ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года **№ 41/2017**
Выходит 4 раза в год Часть I

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

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

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

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

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2017

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 **№ 41/2017**
Published quarterly Part I

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

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

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

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

Editor *N.Yu. Maltseva*

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE ”Kemerovo State University of Culture”, 2017

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

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

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

Быховская Ирина Марковна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, социокультурной антропологии

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Departman of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

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

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

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

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

Bykhovskaya Irina Markovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Culturology, Socio-cultural Anthropology

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).

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

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

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

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

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

Луков Валерий Андреевич, доктор философских наук, профессор, директор Института

and Social Communications, Russian State University of Physical Education, Sport, Youth and Tourism (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

Igumnova Nataliya Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Senior 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

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).

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

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

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

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

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Information Technology Study and Continuing Education, Director of Institute of Education, Psychology and Sociology, Siberian Federal University,

федеральный университет, член-корреспондент Российской академии образования (г. Красноярск, РФ).

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

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

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

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

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

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).

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»

Казаков Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (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, доцент, 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).

Раздел «Искусствоведение»

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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

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

Section of Art History

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

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).

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

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

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

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).

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Марьина М. Г., Жукова О. И. Актуальные вопросы формирования корпоративной культуры современного российского вуза..... 13

Гордеева Т. Ю. К вопросу определения понятия «певческая культура»..... 18

Дюкин С. Г. Рок-музыка и рок-культура: к вопросу о дефинициях понятий..... 26

Шуб М. Л., Кособуцкая Н. Ю. Культурное наследие в свете современных гуманитарных подходов... 33

Кабунова Е. М. Современная буддийская икона в творчестве Н. Дудко как пример следования классической тибетской традиции..... 40

Чэнь Синь. Диалог культур через творчество: живопись китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке..... 45

Суворова И. М. Кризис аксиосферы отечественной культуры в период перестройки как «предчувствие» гражданской войны..... 52

Гревнев В. М. Социокультурные коды как мировоззренческие и ментальные матрицы региональной идентичности..... 58

Чеснокова Н. А. Пространство и его границы в «Описании избранных деревень» (*Тхэнниджи*, 1751) Ли Джунхвана..... 63

Филин Д. А. Апофатика Аристотеля..... 68

Баштанник С. В. Пути адаптации культуры к изменениям природной среды..... 72

Новосельская В. В. Культурно-природные ландшафты современного Крыма: особенности и типология..... 79

Марков В. И. Моральные аспекты терроризма в свете библейских максим..... 94

Золотухин В. М., Логинова Г. Е. К вопросу о природе и сущности гибридной войны в современном мире: философско-культурологический аспект..... 99

Касаткина Т. А. Имплицитная/внутренняя философия произведений Ф. М. Достоевского и соотношение ее с жизненной позицией молодежи XXI века..... 105

Рахматова А. М. Нецелостный образ человека в культуре XIX–XX веков (от Достоевского к неклассической лирике)..... 111

Леонов Е. Е. Роль, значение, актуальность школьных музеев в системе образовательного процесса в России в начале XXI века..... 117

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Красникова Т. Н. Вторая симфония Г. Чернова как феномен камерного симфонизма..... 126

Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля..... 131

Брейтбург В. В. Стилистические приемы создания образа Джейн Эйр в мюзикле Кима Брейтбурга... 143

Буксикова О. Б., Кузнецова Н. С. Народное музыкальное искусство юга России: из глубины веков – в современный славянский мир..... 149

Фаттахова Л. Р. Принципы образования «напевки» в богослужебной практике староверов..... 154

Мелехова К. А. Картина мира в центрально-азиатской юртообразной архитектуре..... 159

Самитов Д. Г. Театр «Лонг Уорф» – некоммерческий театр США..... 167

Крыловская И. И. Рождение театральной легенды: к истории Хабаровского краевого музыкального театра..... 173

Дмитриева А. Б. Образы из произведений Ф. М. Достоевского в эскизах театральных костюмов и декораций (на примере работ из собрания ГЦТМ им. А. А. Бахрушина)..... 181

Зыков А. И. Понятийное пространство актёрских визуальных средств выразительности..... 188

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Аракелова А. О. Детские школы искусств Российской Федерации: современное состояние и перспективы развития..... 196

Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю. Модели образовательных программ в сфере графического дизайна в условиях стандартизации профессии и образования..... 211

Палилей А. В., Рожков В. Н. Современные методы контроля результативности учебной деятельности обучающихся и педагогов в изучении хореографических дисциплин..... 220

Алфавитный указатель авторов..... 228

CONTENTS

CULTUROLOGY

Maryina M.G., Zhukova O.I. The Topical Issues of Corporate Culture of Modern Russian Higher Educational Institution..... 13

Gordeeva T.Ju. To the Question of Defining the "Singing Culture" Concept..... 18

Dyukin S.G. Rock Music and Rock Culture: About Definitions of Concepts..... 26

Shub M.L, Kosobutskaya N.Yu. Cultural Heritage in the Light of Modern Humanitarian Approaches... 33

Kabunova E.M. Modern Buddhist Icon in the Art of Nikolay Dudko as an Example of Following the Classical Tibetan Tradition..... 40

Chen Xin. Dialogue of Cultures through Creativity: Painting of Chinese Masters Who Were Pupils of Russian Artists-emigrants in China in the 20th Century..... 45

Suvorova I.M. Crisis of Axiosphere of Domestic Culture During Perestroika as "Presentiment" of Civil War..... 52

Grevnev V.M. Sociocultural Codes as Worldview and Mental Matrices of Regional Identity..... 58

Chesnokova N.A. Space and Its Borders in the "Description of the Selected Villages" (T'aengniji, 1751) by Li Chung-hwan..... 63

Filin D.A. The Aristotle's Apathetic Theology..... 68

Bashtannik S.V. Ways of Adaptations of Culture to Changes in the Natural Environment..... 72

Novoselskaya V.V. Cultural and Natural Landscapes of Modern Crimea: Features and Typology..... 79

Markov V.I. Moral Aspects of Terrorism in Light of the Biblical Maxim..... 94

Zolotukhin V.M., Loginova G.E. Humanitarization Problems of Higher Education in Modern Russia.... 99

Kasatkina T.A. Implicit/Internal Philosophy of F.M. Dostoevsky's Works and It's Correlation with the Life Attitude of the Young People in the XXI Century..... 105

Rakhmatova A.M. The Image of a Non-integrity Person in the Culture of the 19-20th Centuries (from Dostoyevsky to Nonclassical Lyrics)..... 111

Leonov E.E. The Role, Importance, Actuality of the School Museum in the System of Educational Process of Russia at the Beginning of the 21st Century..... 117

ART HISTORY

Krasnikova T.N. The Second Symphony of G. Chernov as a Phenomenon of Chamber Symphony..... 126

Akparova G.T. Chamber Instrumental Sonata of Kazakh Composers: Evolution and Style Features..... 131

Breitburg V.V. Stylistic Techniques for Creating an Image of Jane Eyre in the Musical of Kim Breitburg..... 143

Buksikova O.B., Kuznetsova N.S. Folk Music Art of the South of Russia: from the Deepness of the Centuries to the Modern Slavic World..... 149

Fattakhova L.R. Principles of "Napevka" Formation in the Old Belivers' Liturgical Practice..... 154

Melekhova K.A. Picture of the World in the Central Asian Yurts Architecture..... 159

Samitov D.G. Long Wharf Theatre, a Non-profit Theatre of the United States..... 167

Krylovskaya I.I. Birth of the Theatrical Legend: to History of the Khabarovsk Regional Musical Theatre..... 173

Dmitrieva A.B. The Characters of F.M. Dostoevsky through the Sketches of Costumes and Set Designs (Based on the Example of Exhibits of A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum..... 181

Zykov A.I. Conceptual Space of Actor's Visual Means of Expressiveness..... 188

PEDAGOGICAL SCIENCES

Arakelova A.O. Children's Schools of Arts in the Russian Federation: Modern Status and Prospects of Development..... 196

Eliseenkov G.S., Mkhitaryan G.Yu. Models of Educational Programs in the Field of Graphic Design in the Context of Standardization of Profession and Education..... 211

Paliley A.V., Rozhkov V.N. Modern Control Methods the Effectiveness of Training Activities of Students and Teachers in Learning Dance Disciplines..... 220

List of Authors in Alphabetical Order..... 228

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

УДК 008

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННОГО РОССИЙСКОГО ВУЗА

Марьина Марина Гумеровна, кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии, Кемеровский государственный медицинский университет Минздрава России (г. Кемерово, РФ). E-mail: mariyra1@rambler.ru

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

В статье раскрывается содержание понятия «корпоративная культура современного российского вуза» и обосновывается необходимость его изучения. Основное внимание авторы уделяют корпоративной культуре студенчества и факторам ее формирования, наиболее значимыми среди которых являются ценности и традиции.

Студенческая корпоративная культура выражает общекультурные тенденции, вследствие чего вузу следует занять непростую позицию связующей нити между классической культурой и современной. Авторы обозначают необходимость пересмотра подходов к высшему образованию, намечают новые пути существования студентов в трансформировавшемся социокультурном пространстве высших образовательных учреждений.

Особая роль в формировании корпоративной культуры отводится традициям, с помощью которых можно передавать накопленный опыт, создавать особые формы поведения и отношений. Посредством корпоративных традиций возможна трансляция корпоративной культуры в виде ценностей, норм и убеждений от одного поколения студентов к другому. Среди основных ценностей, необходимых для проектирования корпоративных традиций студенческого сообщества, авторы предлагают следующие: уважение к выбранной профессии; развитие и профессиональное совершенствование; самореализация; ответственность; взаимопомощь; стремление стать успешным; патриотизм. Традиции укрепляют корпоративный дух, формируют имидж вуза, увеличивают его престижность и конкурентоспособность на рынке образовательных услуг.

Исследование формирования корпоративной культуры современного российского вуза позволило представить данную проблему в новом содержательном ракурсе и определить ее значение в процессе оптимизации деятельности вуза, роста его репутации во внешней среде и образования внутри него высококачественного социально-духовного поля.

Ключевые слова: корпоративная культура, высшее учебное заведение (вуз), студент, культурное пространство, формирование, корпоративная идентичность, сплоченность, традиции, ценности.

THE TOPICAL ISSUES OF CORPORATE CULTURE OF MODERN RUSSIAN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

Maryina Marina Gumerovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Philosophy and Culturology, Kemerovo State Medical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: mariyra1@rambler.ru

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

The article concerns the content of the concept “corporate culture of modern Russian higher educational institution.” The article also proves the importance of studying this issue. The author tells us about the corporate culture of students and the factors of its formation (values and traditions).

Student corporate culture reflects and portrays general cultural trends hence higher education institution should be the connecting thread between classical culture and modern culture.

The authors indicate the need to revise approaches to higher education, outline new ways of students’ existence in the transformed social and cultural space of higher educational institutions. A special role in the formation of corporate culture is given to traditions, through which it is possible to transfer the accumulated experience, create special forms of behavior and relationships. Through corporate traditions, it is possible to transfer corporate culture as values, norms and beliefs from one generation of students to another. The authors offer the following values for design of corporate traditions of students: the respect for the chosen profession; the development and professional improvement; the self-realization; the high degree of responsibility; the assistance; the aspiration to become successful; the patriotism. The traditions strengthen the corporate spirit, forming the image of higher educational institution; increase its competitiveness in education market.

The study of issues of corporate culture in modern Russian higher educational institution allowed looking at this issue at a new perspective. In this context corporate culture can be seen as a modeled phenomenon established through forming cultural set of values. This will result in the increase of the higher educational institution reputation.

Keywords: corporate culture, higher education institution, student, cultural environment, formation, corporate identity, cohesion, tradition, values.

В последнее время в научной литературе все чаще можно встретить исследования, посвященные проблеме корпоративной культуры. Данный феномен обладает множеством трактовок и подходов, но мы будем понимать под корпоративной культурой «совокупность ценностей, норм, традиций, образцов поведения, принятых в определенном организационном сообществе, отражающих ее индивидуальность, и обладающую возможностью целенаправленного формирования» [4, с. 12].

Возможностью формирования корпоративной культуры обладает практически любая организация, однако центром внимания данного исследования является корпоративная культура современного отечественного высшего учебного заведения.

Потребность изучения данного вопроса обусловлена несколькими аспектами, среди которых приоритетное значение отводится фактору конкурентоспособности и необходимости осуществления традиционных функций сохранения и транслирования культурных ценностей и норм.

Специфика корпоративной культуры высшего учебного заведения заключается в том, что ее носителями и создателями одновременно являются несколько социальных групп, важнейшая из которых – студенческая. Обозначенная позиция обусловлена представлениями о данном сообществе как выразителе особенностей своего вуза, его традиций и имиджа, определенных ценностных установок, проявляющихся не только в период учебной деятельности, но и спустя многие годы после окончания учебного заведения.

Студенческая корпоративная культура лишь отчасти обладает «стихийным» характером образования. Поступающий в высшее учебное заведение студент априори является носителем определенной культуры, сформированных ранее ценностных установок, и потому возникает необходимость организации процесса по включению студентов в культурное пространство вуза. Таким образом, вопрос формирования корпоративной культуры студенчества приобретает актуальность.

Необходимость изучения данной проблемы лежит, кроме всего прочего, в ошибочном понимании высшего образования как узкой функции подготовки специалиста. Задача высшей школы гораздо шире и определяется воспитанием высокообразованного, интеллектуально развитого человека, способного к психологической и аксиологической ориентации в современном мире: «Обладая только профессиональными качествами, индивид не может овладеть своими обстоятель-

ствами, так как он будет зависим от спроса на выбранную им профессию» [1, с. 102]. Поэтому «культура – это соответствующий эпохе уровень интеллектуального развития человека, обеспечивающий его способностью ориентироваться в окружающем социальном хаосе, отыскивая собственный путь» [1, с. 10].

Таким образом, формирование культурного человека возможно только в атмосфере культурного поля, или, в контексте нашего исследования, в атмосфере целенаправленно формируемой корпоративной студенческой культуры.

В рамках решения обозначенной задачи следует выделить ряд факторов, воздействующих на определенные социальные процессы и способствующие развитию корпоративной культуры в студенческой среде. Нормативный фактор отражает некий идеал или стандарт, к которому необходимо стремиться, институционально закрепленный в официальных документах. Внешняя среда корпоративной культуры – материальное оснащение, оплата труда, развитие научной деятельности – составляет содержание политико-экономического фактора, влияющего на престиж и конкурентоспособность вуза. С помощью социального фактора проявляется скрытое или явное отношение общества к определенному вузу, формирующееся благодаря его студентам (настоящим или бывшим). Ценностный фактор указывает на жизненные ценности и установки, регулирующие поведение студентов в вузовском пространстве.

Среди перечисленных факторов особое значение приобретает ценностный. Конкретизируя элементы, являющиеся его составной частью, следует выделить корпоративную философию, ментальность и корпоративный дух. Все они имеет тесную аксиологическую связь друг с другом, и способствуют становлению корпоративной идентичности, без которой существование корпоративной культуры не представляется возможным.

В корпоративном пространстве вуза – как части корпоративной культуры – происходит становление культуры студента. Осуществление данного процесса соответствует трем основным психологическим уровням группового развития: низший уровень, где установление межличностных контактов, совместимость или несовместимость членов группы обусловлены степенью элементарной симпатии или антипатии; средний уровень, на котором установление межличностных контактов, совместимость или несовместимость членов группы обусловлены основными групповыми ценностями (на этом уровне личные симпатии отходят на второй план); высший уровень, для которого характерна общность личных жизненных целей с жизненными планами членов группы, а также взаимопонимание и поддержка [3, с. 67].

Переведем формирование культурного пространства в соответствие с перечисленными уровнями в плоскость корпоративной культуры студенчества. Если отношения в студенческом сообществе отдельно взятого вуза останутся на первом уровне, то ни о какой корпоративной культуре речи идти не будет, так как студенты просто разделятся на микрогруппы по симпатиям. На втором уровне начинает происходить процесс сплоченности в соответствии с общими ценностями. Для студентов такими ценностями могут быть успешная учеба, дружба, любовь и прочее. На третьем уровне студенческое сообщество оказывается наиболее сплоченным, так как эта сплоченность достигается не за счет ценностей группы, а за счет общих жизненных целей и планов.

Таким образом, одним из важных показателей студенческой корпоративной культуры является сплоченность. Важно отметить причины сплачивания коллектива: если в основе данного процесса лежит не реализация учебных целей внутри вуза, а удовлетворение исключительно внеучебных потребностей, то такой коллектив невозможно классифицировать как корпоративное сообщество. В виду данного обстоятельства, следует акцентировать внимание на формирование корпоративной культуры «сверху». Данный процесс является сложным, длительным и довольно болезненным. Однако его организация позволяет решить те задачи корпоративной культуры вуза, которые перед ней стоят.

Невозможно насильно насадить корпоративную культуру и заставить студентов в ней существовать, однако можно создать определенные ходы, направления, по которым они сами придут к заранее запрограммированному результату.

В. В. Козлов и А. А. Козлова проводят такую интересную аналогию. Представим, что корпоративная культура – это пешеходные дорожки в районе новостроек: «Формальный подход – это расчертить все по прямоугольникам, посередке разбить клумбу и водрузить везде таблички: “По газонам не ходить”. Неформальный подход: заасфальтировать тропинки, которые люди проложили сами» [2, с. 103]. То есть невозможно уничтожить старую культуру и построить новую, да и не нужно этого делать. Намного эффективнее будет найти пути ее использования в новом русле.

В истории существует определенный опыт воспитания в коллективе (А. С. Макаренко и др.). Этот опыт отчасти может быть положен в основу принципов формирования корпоративной культуры, поскольку в нем присутствуют рациональные моменты, принципы, проверенные временем. Например, социопсихологическое приобщение членов корпорации к общему делу, значимость групповых ценностей для социализации личности, солидарное решение конфликтов, активная жизненная позиция, создание системы морального поощрения и т. д. Однако наше исследование не предполагает полной опоры на какую-либо систему, поскольку современные российские студенты – это люди «новой формации», обладающие иными, чем прежде ориентирами. Потому и существует необходимость в обозначении новых принципов формирования корпоративной культуры сообщества студентов.

Студенческая корпоративная культура в определенной степени выражает общекультурные тенденции. Они сегодня таковы, что многие исследователи говорят о настигшем нас культурном кризисе (В. Н. Порус, С. М. Соловьев). Ряд исследователей, соглашаясь с такой точкой зрения, видят в этом возможность развития (О. Н. Астафьева, В. Л. Романова). В. Миронов полагает, что надо говорить не о кризисе культуры вообще, а о кризисе классической культуры. Вуз в данной ситуации должен занять непростую позицию связующей нити между классической культурой и современной. В условиях глобализации необходимо пересмотреть подходы к высшему образованию, обозначить новые пути существования студентов в трансформировавшемся социокультурном пространстве вуза.

Важная роль в формировании корпоративной культуры студенческого сообщества отводится традициям, с помощью которых можно передавать накопленный опыт, формировать особые формы поведения и отношений. Посредством корпоративных традиций осуществляется передача элементов корпоративной культуры: ценностей, норм, убеждений.

Традиции имеют аксиологическую природу, то есть в любой традиции лежит ценность, которая и определяет смысл традиционного поведения. Поэтому существующие в корпорации традиции всегда соответствуют ценностным ориентациям ее членов. Таким образом, в процессе внедрения какой-либо новой традиции мы должны быть уверенными, что члены данной корпорации осознают ее ценность и определяют для себя ее смысл. Можно пойти и от обратного: сначала сформулировать определенную ценность, а затем студентам предоставить возможность самим выбрать способ ее внешнего выражения.

Среди основных ценностей, необходимых для проектирования корпоративных традиций студенческого сообщества, можно выделить следующие: уважение к выбранной профессии; развитие и профессиональное совершенствование; самореализация (возможность, будучи студентом, реализовать свои способности и таланты); ответственность за себя и своих товарищей; взаимопомощь, взаимовыручка, чувство локтя (нужно научиться чувствовать себя членом команды); стремление стать успешным; патриотизм (любовь к своим коллегам, своему факультету, своему вузу).

Корпоративная культура, как любая другая культура, обладает динамическим характером: являясь носителем сложившихся традиций, она продолжает «впускать» в себя новые. Как правило, формирование традиций происходит двумя путями: «один идет “снизу”, когда можно сказать, что традиция “возникает”, “зарождается”. Это спонтанный, естественный процесс, в который вовлечены достаточно большие массы людей. Все начинается с того, что кто-то обращает особое внимание на определенные фрагменты исторического наследия. Затем интерес, уважение, пристрастие, почтение распространяются

вширь, охватывая все более широкие слои населения, и принимают форму ритуалов, церемоний, побуждают к поискам и обновлению старых объектов, к новой интерпретации старых кредо… Второй маршрут формирования традиции начинается “сверху”. Действуя через механизм навязывания, когда традиция выделяется, отбирается и даже навязывается теми, кто обладает властью и влиянием» [5, с. 192].

На наш взгляд, оптимально придерживаться некоего срединного пути, сочетающего в себе путь формирования традиций «сверху» и «снизу», с приоритетом последнего. Например, в отдельно взятой студенческой группе или на отдельном факультете появилась положительная корпоративная традиция – мы берем ее на вооружение и внедряем в среду остальных членов студенческого сообщества вуза.

Итак, традиции формируют корпоративную культуру, укрепляют корпоративный дух, формируют имидж вуза, увеличивают его престижность и конкурентоспособность на рынке образовательных услуг. Предлагаем перечень традиций, внедрение которых позволит решить обозначенные в статье задачи: интеллектуальный клуб (расширяет кругозор, помогает обмениваться информацией, сплачивает коллектив, учит нестандартно мыслить и генерировать идеи); психологический клуб (помогает в решении психологических проблем (например, в общении); создание студенческого театра, хора, танцевального коллектива и т. п.; волонтерство; традиция шефства (помощь со стороны студентов-старшекурсников в адаптации «новичков», шефство над студентами с девиантными формами поведения); музей истории вуза (способствует сохранению мифов корпоративной культуры (творческие работы студентов, самые интересные шпаргалки и конспекты лекций, отзывы предприятий, на которых работают выпускники вуза, кубки и грамоты за спортивные и научные достижения); традиция «черного ящика» (зачастую студенты боятся высказывать свое недовольство преподавателем или каким-либо нововведением. Они могут положить в закрытый ящик анонимную записку с пожеланиями или жалобами); традиции совместного проведения досуга.

Исследование вопроса формирования корпоративной культуры современного российского вуза, поиски возможностей ее формирования, позволило представить данную проблему в новом содержательном ракурсе. Формирование корпоративной студенческой культуры является необходимым условием процесса оптимизации деятельности вуза, роста его репутации во внешней среде и образования внутри него высококачественного социально-духовного поля.

Литература

1. Захаров И. В. Миссия университета в европейской культуре. – М.: Новое тысячелетие, 1994. – 240 с.
2. Козлов В. В., Козлова А. А. Корпоративная культура: костюм успешного бизнеса // Управление персоналом. – 2000. – № 11. – С. 38–44.
3. Петровский А. В. Личность. Деятельность. Коллектив. – М.: Политиздат, 1982. – 255 с.
4. Хасянова М. Г. Аксиологические аспекты формирования корпоративной культуры современного российского студенчества: автореф. дис. … канд. культурологии. – Кемерово, 2013. – 24 с.
5. Штомпке П. Социология социальных изменений. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 416 с.

References

1. Zakharov I.V. *Missiya universiteta v evropeyskoy kul'ture [Mission of the university in the European culture]*. Moscow, Novoe tysyacheletie Publ., 1994. 240 p. (In Russ.).
2. Kozlov Yu.V., Kozlova A.A. Korporativnaya kul'tura: kostyum uspeshnogo biznesa [Corporate culture: suit of successful business]. *Upravlenie personalom [Personnel management]*, 2000, no. 11, pp. 38-44. (In Russ.).
3. Petrovskiy A.V. *Lichnost'. Deyatel'nost'. Kollektiv [Personality. Activity. Collective]*. Moscow, Politizdat Publ., 1982. 255 p. (In Russ.).
4. Khasyanova M.G. *Aksiologicheskie aspekty formirovaniya korporativnoy kul'tury sovremennogo rossiyskogo studenchestva: aftoreferat dis. kand. kul'turologii [The axiological aspekts of corporate culture of modern Russian students. Author's abstract of diss. PhD in Culturology]*. Kemerovo, 2013. 24 p. (In Russ.).
5. Shtompke P. *Sotsiologiya sotsial'nykh izmeneniy [Sociology of social changes]*. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1996. 416 p. (In Russ.).

УДК 13.07.25 +18.01

К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА»

Гордеева Татьяна Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования, педагогики и музыкознания, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: Gordeeva-muz@rambler.ru

Статья посвящена анализу толкования термина «певческая культура» в научной литературе. В ходе исследования выяснилось, что в основном термин понимается как часть духовной культуры общества или как часть (наряду с музыкально-инструментальной культурой) музыкальной культуры. Термин «певческая культура» употребляется большей частью в отношении неакадемических традиций пения, термин «вокальная культура» – в отношении академической традиции пения, и часто оба они заменяются понятием «пение». В настоящий момент идет осознание «пения» как феномена, тесно связанного с бытием человека. Он представляет собой самостоятельное явление, связанное с духовностью и с телесностью человека. Беря во внимание выводы исследователей мировых музыкальных культур о необходимости более глубоких, с одной стороны, и специально направленных, с другой стороны, подходов к изучению данных систем, для определения певческой культуры необходимо обратиться к общим универсалиям, истокам певческих культур. В качестве таких универсалий можно предложить, например, понятия «звуковое явление» и «певческий звук». Под певческой культурой в таком контексте необходимо понимать границу преодоления чисто чувственной природы «звуковых явлений», переход их в сферу феноменов, то есть «певческих звуков». Возможно также, что на данном этапе более корректно говорить о певческо-звуковой культуре, подчеркивая исключительную значимость и роль певческого звука. Он представляет собой двойственный феномен, непосредственно связанный с телесностью и духовностью человека, и составляет основу, «свернутое многообразие» каждой певческой культуры.

Ключевые слова: духовная культура, музыкальная культура, певческая культура, вокальная культура, вокальное искусство, пение, звуковое явление, певческий звук.

TO THE QUESTION OF DEFINING THE “SINGING CULTURE” CONCEPT

Gordeeva Tatyana Yuryevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Musical Education, Pedagogy and Musicology, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: Gordeeva-muz@rambler.ru

The aim of the article is to define the term “singing culture” in scientific literature. It was discovered as a part of the study that the term is understood mainly as a part of intellectual culture or as a part of music culture along with the music and instrumental culture. The use of the term “singing culture” particularly comprises non-academic singing tradition, whereas the term “vocal culture” is used in academic singing tradition, both of them often being substituted by the term “singing.” At present the term “singing” is being realized as a phenomenon tightly related to the existence of a person. It is an independent unit connected with the spirituality and embodiment of a human being. Taking into consideration the deductions of the scholars studying the world music cultures, we should pay more attention to apply, on the one hand, deeper, and, on the other hand, specifically oriented approaches of investigating these systems. Thus, it is required to address the general universals and the origins of singing cultures. For instance, among these universals “sound phenomenon” and “singing sound” can be named. In this context “singing culture” should be understood as crossing the border which divides purely sensual nature of “sound phenomena” and the sphere of phenomena, or “singing sounds”. It may be also considered correct to speak of the singing sound culture, highlighting the distinguished importance and value of singing sound. It represents a twofold phenomenon directly associated with embodiment and spirituality of a person and comprises the basis, “rolled up variety” of every singing culture.

Keywords: spiritual culture, music culture, singing culture, vocal culture, vocal art, singing, sound phenomenon, singing sound.

Рассмотрение певческой культуры в аспекте её толкования представляется чрезвычайно актуальным. Оно позволяет проанализировать значимость данного феномена для человеческого бытия. Пение в каждую эпоху отвечает на запросы общества, и понять определенную певческую культуру возможно только при изучении полной картины жизнедеятельности людей того или иного пространства-времени. Углубляясь в рассмотрение феномена певческой культуры, ядром которой является непосредственно пение – процесс голосового звукотворчества, можно обнаружить, что кроме эмоционально-психологического сопровождения жизни (значимость которого «лежит на поверхности») в способности к пению заключается жизненно важная функция, обеспечивающая «удержание» гармонии личности человека в целом, в неразделимом единстве его души, ума и тела. Это гарантирует сохранение Homo sapiens как вида и его дальнейшее развитие. Утрата подобного единства, дифференциация трех основных сторон человека порождает проблему дисгармонизации, которая проявляется в потере спонтанности выражения через пение, возникновении барьера между эмоцией, мыслью и телесностью. Об этой проблеме писала еще в конце девятнадцатого столетия в «Философии пения» американская певица и исследовательница Клара Роджерс. Отсутствие конгруэнтности между чувством, телесностью и разумом вызывает не просто потерю способности к пению у отдельного человека, это проблема рассогласования культуры в целом. О превалировании в западной культуре рационального начала над чувственным, что приводит к апатии и пессимизму, активно заговорили философы в середине XX века. Х. Кортасар писал по этому поводу: «И с каждой минутой я помню все больше, а чувствую все меньше» (цит. по [12, с. 4]). Неслучайно во второй половине двадцатого века пение стало знаковым явлением массовой культуры. Необходимо признать, что несмотря на различные негативные оценки, позиции и размышления, высказанные философами, культурологами и музыкантами двадцатого века относительно массового музыкального искусства, где пение играет главную роль, данный феномен представляет собой мощный животворящий процесс. Это интуитивно найденный человечеством способ возвращения к своей целостности, к воссоединению разделенных частей утраченной гармонии.

Данная статья посвящена анализу толкования термина «певческая культура» в современной научной и учебной литературе. Полагаем, что список определений певческой культуры невелик, поскольку она представляет собой, с одной стороны, достаточно простое и понятное каждому явление, будто бы и не нуждающееся в особом определении. С другой стороны, с философско-культурологической точки зрения, певческая культура – многозначный феномен, неразрывно связанный с бытием человека, в связи с чем ему сложно подобрать подходящее определение. Возможно, на данном этапе более корректно говорить о певческо-звуковой культуре, учитывая исключительную роль певческого звука как феномена, непосредственного связанного с телесностью и духовностью человека и составляющего основу певческой культуры.

Несмотря на частое использование словосочетания «певческая культура» в научной и учебной литературе определения именно этого термина практически не встречается. В работе Фроловой Е. М. «Певческая культура и развитие творческого мышления будущего учителя музыки» наличествует фраза «певческая культура как часть духовной культуры» общества. Возможно, что «по умолчанию» многими исследователями «певческая культура» и трактуется именно как вид духовной культуры общества и не требует дополнительных специальных пояснений.

Встречается в исследованиях употребление в качестве синонимов терминов «певческая культура», «вокальная культура» и «вокальное искусство». Например, И. К. Назаренко отмечает, что «имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры ещё в X–XII веках», связывая этот феномен с существованием профессиональных певчих и открытием школ пения при монастырях, то есть с вокальным искусством. Он пишет, что «основанная в 1050 году Киево-Печерская лавра, воспитавшая многих выдающихся певцов, сыграла значительную роль в развитии отечественной вокальной культуры». Назаренко также приводит культивируемый идеал звучания певческого голоса, описанный в «Степенной книге», датированной XI веком: «…начат бытии в Рустей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмигласие… и

самое красное демественное пение…» [7, с. 13]. Понятие «певческая культура», отождествляемая ученым с терминами «вокальная культура» («вокальное искусство»), включает в себя существование культивируемого идеала звучания, профессиональное обучение вокальному искусству (школу) и наличие профессиональных певчих.

Часто в педагогической хоровой и сольной практике употребляют словосочетание «вокальная культура», связанное с узкой трактовкой данного термина (по аналогии с «культурой речи»), подразумевающее соответствие некоторым установленным нормам той или иной вокальной школы или традиции. В этом контексте «вокальная культура» включает в себя вопросы культуры пения, связанные с музыкальным смыслообразованием.

Большой пласт исследований в отечественной музыкальной науке связан с изучением древнерусской певческой традиции церковной и народной певческой культуры. Это работы Т. Ф. Владышевской, В. И. Мартынова, Е. В. Николаевой, Т. М. Мусаева, Е. В. Самбур, Е. М. Фроловой, Т. В. Шастиной и др. В данных исследованиях авторы непосредственно оперируют с понятиями «древне-певческая культура», «традиционная певческая культура», «народная певческая культура». Исследования Т. Ф. Владышевской, например, посвящены вопросам музыкальной культуры Древней Руси и, в частности, древнерусской, староверческой традиции пения, хранящей особый тип музыкального интонирования, связанный с обертонами звенящего колокола. Е. В. Николаева, продолжая работы В. И. Мартынова, прослеживает взаимовлияние древнерусского православного богослужебного пения и певческого фольклора в аспекте музыкального образования Древней Руси. Исследовательница отмечает особенности данных певческих феноменов в отечественной музыкальной традиции. Они не включаются как певческая составляющая в музыкальную культуру по общепринятому представлению западно-европейской музыкальной науки, а, наоборот, «музыка (мусикия)» разводится с понятием «пение». Рассматривая вопросы эволюции музыкальной и, в частности, певческой культуры Древней Руси, традиции обучения и воспитания певчих, вышеуказанные авторы не заостряют внимания на самом определении этого понятия. Только в диссертации Е. В. Самбур «Русская народная певческая культура: генезис и трансформации» в новизне исследования автор предлагает свою трактовку термина «русская народная певческая культура». Он обозначает «всю совокупность образцов песенного фольклора какой-либо национальной, региональной или узколокальной культурной традиции» [11]. Скромные итоги поиска определения певческой культуры, вероятно, связаны с направленностью данных музыковедческих исследований, в первую очередь, на изучение певческих жанров и стилей, а не на обращение к певческой культуре в целом.

Более повезло с разнообразием определений термину «пение». Пение является центральным понятием певческой культуры. Литература, посвященная пению, главным образом, пению в академической традиции, обширна и обращена к различным аспектам рассмотрения этого процесса. Достаточно большую группу составляют исследования ученых, занимающихся вопросами музыкальной акустики, фониатрии, отоларингологии, физиологии голосообразования. Это работы А. М. Вербова, Р. Юссона, А. Томатиса, Л. Б. Дмитриева, В. Бартоломью, Н. А. Гарбузова и др. Многочисленна группа трудов – руководств педагогов пения, представляющих системы выработки вокальных навыков, технику постановки голоса. Сюда относятся работы старых европейских мастеров вокала, начиная от Л. Цаккони и Дж. Каччини и заканчивая Ф. Ламперти, М. Гарсиа, Ж.-Л. Дюпре, Л. Леман, М. Маркези, Г. Ниссен – Саломан, а также руководства по пению отечественных композиторов, певцов и исследователей: М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Д. Л. Аспелунд, И. П. Прянишникова, Ф. Ф. Заседателева, М. А. Дейша-Сионицкой и др. Опыт современных педагогов изложен в книгах В. В. Емельянова, Е. М. Пекерской, Н. Гонтаренко, Н. М. Малышевой, О. В. Далецкого, Л. Б. Дмитриева, И. Назаренко, А. В. Карягиной, Н. Гонтаренко, Н. Попкова, К. И. Плужникова, Д. Е. Огороднова и др.

Широкую область охватывают музыковедческие исследования авторов, которые рассматривают пение в теоретическом и историческом ракурсе различных певческих жанров наряду с инструментальной музыкой. Это труды К. Неф, А. Преньер, Т. В. Чередниченко, В. Н. Холоповой, Е. В. Назайкинского, Э. Е. Алексеева, М. Аранов-

ского, В. Медушевского, М. Старчеус и др. Долгое время вокальное искусство (вокальная (певческая культура)) рассматривалась как вид музыкального искусства (музыкальной культуры) наряду с инструментальным видом. Впервые в диссертации И. А. Трифоновой «Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен» вокальное искусство предложено было рассматривать «в его генезисе и целостности, – само по себе... – как особый вид искусства, поглощающий собой музыку» [14, с. 11]. Работы музыковедов, непосредственно посвященные пению европейской традиции как отдельному виду духовной деятельности, его теории и истории, включают исследования следующих авторов: Дж. Поттера, Н. Сорелли, М. М. Мазурина, В. А. Багадурова, И. К. Назаренко, Дж. Мэрриота, Л. К. Ярославцевой, Э. Р. Симоновой, Н. Н. Кириченко, В. И. Юшманова и др. Встречается литература, посвященная вокализации младенцев и детей. Это работы Ф. Лауренсэ и Т. Калужниковой.

Философско-культурологическая литература, посвященная пению, немногочисленна. Из зарубежных авторов это труды Дж. Поттера, К. К. Робинсон, а также исследование К. Роджерс «Философия пения» на английском языке, где автор исследует оперное пение. Из отечественных работ это затрагивающие феномен пения монографии Т. В. Чередниченко, Е. В. Назайкинского, Э. Е. Алексеева, М. Арановского, Е. В. Синцова, а также диссертация А. Р. Шариповой, посвященная хоровому пению как феномену культуры и диссертация И. А. Трифоновой, тема которой связана с изучением академического вокального искусства как социокультурного феномена. Обобщенный философский материал по певческой теме и размышления о европейской традиции оперного пения содержит монография «Homo cantor» грузинского, советского певца и ученого Н. Д. Андгуладзе. Андгуладзе пишет: «Для итальянской вокальной школы точкой опоры является понимание пения как проявителя душевных движений: Il canto che nell`anima si sente – пение, которое слышится в душе». Он приводит слова Стендаля о том, что «пение есть истина, изливающаяся из сердца». «Звук бельканто не что иное, как sentiment fatto suono – чувство, превратившееся в звук. Это глубокая концепция, которая касается тончайших струн духовного мира человека», – пишет он [1, с. 97].

Таким образом, термин «пение» в европейской академической традиции рассматривается в разных ракурсах. Соответственно определения понятию «пение» даются с разных точек зрения. По-мнению ученого (фониатра или отоларинголога) – пение является «одной из функций организма, которая подчинена общим закономерностям его деятельности» [5, с. 3]. С точки зрения вокального педагога пение понимается как процесс голосообразования с «опорой на дыхание». С точки зрения музыковеда пение «это исполнение музыки голосом, искусство передавать средствами певческого голоса идейно-образное содержание музыкального произведения» [10, с. 417]. И далее: «Пение (вокальное искусство) различается по видам (сольное, ансамблевое, хоровое), жанрам (оперное, камерное – концертное исполнение арий, романсов, песен), стилям (певучее – кантилена, декламационное – речитатив, колоратурное) П. без слов – вокализ» [9, с. 993]. С позиции философа «пение – способ передачи эмоциональной, эстетической информации. Являясь средством передачи информации, пение, певческий голос – часть этой эстетической информации. Пение представляет собой «неразрывное единство канала связи и собственно информации» [1, с. 171]. Можно заметить, что если «пение» в музыковедческой трактовке связывается с «вокальным искусством», то в формулировке певца-философа оно раздвигает рамки этого понимания в человеческом бытии.

Обратимся к примерам более широкого толкования понятия «пение». Например, в энциклопедии Г. Боффи читаем: «Пение… внутренне питает всю совокупность обрядов, оно – сама душа, более сокровенная сущность ритуального действа. Благодаря пению люди доносили до слуха богов свои просьбы и воздавали богам хвалу... ритуальные формы пронизаны “космическим” ритмом и главным образом пением» [2, с. 10]. По-мнению Т. В. Чередниченко, петь означает изменять высоту звука и слитно переходить от одного звука к другому. Она определяет пение (как и игру на инструментах) как «звуковую проекцию человеческого тела, его временного и пространственного самоощущения» [16, с. 23]. Раскрывая сущность певческого процесса, Чередниченко акцентирует внимание на его тесной связи с телесностью человека. «Пение… рождается в сокровенной тесноте тела. …Поющий устанавливает

себя в качестве центра мира и заполняет мир собой, своим переживаемым временем. Время переживается в волнах физически-эмоциональных напряжений и расслаблений, которые задают соответствующую динамику голосовым связкам, мышцам гортани, дыханию и тем самым переходят в звук. Голос прочерчивает в слышимом пространстве рельеф, который состоит из линии спада и напряжения и ее элементарной же пролонгации, выражающей нарастание и спад напряжения. Всю звуковую ткань, от архаичнейших образцов до рафинированных фактур композиции XX века, можно понять как совокупность комбинаций и трансформаций этих певческих перволиний» [16, с. 24–25].

Данные примеры указывают, что определение пения может выходить за рамки понимания его исключительно как искусства и побуждают обратиться к анализу его толкования как певческой культуры с более широким спектром значений для человеческого бытия. Такой подход обнаруживает настоятельную необходимость, когда европейская наука сталкивается с мировой певческой практикой. Здесь остро встает проблема терминологии, которая была обозначена Дж. К. Михайловым во второй половине XX столетия при исследовании африканских, азиатских, арабских музыкальных систем [20]. Ученый выяснил неприменимость к неевропейским музыкально-звуковым культурам мерок европейского музыковедческого анализа. Новые смыслы музыки, связанные с бытием человека, выявляющиеся в ходе развития науки, актуализировали проблему подхода к музыкальной культуре с точки зрения её собственного, присущего только ей, сложившегося в ходе многовековой истории её развития специфического понятийного аппарата. Австралийский музыковед Ф. Робинсон, придерживаясь той идеи, что музыка отнюдь не универсальный язык человечества, пишет о том, что при определении музыкальной культуры необходимо обращение к конкретной социальной группе, в среде которой она бытует. Именно в этом рассмотрении, полагает Ф. Робинсон, становятся понятны функции и характеристики данной музыкальной культуры. Об этом пишет и Е. В. Васильченко: «...слух человека, воспитанного в рамках этико-эстетической и звукоэкологической системы определенной цивилизации, как правило, с трудом воспринимает инокультурную музыку» [3, с. 65]. Среди сторонников подхода к рассмотрению певческой культуры с позиций ее собственного аксиологического оценочного аппарата – индийский ученый-музыкант Н. Менон. Он замечал, что, например, с точки зрения индийца звук европейского бельканто неприятный, имеет носовой призвук, а на взгляд представителя оперного пения звучание голоса индийского исполнителя раги, в свою очередь, непривычно и непонятно.

К настоящему моменту работы музыкально-культурологического плана, где анализируются явления не только европейского художественно-звукового феномена музыки, но и музыкально-звуковые культуры мира, затрагивающие, в том числе, более широкие аспекты мировых певческих традиций составляют большой раздел. Это исследования Р. И. Грубера. К. Закса, Дж. Голдмена, Х. И. Хана, Дж. Поттера, Э. Е. Алексеева, Дж. К. Михайлова, Е. В. Васильченко, Е. М. Гороховика, А. А. Казанкова, З. Кыргыс, В. Ю. Сузукей и др.

Музыкальная культура, как пишет Е. М. Гороховик, продолжая идеи Дж. К. Михайлова, представляет собой многоуровневую систему, которая моделирует себя в соответствии со своими собственными культурными и цивилизационными потребностями. Она разомкнута, способна и готова к адаптации и аккультурации самых разных иновлияний. Е. М. Гороховик разводит толкование термина «музыка», под которым понимается европейское музыкальное искусство, с такими определяющими его категориями, как лад, звукоряд, интервал, метроритм, форма и т. п., и термина «музыкальная культура», в котором как основные выделяются следующие категории: звук, звукотворчество, время, традиция, музыкантство и др. Ученый пишет, что «базовым смыслонесущим элементом здесь является звук – концепт, обнимающий своими смыслами весь спектр результатов звуковой деятельности человека, ее причина и одновременно результат» [4].

Подобное ощущение тесноты музыковедческого подхода к явлениям музыкальной культуры наблюдается и в исследованиях, посвященных вопросам певческих мировых культур, которые ранее рассматривались как «примитивные». Здесь также необходим предметный подход, рассмотрение их именно в контексте собственных культурных запросов. Так, ко многим неакадемическим традициям пения часто неприменим, например,

базовый европейский термин – «чистота тона», а более уместно, на наш взгляд, понятие «состояние» («раса» в рагах, например), которое может сообщать данный «тон».

Границы музыковедческих рамок ощущаются в настоящее время также и в отношении традиционного оперного пения, включая проблемы певческого инструмента и вокальной техники. Так, В. И. Юшманов пишет о новой парадигме мышления, которой необходимо овладеть будущему певцу. Он отмечает, что к концу XX века представителям академического пения стала понятна очевидность создания теории певческого искусства, которая бы помогала оперным певцам в их профессии, используя и опыт предшественников, и данные современной науки: «Требуется нахождение и разработка новой парадигмы мышления, основывающейся на достоверном знании природы и жизненного предназначения самого феномена певческого искусства и – в более широком плане – феномена художественного творчества. Время показало, что раскрытие природы необъяснимых парадоксов певческой профессии… невозможно, находясь в рамках традиционного мышления и привычных, исторически сложившихся представлений. Пришло понимание, что кажущиеся на первый взгляд отвлеченными, относящимися исключительно к сфере философии вопросы: “что такое искусство?”, “почему люди не могут не заниматься художественным творчеством?”, “что создает поющий артист и в чем заключается цель его деятельности?” – на самом деле являются важнейшими вопросами практики, с нахождения достоверного ответа на которые должна начинаться разработка научной теории певческого искусства» [18].

Приходя к новому осознанию телесности певца как целостного музыкального инструмента, В. И. Юшманов предлагает свою трактовку понятия пения: «Пение и вокально-техническая работа есть психически инициируемая и психически регулируемая деятельность человека, во время которой музыкальным инструментом певца становится его организм, по-разному приспосабливаемый в различных видах певческой деятельности» [18]. В подобном ракурсе пение понимает К. Роджерс, полагая, что это феномен, обеспечивающий «удержание» гармонии личности человека в целом, в неразделимом единстве его души, ума и тела. И. А. Трифонова в диссертации «Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен» рассматривает вокальное искусство как выражение сущности человека, «выражение себя (самости) посредством себя же (собственного голоса)», по сути дела расширяя понимание «пения» исключительно как «вокального искусства» [14, с. 16]. В. Ю. Сузукей, обращаясь к феномену тувинского горлового пения «хоомей», определяет его как уникальный способ звукотворчества, выдвигает и доказывает гипотезу, что горловое пение является одним из важнейших методов саморегуляции и самоорганизации человека, специфическим способом его медитации. «Хоомей» она также именует как искусство игры горлом: «Целью хоомейджи (исполнителей горлового пения) является достижение особого колорита звучания – игра тембрами, формирование обертоновой мелодии» [13, с. 48].

Таким образом, результаты анализа определений певческой культуры приводят к следующим выводам. Во-первых, определения певческой культуры немногочисленны. В основном она понимается как вид духовной деятельности человека или как составляющая музыкальной культуры наряду с инструментальной музыкой. Во-вторых, как оказалось, существует термин, заменяющий в большинстве случаев понятия «вокальное искусство» и «певческая культура». Этот термин – «пение». В изученной литературе понятие «певческая культура» часто замещается понятием «пение» в неакадемических певческих традициях, а в академической – ассоциируется с термином «вокальное искусство» («вокальная культура»). Наконец, в-третьих, наряду с устоявшимся пониманием певческой культуры в настоящий момент идет процесс нового осознания самого *феномена* пения (и, соответственно, *феномена* певческой культуры). Он представляет собой самостоятельное явление, связанное с самовыражением, саморегуляцией и самоорганизацией человека, а также с его телесностью, то есть, пение и певческая культура – феномены, тесно связанные с бытием человека. Беря во внимание выводы исследователей мировых музыкальных культур (Дж. К. Михайлова, Е. В. Васильченко, Е. М. Гороховика) о необходимости более глубоких, с одной стороны, и более специально направленных, с другой стороны, подходов к изучению данных систем, для определения певческой культуры необходимо обратиться к более общим универсалиям, ис-

токам певческих культур. В качестве таких универсалий можно предложить, например, понятия «звуковое явление» и «певческий звук». Под певческой культурой в таком контексте необходимо понимать границу преодоления чисто чувственной природы «звуковых явлений», переход их в сферу феноменов, то есть «певческих звуков». Возможно также, что на данном этапе более корректно говорить о певческо-звуковой культуре, подчеркивая исключительную значимость и роль певческого звука. Он представляет собой двойственный феномен, непосредственно связанный с телесностью и духовностью человека и составляет основу, «свернутое многообразие» каждой певческой культуры. Данная тема ждет своей последующей разработки.

Литература

1. Андгуладзе Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
2. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 413 с.
3. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). – М.: РУДН, 2001. – 408 с.
4. Гороховик Е. М. Музыкальная культура как предмет исследования [Электронный ресурс]. – URL: http//www/worldmusiccenter.ru/muzykalnaya-kultura-kakpredmet-issledovaniya (дата обращения: 15.01.2017).
5. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2003. – 364 с.
6. Михайлов Дж. К. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке // Вопр. философии. – 1999. – № 9. – С. 109–120.
7. Назаренко И. К. Искусство пения. – М.: Музыка, 1963. – 512 с.
8. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия. – М.: Владос, 2003. – 208 с.
9. Пение // Музык. энцикл. слов. / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1990. – 672 с.
10. Пение // Совет. энцикл. слов. / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Совет. энцикл., 1989. – 1632 с.
11. Самбур Е. В. Русская народная певческая культура: генезис и трансформации [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. филос. наук. – М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – URL: http://www.dissercat.com/content/russkaya-narodnaya-pevcheskaya-kultura-genezis-i-istoricheskieransformatsii#ixzz4WcQ9w9U7 (дата обращения: 20.01.2017).
12. Скляренко Е. Мераб Мамардашвили за 90 минут. – М.: АСТ, 2006. – 94 с.
13. Сузукей В. Ю. Тувинское горловое пение «хоомей» в контексте современности // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – № 2 (5). – С. 48–51.
14. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Тюмень, Тюмен. гос. ун-т 2011. – 23 с.
15. Фролова Е. М. Певческая культура и развитие творческого мышления будущего учителя музыки [Электронный ресурс]. – URL: htpp://cyberleninka.ru/article/n/pevcheskaya-kultura-i-razvitiehudozhestvennogo-myshleniya-buduschego-uchitelya-muzyk (дата обращения: 22.01.2017).
16. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1. – 216 с.
17. Шастина Т. В. Традиционная певческая культура как средство вокально-эстетического воспитания детей [Электронный ресурс]: автореф. дис. … канд. пед. наук. – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – URL: http://www.dissercat.com/content/traditsionnaya-pevcheskaya-kultura-kak-sredstvo-vokalno-esteticheskogo-vospitaniya-detei#ixzz4WeReMb5u.
18. Юшманов В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. … д-ра искусствоведения. – СПб., 2004. – 262 с.
19. Potter J., Sorelli N. A History of Singing. – York: University of York, 2012.
20. Robinson Ph. Examining and defining the term “musical culture” stemming from secondary curricula. Masters Research thesis, Education, The University of Melbourne, 2009 [Электронный ресурс]. – URL: http://hdl.handle.net/11343/35488.
21. Rogers K. K. The philosophy of singing. – Kansas city, Missuri: Copiright by Harper&Brothers, 1893.
22. The Cambridge Companion to Singing. Edited by John Potter. – Cambridge: University press, 2000.

References

1. Andguladze N. *Homo cantor: Ocherki vokal’nogo iskusstva [Homo cantor: Essays on vocal art]*. Moscow, Agraf Publ., 2003. 240 p. (In Russ.).

2. Boffi G. *Bol'shaya entsiklopediya muzyki [The Great Encyclopedia of Music]*. Moscow, AST: Astrel Publ., 2007. 413 p. (In Russ.).
3. Vasilchenko E.V. *Muzykal'nye kul'tury mira: Kul'tura zvuka v traditsionnykh vostochnykh tsivilizatsiyakh (Blizhniy i Sredniy Vostok, Yuzhnaya Aziya, Dal'niy Vostok, Yugo-Vostochnaya Aziya) [Musical cultures of the world: Culture of sound in traditional eastern civilizations (Near and Middle East, South Asia, Far East, Southeast Asia)]*. Moscow, RUDN Publ., 2001. 408 p. (In Russ.).
4. Gorokhovik E.M. *Muzykal'naya kul'tura kak predmet issledovaniya [Musical culture as a subject of research]*. (In Russ.). Available at: http//www/worldmusiccenter.ru/muzykalnaya-kultura-kakpredmet-issledovaniya (accessed 15.01.2017).
5. Dmitriev L.B. *Osnovy vokal'noy metodiki [Fundamentals of vocal technique]*. Moscow, Music Publ., 2003. 364 p. (In Russ.).
6. Mikhaylov Dzh.K. O vozmozhnosti i neobkhodimosti universal'noy terminologii v muzyke [On the possibility and necessity of universal terminology in music]. *Voprosy filosofii [Questions of philosophy]*, 1999, no. 9, pp. 109-120. (In Russ.).
7. Nazarenko I.K. *Iskusstvo peniya [The art of singing]*. Moscow, Music Publ., 1963. 512 p. (In Russ.).
8. Nikolaeva E.V. *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya: Drevnyaya Rus': Konets X – seredina XVII stoletiya [History of music education: Ancient Russia: The end of X - the middle of the XVII century]*. Moscow, Vlados Publ., 2003. 208 p. (In Russ.).
9. Penie [Singing]. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar' [Music Encyclopedic Dictionary]*. Ed. by G.V. Keldysh. Moscow, Sovet. entsiklopediya Publ., 1990. 672 p. (In Russ.).
10. Penie [Singing]. *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Soviet Encyclopedic Dictionary]*. Ed. by A.M. Prokhorov. Moscow, Sovet. entsiklopediya Publ., 1989. 1632 p. (In Russ).
11. Sambur E.V. *Russkaya narodnaya pevcheskaya kul'tura: genezis i transformatsii: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Russian folk singing culture: genesis and transformation. PhD. phylos. diss.]*. Moscow, Moscow State University of Culture and Arts Publ., 2010. (In Russ.). Available at: http://www.dissercat.com/content/russkaya-narodnaya-pevcheskaya-kultura-genezis-i-istoricheskie-transformatsii#ixzz4WcQ9w9U7 (accessed 20.01.2017).
12. Sklyarenko E. *Merab Mamardashvili za 90 minut [Merab Mamardashvili for 90 minutes]*. Moscow, AST Publ., 2006. 94 p. (In Russ.).
13. Suzukey V.Yu. Tuvinskoe gorlovoe penie "khoomey" v kontekste sovremennosti [Tuvan throat singing "khoomei" in the context of modernity]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education]*, 2007, no. 2 (5), pp. 48-51. (In Russ.).
14. Trifonova I.A. *Akademicheskoe vokal'noe iskusstvo kak sotsiokul'turnyy fenomen: avtoref. dis. kand. filosofskikh nauk [Academic vocal art as a sociocultural phenomenon. PhD. phylos. diss.]*. Tyumen', Tyumen State University Publ., 2011. 23 p. (In Russ.).
15. Frolova E.M. *Pevcheskaya kul'tura i razvitie tvorcheskogo myshleniya budushchego uchitelya muzyki [Singing culture and development of creative thinking of the future music teacher]*. (In Russ.). Available at: htpp://cyberleninka.ru/article/n/pevcheskaya-kultura-i-razvitie-hudozhestvennogo-myshleniya-buduschego-uchitelya-muzyk (accessed 22.01.2017).
16. Cherednichenko T.V. *Muzyka v istorii kul'tury [Music in the history of culture]*. Dolgoprudnyy, Allegro-Press Publ., 1994, iss. 1. 216 p. (In Russ.).
17. Shastina T.V. *Traditsionnaya pevcheskaya kul'tura kak sredstvo vokal'no-esteticheskogo vospitaniya detey: avtoref. dis. kand. ped. nauk [Traditional singing culture as a means of vocal-aesthetic education of children. PhD. ped. diss.]*. St. Petersburg, St. Petersburg State University of Culture and Arts Publ., 2006. (In Russ.). Available at: http://www.dissercat.com/content/traditsionnaya-pevcheskaya-kultura-kak-sredstvo-vokalno-esteticheskogo-vospitaniya-detei#ixzz4WeReMb5u (accessed 20.01.2017).
18. Yushmanov V.I. *Pevcheskiy instrument i vocal'naya tekhnika opernykh pevtsov: avtoref. dis. doktora iskusstvovedeniya [Singing instrument and vocal technique of opera singers. PhD of Art. History diss.]*. St. Petersburg, 2004. 262 p. (In Russ.).
19. Potter J., Sorelli N. *A History of Singing*. York, University of York Publ., 2012. (In Eng.).
20. Robinson Ph. *Examining and defining the term* "*musical culture*" *stemming from secondary curricula. Masters Research thesis, Education, The University of Melbourne, 2009*. (In Eng.). Available at: http://hdl.handle.net/11343/35488 (accessed 12.01.2017).
21. Rogers K. K. *The philosophy of singing*. Kansas city, Missuri, Copiright by Harper&Brothers Publ., 1893. (In Eng.).
22. *The Cambridge Companion to Singing*. Edited by John Potter. Cambridge, University press, 2000. (In Eng.).

УДК: 130.2

РОК-МУЗЫКА И РОК-КУЛЬТУРА: К ВОПРОСУ О ДЕФИНИЦИЯХ ПОНЯТИЙ

Дюкин Сергей Габдульсаматович, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии и философии, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, РФ). E-mail: dudas75@mail.ru

В статье ставится вопрос о феноменологическом отношении между понятиями «рок-культура» и «рок-музыка», об их дефинициях, о связи данных понятий с такими явлениями, как субкультура и контркультура. Обращение к данной теме предопределено значительной ролью, которую рок-музыка сыграла в мировой культуре второй половины XX века и в той или иной степени продолжает играть до сих пор. Основной блок статьи посвящен подробному обзору теоретических положений отечественных авторов, занимающихся схожей проблематикой. Внутри гуманитарного дискурса, сформировавшегося вокруг концепта рока, выделяются эстетико-искусствоведческий, культурологический, социологический подходы. Особняком стоит публицистический подход к изучению рок-музыки. Среди ведущих авторов, формирующих современный российский дискурс, связанный с рок-музыкой, необходимо выделить А. Васильеву, Г. Власову, Е. Касьянову, Г. Кнабе, А. Козлова, Е. Мякотина, И. Набока, Т. Невскую, В. Сырова, А. Троицкого, С. Шаповалова. В качестве определяющих терминов, на основе которых понимается и описывается рок-культура и рок-музыка, выступают экзистенция, протест, дионисическая культура, «фаустовская» цивилизация, индивидуализм, становление, форсированное осовременивание, целеустремленность, сплоченность, идентификация. На основе данных концептов проблематика рок-культуры вводится в философско-культурологический дискурс. Результатом анализа становится понимание рок-музыки как ядра рок-культуры, которая представляет собой совокупность эстетических и социальных явлений с характеристиками суб- и контркультуры, а также культурной формы. Важное место занимает тезис об исключенности рок-музыки из сферы массовой культуры. Рок, в отличие от массовой культуры, включен в культурную традицию и связан с трансляцией дионисической культуры. На ведущее место в смысловом наполнении рок-культуры выводится идентификационная функция, реализация которой обеспечивает становление нового типа отношений в условиях перехода к постиндустриальному обществу. Реализация данной функции становится возможной в том случае, если рок-музыка превращается в ядро одноименной субкультуры и культурной формы.

Ключевые слова: рок-культура, рок-музыка, субкультура, контркультура, социализация, стиль.

ROCK MUSIC AND ROCK CULTURE: ABOUT DEFINITIONS OF CONCEPTS

Dyukin Sergey Gabdulsamatovich, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology and Philosophy, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation). E-mail: dudas75@mail.ru

We apply to the question about relation between such terms as rock music and rock culture. These concepts are linked with phenomenon subculture and counterculture. We should research this context too. This problem got to our focus because rock music has important place in modern culture still. The main part of the article is devoted to overview of theoretical theses by Russian authors about these questions. Scientific rock discourse consists of aesthetic, sociological and anthropological approaches. Besides it we can talk about journalistic approach. One can call such authors as A. Vasilyeva, G. Vlasova, E. Kasyanova, G. Knabe, A. Kozlov, E. Myakotin, I. Nabok, T. Nevskaya, V. Syrov, A. Troitsky, S. Shapovalov. All of them had formed discourse on the base of concept of rock music. They introduced into the science concepts existence, protest, Dionysian

culture, “Faust” civilization, individualism, forming, accelerated modernization, dedecation, cohesion, identity. These concepts help to introduce rock music and rock culture into discourse of philosophy of culture. In result of analysis we talk about following. Rock music is a nuclear of rock culture. It is combination of aesthetic and social facts. Rock culture has elements of subculture and counterculture. It can be described as cultural form. It is important to pay attention to difference rock music from pop culture. Rock is part cultural tradition and it broadcasts Dionysian culture. The main element in the semantic content of rock-culture is identity function. It creates the possibility for creation of new type of relations in postmodern society. Realization of this function is possible if rock music is a nuclear of subculture and culture form.

Keywords: rock culture, rock music, subculture, counterculture, socialization, style.

Став одним из важнейших и заметнейших явлений мировой культуры последних 60 лет, рок-музыка во многом остается на периферии сферы научного дискурса. Соотношение того места, которое названное явление занимает в общемировых реалиях с 60-х годов XX века по сегодняшний день, и уделяемого этому феномену внимания явно непропорционально. Причины такого игнорирования рок-музыки «большой» наукой кроются в устоявшемся бойкоте (частичном) со стороны ученого сообщества в отношении массовой культуры, к которой традиционно принято относить объект нашего внимания. Данный фактор дополняется ассимилированностью рок-культуры другими современными культурными формами, в том числе повседневностью, либо контркультурой, что подчас мешает увидеть в ней самостоятельный феномен.

Другой причиной теоретической исключенности рок-музыки является ее тесная сопряженность с более широким, но близким ей понятием *рок-культуры*. Их неполная концептуальная расчлененность способна выступать камнем преткновения для осмысления всего дискурса, в основе которого лежит понятие *рок*.

Тем не менее накопленный в отечественной науке относительно немногочисленный багаж осмысления рок-музыки и рок-культуры дает возможность подведения предварительных итогов развития этого дискурса. В данной статье мы актуализируем и систематизируем накопленные отечественной наукой концептуальные подходы к сущности рок-музыки как самостоятельного культурного феномена. Выделив наиболее важные теоретические установки исследователей, мы попытаемся сформировать собственную позицию по вопросу о социокультурном смысле рок-музыки и ее месте в современной культуре.

Первый теоретический блок, посвященный рок-музыке, можно охарактеризовать как эстетическо-искусствоведческий. Для авторов, которые представляют данное направление, общим является отношение к року как одной из стилевых разновидностей современной музыкальной культуры. Одним из первых в российской науке факты осмысления феномена рок-музыки представил В. Н. Сыров, погрузивший исследуемое понятие в музыковедческий дискурс. Для автора рок – это, прежде всего, стилевой феномен. Задачей исследователя в данном случае становится своеобразная реабилитация рок-музыки, которую он выводит за пределы массовой культуры, ставя в тот же ряд, в котором находятся академическая музыкальная традиция и джаз. Качественная сущность рока заключается, согласно В. Н. Сырову, в обращении к устной традиции, к индивидуализации, сочинительско-исполнительскому единству. Автор называет это духом коллективно-индивидуального творчества европейской музыки [22]. На эту же черту рок-культуры указывает Г. Кнабе, говоря об очевидности связи рока с «голосом низов, со скоморошеской традицией» [13].

Понимание феномена рока как исключительно музыкального явления распространено в научных трудах [21; 22] и в обширной публицистике, посвященной этой теме. Как зарубежные, так и отечественные авторы склонны усматривать в роке одно из направлений современной музыки, в основе которого лежат блюзовые формы. Однако в публицистических материалах данная позиция, как правило, не раскрывается. Многочисленные отступления от заданного шаблона, то есть рок-музыка без блюзовой основы, выдаются не более чем за исключение из устоявшегося правила. Авторы многих публицистических текстов, касающихся рок-музыки и рок-культуры, не ставят вопрос о феноменологических грани-

цах рока, рассматривая в качестве такового совокупность музыкальных (а порой культурных) явлений, ассоциируемых с понятием рока через стереотипизированное массовое сознание, формируемое масс-медиа [10; 15; 23].

Помимо музыковедческого подхода к понятию рока, можно выделить еще ряд мини-парадигм, сформировавшихся в этом узком исследовательском направлении. Одна из них разрабатывается в рамках философии культуры и связана, главным образом, со стремлением придать рок-культуре статус уникального явления, в некотором роде возвышающегося над прочими направлениями современной музыки. Функциональный смысл рок-музыки, таким образом, обнаруживается с введением социума в постиндустриальную реальность, с форсированным осовремениванием человечества, приданием дополнительного смысла его существованию на основе углубления ценности гуманизма.

Культурфилософский подход декларируется М. С. Цапко, предлагающей видеть в рок-музыке новую форму трансляции «старых идей». Дистанцирование от контркультуры усиливается тесной конгруэнтностью между роком и «фаустовской» цивилизацией (понятие, которое в начале XX века О. Шпенглер предложил для обозначения европейской западнохристианской культуры). Данный ход позволяет М. Цапко глубже ввести концепт рока в поле ведения философии культуры, максимально, таким образом, расширив его функциональные характеристики [24].

В диссертации Е. В. Мякотина «Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического анализа» при осмыслении исследуемого явления актуализируются ницшеанские идеи, особым же образом, концепция апполонического и дионисического искусства. Рок-музыка определяется через становление, позицию устремления в будущее. Автор характеризует каждого агента рок-музыки с помощью понятий неоднозначности, амбивалентности, способности взаимообращения функций. В конечном счете, как полагает Е. В. Мякотин, исследуемый им жанр определяется усиленной ролью авторского начала, в основе которого лежит особая точка зрения на мир как на потенциальную категорию. Данная концепция позволяет увидеть в рок-музыке инструмент индивидуализации личности при ее вхождении в реалии постиндустриальной культуры. Индивидуализация в данном случае рассматривается в рамках положительной коннотации, осмысляясь как цель эволюции культуры. Речь идет о необходимом катализаторе преобразования человека для его функционирования в новых социокультурных реалиях [17].

Эволюция личности в качестве матрицы рок-культуры становится определяющей идеей в исследовании В. В. Доронина, построенного в рамках культурфилософской парадигмы немецкой культуркритики. Согласно автору, «рок-культура является традицией, в основе которой лежит стремление к абсолютным, вечным ценностям и, таким образом, противостоит ценностям временным» [9]. Рок приобретает очертания феномена шпенглерианской культуры, противостоящей цивилизации, материализованной в форме массовой культуры, которая, мимикрируя под рок-музыку, девальвирует последнюю. В. В. Доронин в наиболее последовательной форме вводит рок в сферу высокой культуры через концепты духовности и трансцендентного идеала, а также связывая его с индивидуализацией творческого процесса [9].

В схожее дискурсивное поле погружает рок-музыку С. В. Шаповалов, видящий в жанре, прежде всего, современный способ воплощения в жизнь дионисического искусства. Феномен рока обретает свой смысл через противопоставление собственным суррогатным формам, классифицируемым как антирок. Собственная же функциональность феномена рок-музыки обретается, по С. В. Шаповалову, через коммуникативность и театрализацию жизненного пространства [26].

Нарратив, базирующийся на выделении рок-музыки через ее противопоставление другим жанрам, берет свое начало в годы перестройки. В конце 80-х годов, в эпоху актуализации рок-музыки в СССР, ставшей в ту пору одним из инструментов деформации советской культуры, в публицистике получил распространение сюжет, связанный с определением того, что в современной популярной музыке есть «рок», а что таковым не является. Подобные рассуждения носили оценочный характер: рок однозначно связывался с воплощением таланта, креатива, социальной позиции. Все прочие музыкальные явления было принято относить к поп-музыке, подаваемой через негативную коннотацию. В сегодняшнем

дискурсе, сформированном вокруг рок-музыки, подобная установка наиболее ярко выраженное воплощение нашла в книге джазового музыканта А. Козлова «Рок» [15]. Пытаясь в своем публицистическом тексте зафиксировать, что именно можно отнести к рок-музыке, автор говорит о сопричастности данной субкультуры понятию *протеста* и определенному образу жизни (какому – не обозначается), в отличие от поп-музыки, связанной с молодежной аудиторией. С другой стороны, А. Козлов определяет рок-музыку, не выходя за рамки музыковедческого подхода, как часть современной музыкальной культуры, берущей свои корни в негритянском блюзе первой половины – середины XX века. Значительную роль в попытке музыканта выстроить дефиницию рока играет понятие антирока, в состав которого он вводит отдельные направления (панк, диско). При этом традицию, в рамки которой можно ввести книгу А. Козлова, было бы резонно обозначить как историческую, поскольку в основе исследования лежит хронологический нарратив, а также построение причинно-следственных связей, помещаемых во временном контексте.

Продолжая данный дискурс, Т. Н. Невская предлагает свой вариант видения рок-музыки как особого семантического поля. Сам же феномен рок-музыки она рассматривает через призму ее исторического развития в СССР и постсоветской России [19].

Наиболее массивный сегмент в общем объеме исследований, посвященных рок-музыке, связан с социологическим аспектом рассмотрения этого феномена. Базовыми категориями в данном мини-дискурсе становятся понятия субкультура, контркультура, социализация. Один из исследователей этого направления И. С. Алексеев сужает предмет исследования, сосредотачивая внимание на присутствии питерского рока в публичном пространстве. В интерпретации этого автора, рок выходит за пределы музыкального направления, принимая очертания субкультуры, которая базируется не столько на субстрате искусства, сколько на символическом капитале агентов влияния, создающих закрытое сообщество [1].

Узкий набор функций, направленных на социализацию и идентификацию, связывает с рок-музыкой Н. Б. Гончарова, которая видит в этой субкультуре (по сути, автор говорит не о музыкальном направлении, вопреки заявленной ей терминологии, а о субкультуре) средство противопоставления молодежи в отношении доминирующей культуры [6].

Заявленный Н. Б. Гончаровой социологический подход к пониманию сущности рок-музыки получает наиболее последовательное развитие у Г. Кнабе. Классик отечественной философии культуры в законченной форме заявляет, что «рок – это не столько музыка, сколько стиль жизни и общественная позиция» [13, с. 21], «доминанта рока лежит в культурно-исторической экзистенции, а не в музыке» [13, с. 33]. Сущность рок-культуры видится автору в противостоянии «истэблишменту» (в самом широком смысле). Таким образом, смысл музыкального наполнения этой субкультуры сужается до символической функции. В том же поле, где рок-культура все же стыкуется со своей музыкальной матрицей, автором фиксируется двойственность, заключающаяся в одновременной ориентации на масскультовость, тиражируемость, а с другой стороны, на самореализацию и творчество. Конечный переход рок-музыки из контркультуры в «устойчивую тональность» (в сферу коммерческой культуры) не отменяет ее контркультурного характера. Г. Б. Власова в еще более однозначной и безапелляционной форме сводит сущность рока к ядру контркультуры [5].

Оппозиционность (в политологическом контексте этого понятия) рок-культуры конкретизирует В. В. Бокарев, показывающий на примере биографии, творчества и идей Д. Леннона не просто контркультурность рока, но его социалистическую направленность, стремление к гармонизации современных радикальных политических идей на почве идей гуманизма и социальной справедливости [2].

Во многих исследованиях, авторы которых исповедуют социологический подход, рок рассматривается либо как самостоятельная субкультура, либо как совокупность субкультур. К ученым, транслирующим данную позицию, можно отнести Е. Б. Борисову, Д. М. Давлетшину, Д. И. Иванова, А. О. Райхштата, А. В. Чечеву [3; 8; 11; 20; 25].

Близкую позицию занимает И. Л. Набок, несмотря на то что рассматривает рок-музыку, прежде всего, в аспекте ее эстетических харак-

теристик. По И. Набоку, рок-музыка – это одно из выражений молодежной контркультуры, существующее, главным образом, на основе не музыкальной, а аксиологической матрицы. Автор выделяет такие аксиологемы рок-культуры, как «назад к природе», «новая чувственность», «неорелигиозность и мистицизм», «свобода», «музыкоцентризм». Последняя из названных аксиологем указывает на особую роль музыки в формировании современного контркультурного фона. По мнению И. Набока, это объясняется эмоциональными возможностями музыки обеспечить спонтанный порыв контркультуры. Доминантными функциями рок-культуры автор признает компенсаторную и игровую, что в очередной раз выводит искомый феномен из эстетической сферы, то есть из области искусства и массовой культуры [18].

А. А. Васильева еще дальше уводит рок-культуру от ее музыкальной основы, говоря о таких доминантах рока, как особая мифология и смех. Эти составляющие превращают рок в «своеобразную лабораторию, в которой были “опробованы” многие психологические и социально-культурные ситуации». Данный подход вбирает в себя апологию рок-музыки средствами социологии культуры [4].

В более последовательной (с аксиологической точки зрения) форме аналогичную позицию демонстрирует А. И. Громаков. В его диссертации рок-музыка связывается с особым типом социализации, формирующей гипертрофированно негативное отношение к негативным процессам в обществе, целеустремленность, сплоченность [7]. Наиболее последовательная декларация позитивной идентификации, связанной с приверженностью к рок-культуре, присутствует в работе И. В. Ковальчук. Автор напрямую говорит о роке как о попытке создания нового человека, новой культуры. Основными инструментами рок-культуры в обозначенном аспекте выступают создаваемые ею способы коммуникации и новые стилевые формы [14].

Особый кластер исследовательских позиций в рамках социологии составляют работы, в которых представляется позиция на рок-культуру как идентификационный инструмент. В частности, исследовавшая русскую рок-поэзию Т. Логачева сформулировала свое понимание рок-культуры через инструмент поколенческой самоидентификации. В качестве же основных характеристик рока она предложила рассматривать игру, карнавализацию и абсурд [16].

Наиболее обобщенное и полное видение рок-культуры в контексте современной культуры предложила Е. В. Касьянова. В ее интерпретации, рок предстает особым явлением, не укладывающимся в последовательность иных культурных форм современности. Он является неизбежным итогом предшествующего развития разнообразных культурных тенденций, становясь «центровым звеном межкультурных коллизий второй половины XX века», «результатом вбирания экзистенциального опыта многих людей» [12]. Е. Касьянова касается вопроса об идентификационной роли рока, обозначая ее через участие этой особой культуры в процессе разрыва современного социума с «социальными и нравственными основами доатомной эпохи» [12, с. 22].

Таким образом, рок-культура превращается в объемный комплекс, совокупность эстетических и социокультурных явлений, включающий в себя характеристики как субкультуры с элементами контркультуры, так и культурной формы, обеспечивающий идентификационную революцию эпохи перехода к постиндустриальному обществу. Именно в этом своем качестве, рок-культура находит свой положительный смысл, покидая сферу массовой культуры и беря на себя важную роль в процессе эволюции социума.

В данном контексте мы берем на вооружение понятие рок-культуры, заменяя ею рок-музыку, так как последняя, вне собственного социокультурного контекста, оставаясь исключительно музыкальным направлением, утрачивает свои функции, лишается возможности воздействия на аудиторию. Лишь только приняв на себя роль ядра субкультуры и культурной формы, рок-музыка становится дееспособным транслятором и инструментом преобразования идентичностей. В этом же случае рок обретает способность к трансляции основ дионисической культуры, в том числе на основе сложившейся культурной традиции. Важным свойством рок-культуры в этом контексте является упоминаемая выше индивидуализация, исходящая из специфики творческого процесса, особенностей исполнительской практики и имиджа музыкантов. Дальнейший анализ рок-культуры возможен на основе обозначенных свойств и характеристик.

Литература

1. Алексеев И. С. Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов: автореф. дис. … канд. соц. наук. – СПб., 2003. – 25 с.
2. Бокарев В. В. Социальные взгляды, общественно-политическая и творческая деятельность Дж. Леннона в период «молодежной революции» на Западе: автореф. дис. … канд. ист. наук. – М., 2008. – 28 с.
3. Борисова Е. Б. Музыка как фактор формирования молодежных субкультур: социологический анализ: автореф. дис. … канд. соц. наук. – СПб., 2005. – 30 с.
4. Васильева А. А. Российская рок-музыка 1970–1980-х годов как социокультурное явление. Опыт культурологического анализа: автореф. дис. … канд. культурологии. – Челябинск, 1999. – 21 с.
5. Власова Г. Б. Рок-культура – феномен XX века: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2001. – 26 с.
6. Гончарова Н. Б. Специфика социализации подростков современного крупного города: вхождение в рок-культуру: автореф. дис. … канд. соц. наук. – Ростов-на-Дону, 2002. – 26 с.
7. Громаков А. И. Процессуальный анализ социокультурной молодежи, приобщенной к рок-музыке: автореф. дис. … канд. соц. наук. – Ставрополь, 2015. – 23 с.
8. Давлетшина Д. М. Музыкальная культура как фактор формирования духовных ценностей студенческой молодежи в современных условиях: автореф. дис. ... канд. соц. наук. – Казань, 1998. – 24 с.
9. Доронин В. В. Рок-культура как современное воплощение традиции героев: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Тюмень, 2011. – 22 с.
10. Житинский А. А. Путешествие рок-дилетанта. – СПб.: Амфора, 2006. – 486 с.
11. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: автореф. дис. … канд. филол. наук. – Иваново, 2008. – 19 с.
12. Касьянова Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореф. дис. … канд. филос. наук. – СПб., 2003. – 22 с.
13. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры // Кнабе Г. С. Избр. тр. Теория и история культуры. – М.; СПб., 2006. – С. 20–50.
14. Ковальчук И. В. Влияние рок-музыки на формирование стиля жизни российской молодежи: автореф. дис. … канд. соц. наук (22.00.01). – М., 2002. – 24 с.
15. Козлов А. С. Рок: истоки и развитие. – М.: Мега Сервис, 1998. – 191 с.
16. Логачева Т. Е. Русская рок-поэзия 1970–1990-х годов в социокультурном контексте: автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1997. – 26 с.
17. Мякотин Е. В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического анализа: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Саратов, 2006. – 24 с.
18. Набок И. Л. Рок-культура как эстетический феномен: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – М., 1993. – 42 с.
19. Невская Т. Н. Эволюция рок-музыки в России: автореф. дис. … канд. культурологии. – СПб., 2009. – 22 с.
20. Райхштат А. О. Молодежные субкультуры в российском обществе: теоретические подходы и современные практики: автореф. дис ... . канд. соц. наук. – Казань, 2006. – 29 с.
21. Савицкая Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке. На материале зарубежного хард- и арт-рока: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М., 1999. – 24 с.
22. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей». – Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1997. – 209 с.
23. Троицкий А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е… – М.: Искусство, 1991. – 207 с.
24. Цапко М. С. Рок как социокультурный феномен: автореф. дис. … канд. культурологии. – М., 1998. – 23 с.
25. Чечева А. В. Панк-движение как феномен современной неформальной молодежной субкультуры: автореф. дис. … канд. культурологии. – Улан-Удэ, 2011. – 24 с.
26. Шаповалов С. В. Динамика социокультурных ценностей рок-музыки: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Ростов-на-Дону, 2010. – 27 с.

References

1. Alekseev I.S. *Rok-kul'tura v publichnom prostranstve Sankt-Peterburga 1990-kh godov: avtoref. dis. kand. sots. nauk [Rock Culture in the Public Space of St. Petersburg in the 1990's. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. St. Petersburg, 2003. 25 p. (In Russ.).
2. Bokarev V.V. *Sotsial'nye vzglyady, obshchestvenno-politicheskaya i tvorcheskaya deyatel'nost' Dzh. Lennona v period «molodezhnoy revolyutsii» na Zapade: avtoref. dis. kand. ist. nauk [Social Views, Socio-Political and*

Creative Activity of J. Lennon at Period of "*Youth Revolution*" in the *West. Author's Abstract of Diss. PhD in History]*. Moscow, 2008. 28 p. (In Russ.).
3. Borisova E.B. *Muzyka kak faktor formirovaniya molodezhnykh subkul'tur: sotsiologicheskiy analiz: avtoref. dis. kand. sots. nauk [Music as Factor of Forming Youth Subculture: Sociological Analysis. Author's Abstract of Diss. PhD in Socioloy]*. St. Petersburg, 2005. 30 p. (In Russ.).
4. Vasilyeva A.A. *Rossiyskaya rok-muzyka 1970-1980-kh godov kak sotsiokul'turnoe yavlenie. Opyt kul'turologicheskogo analiza: avtoref. dis. kand. kul'turologii [Russian Rock Music in 1970-1980's as Socio-Cultural Phenomen. Expirience of Culturology Amalysis. Author*'s Abstract *of Diss. PhD in Culturology]*. Chelyabinsk, 1999. 21 p. (In Russ.).
5. Vlasova G.B. *Rok-kul'tura – fenomen XX veka: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Rock Culture is Phenomen of the XX Century. Author's Abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Rostov-on-Don, 2001. 26 p. (In Russ.).
6. Goncharova N.B. *Spetsifika sotsializatsii podrostkov sovremennogo krupnogo goroda: vkhozhdenie v rok-kul'turu: avtoref. dis. kand. sots. nauk [The Specificity of Teenagers Socialisation in Modern City: Entry into the Rock Culture. Author*'s Abstract *of Diss. PhD in Sociology]*. Rostov-on-Don, 2002. 26 p. (In Russ.).
7. Gromakov A.I. *Protsessual'nyy analiz sotsializatsii molodezhi, priobshchennoy k rok-muzyke: avtoref. dis. kand. sots. nauk [Procedural Analysis of Socialisation of Youth, Which is Connected with Rock Culture. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. Stavropol, 2015. 23 p. (In Russ.).
8. Davletshina D.M. *Muzykal'naya kul'tura kak faktor formirovaniya dukhovnykh tsennostey studencheskoy molodezhi v sovremennykh usloviyakh: avtoref. dis. kand. sots. nauk [Music Culture as Factor of Forming of Values of Students in Modern Situation. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. Kazan, 1998. 24 p. (In Russ.).
9. Doronin V.V. *Rok-kul'tura kak sovremennoe voploshchenie traditsii geroev: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Rock Culture as Modern Epitome of Heroes Tradition. Author's Abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Tyumen, 2011. 22 p. (In Russ.).
10. Zhitinskiy A.A. *Puteshestvie rok-diletanta [Travel of Rock Dilettante]*. St. Petersburg, Amfora Publ., 2006. 486 p. (In Russ.).
11. Ivanov D.I. *Rok-al'bom 1980-kh godov kak sinteticheskiy tekst: Yu. Shevchuk "Plastun": avtoref. dis. kand. filol. nauk [Rock Album of 1980's as Synthetic Text. Author's Abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Ivanovo, 2008. 19 p. (In Russ.).
12. Kasyanova, E.V. *Rok-kul'tura v kontekste sovremennoy kul'tury: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Rock Cultura in the Context of Modern Culture. Author's Abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. St. Petersburg, 2003. 22 p. (In Russ.).
13. Knabe G.S. *Izbrannye trudy. Teoriya i istoriya kul'tury. Rok-muzyka i rok-sreda kak formy kontrkul'tury [Selected works. Theory and history of culture. Rock Music and Sphera of Rock as Form of Counter-Culture]*. Moscow; St. Petersburg, 2006, pp. 20-50. (In Russ.).
14. Kovalchuk I.V. *Vliyanie rok-muzyki na formirovanie stilya zhizni rossiyskoy molodezhi: avtoref. dis. kand. sots. nauk [The Influence by Rock Music on the Forming of Life Style of Russian Youthful. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. Moscow, 2002. 24 p. (In Russ.).
15. Kozlov A.S. *Rok: istoki i razvitie [Rock: Origins and Development]*. Moscow, Mega Servis Publ., 1998. 191 p. (In Russ.).
16. Logacheva T.E. *Russkaya rok-poeziya 1970-1990-kh godov v sotsiokul'turnom kontekste: avtoref. dis. kand. filol. nauk [Russian Rock Poetry of 1970-1990's in the Socio-Cultural Context. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. Moscow, 1997. 26 p. (In Russ.).
17. Myakotin E.V. *Rok-muzyka. Opyt strukturno-antropologicheskogo analiza: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Rock Music. The Expirience of Structure and Antropological Analysis. Author's abstract of Diss. PhD in Art History]*. Saratov, 2006. 24 p. (In Russ.).
18. Nabok I.L. *Rok-kul'tura kak esteticheskiy fenomen: avtoref. dis. doktora filos. nauk [Rock Culture as Aesthetic Phenomen. Author's Abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 1993. 42 p. (In Russ.).
19. Nevskaya T.N. *Evolyutsiya rok-muzyki v Rossii: avtoref. dis. kand. kul'turologii [The Evolution of Rock Music in Russia. Author's Abstract of Diss. PhD in Culturology]*. St. Petersburg, 2009. 22 p. (In Russ.).
20. Raykhshtat A.O. *Molodezhnye subkul'tury v rossiyskom obshchestve: teoreticheskie podkhody i sovremennye praktiki: avtoref. dis. kand. sots. nauk [Subcultures of Youthful in Russian Society. Author's Abstract of Diss. PhD in Sociology]*. Kazan', 2006. 29 p. (In Russ.).
21. Savitskaya E.A. *Printsipy stileobrazovaniya v rok-muzyke. Na materiale zarubezhnogo khard- i art-roka: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [The Principles of Style Formation in Rock Music. On the Material of Foreign Hard and Art Rock. Author's Abstract of Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1999. 24 p. (In Russ.).

22. Syrov V.N. *Stilevye metamorfozy roka ili put' k "tret'ey" muzyke [Stylistic Metamorphosis of Rock on the Way to "Third" Music]*. Nizhni Novgorod, Nizhni Novgorod University Press, 1997. 209 p. (In Russ.).
23. Troitskiy A.K. *Rok v Soyuze: 60-e, 70-e, 80-e… [Rock in the Union: 60's, 70's, 80's…]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 207 p. (In Russ.).
24. Tsapko M.S. *Rok kak sotsiokul'turnyy fenomen: avtoref. dis. kand. kul'turologii [Rock as Socio-Cultural Phenomen. Author's Abstract of Diss. PhD in Culturology]*. Moscow, 1998. 23 p. (In Russ.).
25. Checheva A.V. *Pank-dvizhenie kak fenomen sovremennoy neformal'noy molodezhnoy subkul'tury: avtoref. dis. kand. kul'turologii [The Punk Movement as Phenomen of Modern Unofficial Youthful. Author's Abstract of Diss. PhD in Culturology]*. Ulan-Ude, 2011. 24 p. (In Russ.).
26. Shapovalov S.V. *Dinamika sotsiokul'turnykh tsennostey rok-muzyki: avtoref. dis. kand. filos. nauk [The Dynamic of Socio-Cultural Values of Rock Music. Author*'s Abstract *of Diss. PhD in Philosophy]*. Rostov-on-Don, 2010. 27 p. (In Russ.).

УДК 008.001

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ПОДХОДОВ

Шуб Мария Львовна, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и социологии, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: shubka_83mail.ru

Кособуцкая Наталья Юрьевна, доцент кафедры педагогики хореографии, аспирант культурологического факультета, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: nkosobutskaia@mail.ru

Культурное наследие предстаёт перед нами не массивом застывших форм и искусственно консервированных традиций, а чрезвычайно плотно вплетённым в живую ткань актуальности явлением. Как это часто бывает в гуманитарной практике, единого подхода к его пониманию и интерпретации до сих пор не выработано. Большинство исследователей употребляют данный термин скорее на уровне здравого смысла, нежели в рамках чёткого терминологического оформления.

В рамках данной статьи мы систематизируем разрозненный массив различных авторских концепций культурного наследия. Приспособление наследия к условиям современности приводит к его неизбежной трансформации. Выбирая какой-либо исследовательский ракурс, учёные интерпретируют культурное наследие сквозь его призму. Более четкая дифференциация определений культурного наследия выглядит в следующих подходах: феноменологическом, ценностном, информационно-коммуникативном, охранительно-правовом и экономическом. Например, в феноменологическом подходе, наследие представлено как феномен культуры в концепциях ряда авторов. Пьер Нора – это память-наследие, с глубокой важностью традиции и исторических воспоминаний. Он выделяет изменения значения наследия как закономерный парадокс модернизационных процессов. В характеристике Лоуэнталя наследие представлено как одна из форм познания с ассоциативным рядом ценностных и когнитивных ориентиров в хронологической динамике, гибкой и податливой трансформации. Ценностный подход рассматривается с представлением феномена наследия как системы ценностей – материальной и интеллектуально-духовной. Как информационный компонент наследие отображено в подходе информационно-коммуникативного свойства с запечатлевающей, сохраняющей и передающей функциями для поколений будущего. Прагматичны и убедительны в изложении своих позиций авторы в заявленных подходах.

Мы попытались выработать собственное определение культурного наследия, синтезирующее всё многообразие подходов к его осмыслению, где мы понимаем совокупность актуально значимых, исторически устойчивых и селектированных форм и результатов человеческой деятельности, репрезентированных в материальных, духовных и художественных образцах.

Ключевые слова: наследие, память, культурное наследие, культурная память, гуманитарные подходы.

CULTURAL HERITAGE IN THE LIGHT OF MODERN HUMANITARIAN APPROACHES

Shub Mariya Lvovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Culturology and Sociology Department, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: shubka_83mail.ru

Kosobutskaya Natalya Yuryevna, Associate Professor of Pedagogy and Choreography Department, Postgraduate of Culturological Faculty, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: nkosobutskaia@mail.ru

The cultural heritage appears to us not as a mass of stiffened forms and artificially tinned traditions but the phenomenon which is extremely densely interwoven into living tissue of relevance. As it often happens in humanitarian practice, uniform approach to understanding and interpretation is still not developed. Most of researchers use this term, it is rather at the level of common sense, than within accurate terminological registration.

Within this article we systematize a separate array of various author's concepts of cultural heritage. It leads adjustment of heritages to conditions of the present to its inevitable transformation. Choosing any research foreshortening, scientists interpret cultural heritage through its prism. More accurate differentiation of definitions of cultural heritage looks in the following approaches: phenomenological, valuable, information and communicative, guarding and legal and economic. For example, in phenomenological approach, the heritage is presented as culture phenomenon in concepts of a number of authors. Pierre Nora has memory heritage, with deep importance of tradition and historical memoirs. He allocates changes of value of heritage as a natural paradox of modernization processes. In Louental's characteristic, the heritage is presented as one of knowledge forms with an associative array of valuable and cognitive reference points in chronological dynamics, flexible and pliable transformation. Valuable approach is considered with representation of a phenomenon of heritage as the systems of values: material, intellectual and spiritual. As information component the heritage is displayed in approach of information and communicative property with the imprinting, keeping and transferring the functions for the future generations. The authors in the stated approaches are pragmatic and convincing in statement of the positions.

They have tried to develop own definition of cultural heritage synthesizing everything in variety of approaches to judgment where they understand modern significant, historically steady and the selected forms and results of human activity represented in material, spiritual and art samples.

Keywords: heritage, memory, cultural heritage, cultural memory, humanitarian approaches.

В современной гуманитарной исследовательской практике феномен культурного наследия занимает особое место. Часть учёных обращаются к нему в рамках размышлений о культурной памяти, часть – как к самостоятельному явлению. Причины актуализации интереса научного сообщества к проблемам изучения и сохранения культурного наследия стоит искать в сложившейся на сегодняшний день социокультурной ситуации, в трансформации отношения к прошлому (популяризация нацистских идей, изменение понимания роли Советского Союза в борьбе в фашизмом и пр.), в так называемом «переписывании истории», даже в более локальных действиях, таких как, например, уничтожение памятников советским воинам в Польше и странах Прибалтики. И в данной идеологической среде наследие чрезвычайно часто выступает разменной монетой, используемой различными силами как аргумент собственной правоты, как инструмент манипулирования общественным сознанием. Культурное наследие, таким образом, предстаёт не массивом застывших форм и искусственно консервированных традиций, а чрезвычайно плотно вплетённым в живую ткань актуальности явлением.

Однако, как это часто бывает в гуманитарной практике, единого подхода к его пониманию и интерпретации до сих пор не выработано. Более того, большинство исследователей употребляют данный термин скорее на уровне здравого смысла, нежели в рамках чёткого терминологического оформления.

В рамках данной статьи мы систематизируем разрозненный массив различных авторских концепций культурного наследия и на основе их анализа представим собственное определение данного феномена.

1. Феноменологический подход

Сразу оговоримся, что название этого подхода не отсылает нас к феноменологической философской школе, а констатирует лишь ракурс изучения наследия как феномена культуры. Данный подход представлен, главным образом, работами исторического и культурологического характера, объединяемыми включением наследия в более широкий общекультурный контекст его анализа.

Одним из первых такой ракурс изучения наследия апробировал П. Нора. В его концепции понятие наследия неразрывно связано с категорией памяти. Он даже вводит отельный термин – «память-наследие»: «Под памятью-наследием не следует понимать ни резкое расширение понятия, ни недавние проблематичные попытки растянуть его на все предметы-свидетели национального прошлого, но гораздо более глубинную трансформацию в общественное достояние и в коллективное наследство традиционных ставок в борьбе внутри самой памяти» [9, с. 55–56].

Под этой борьбой «внутри самой памяти» исследователь понимает превращение живой памяти, воплощённой в традиции, в искусственно смоделированную форму воспоминаний – историю («возвышение исчезнувшей традиции до исторического сознания, реконструкцией феномена, от которого мы отделены и который больше всего интересует тех, кто ощущает себя его потомками и наследниками» [9, с. 126]). Её кристаллизация, визуализация, необходимые для «работы» с такого рода памятью, происходят в форме мест памяти, под которыми П. Нора понимает «всякое значимое единство, материального или идеального порядка, которое воля людей или работа времени превратили в символический элемент наследия памяти некоторой общности» [9, с. 79]. В основе же любого места памяти лежит объект («элемент») наследия.

Исследователь подчёркивает искусственную природу памяти-истории и соответствующего ей наследия: подобно тому, как современное европейское общество утратило механизмы естественного формирования и передачи памяти в варианте традиции, наследие из результата естественной, органической потребности в сохранении прошлого превратилось в продукт продуманной политики памяти и объект манипуляции: «Огромный капитал наследия исчезает, чтобы ожить снова только под взглядом восстановленной истории» [9, с. 25]; «наследие полностью изменило значение, став из имущества, которым владеют по наследству, имуществом, которое конституирует вас» [9, с. 144].

П. Нора пишет о парадоксе наследия – чем выше интенсивность модернизационных процессов в современном обществе, чем стремительнее оно движется по пути прогресса, обрывая тончайшие связи с традицией, тем сильнее оно пытается сохранить фрагменты прошлого, причисляя к категории наследия всё, что может быть (и непременно будет) утрачено: «Ускоренное индустриализацией разрушение кадра традиционной жизни привело к защите естественных пространств... Одновременно стали присоединяться к наследию местные локальные сообщества, частные лица, объединенные все больше в многочисленные ассоциации национального, окружного или профессионального характера, от Достопримечательностей и Древних памятников Ардеш до Ажекта, основанного для защиты и сохранения старых железных дорог, или Федерации морской культуры Даурненеза [9, с. 135]».

Аналогичную мысль можно встретить и в работе Д. Лоуэнталя «Прошлое – чужая страна»: «Мы сохраняем прошлое потому, что поступь перемен истощила наследие, являющееся неотъемлемой частью нашей идентичности и благосостояния» [7, с. 25].

Именно в обеспечении идентичности современному социуму учёный и видит главное предназначение наследия. Его сохраняют и возвеличивают не ради него самого, не ради сбережения истории и даже не ради извлечения уроков из опыта минувших веков, а исключительно ради настоящего, поддержания его определённого образа, достижения значимых в актуальности целей, «для утверждения и возвеличивания настоящего» [7, с. 13]. Сам факт признания наследия наследием, сам акт включения в объём данного понятия какого-либо объекта уже существенным образом

видоизменяют наследие, вырывая его из контекста истории и помещая в новые условия бытия.

В силу этого, отмечает Д. Лоуэнталь, наследие, ассоциирующееся с чем-то консервативным и незыблемым, в действительности – явление чрезвычайно гибкое и податливое к трансформациям [7, с. 129]: «Оно должно меняться по мере того, как изменяются наши знания и ценности, по мере того, как переписывается история. Подобные изменения неизбежны» [7, с. 14].

Наследие, или, как иногда Д. Лоуэнталь называет его в своей работе, «реликты», является одной из форм познания прошлого наряду с памятью и историей. В отличие от последней, познающей прошлое как «чужую страну», наследие «относится к прошлому как к достоянию века нынешнего… Если мы смотрим на него как на наследие, оно вполне знакомо и привычно» [7, с. 7]. Таким образом, помимо идентификационной, наследие выполняет и интегративную функцию, нивелируя временной разрыв между эпохами и поколениями.

Приспособление наследия к условиям современности, о котором мы говорили выше, приводит к его неизбежной трансформации. Д. Лоуэнталь выделяет две формы последней. Первая связана с непосредственным воздействием на наследие: «сохранение, иконоборчество, совершенствование, повторное использование… они изменяют их субстанцию, форму или отношение к местоположению» [7, с. 408–409]. Вторую форму можно назвать опосредованной, поскольку она не столь сильно затрагивает «физические условия существования остатков прошлого», но изменяет их символическое, ценностное значение для современности. Обе формы могут существовать как автономно, так и в комплексе. Но в любом случае они имеют ряд достоинств (особенно это относится к так называемому перемещению наследия, когда реликвии изымаются из аутентичного места их бытования и переносятся в новую среду):

– физическое сохранение «остатков прошлого», которые неизбежно исчезли, если бы их не объявили наследием;

– сохранение наследия делает прошлое более понятным и доступным;

– наследие позволяет обеспечить сакрализацию того места или той территории, на которой оно находится [7, с. 437].

В современном обществе, отмечает исследователь, можно выделить два подхода к возможности использования наследия:

– реновационный, связанный с понимаем значимости активного использования наследия в соответствии с актуальными потребностями («подобно старому колпаку от автомобильного колеса, который обретает новую жизнь в качестве горшка для кактуса»);

– музеефицирующий, основанный на убеждённости в трепетном и аккуратном отношении к наследию и недопустимости какого-либо его «вторичного» использования [7, с. 441].

В целом взгляды Д. Лоуэнталя чрезвычайно близки к тем идеям, которые высказывал П. Нора. Подобно французскому учёному, он указывает на диверсификацию границ наследия, поглощающего всё, что только может ассоциироваться с прошлым, что может «пригодиться» в настоящем: «наследие включает в себя не только лондонский Тауэр, но и следы сельскохозяйственной деятельности, различимые лишь с помощью аэрофотосъемки… не только замок герцога и его имущество, но... и самого герцога… Чем стремительнее поступь перемен, чем заметнее настоящее отличается даже от недавнего прошлого, тем более драгоценным и хрупким представляется большая часть материального наследия» [7, с. 328, 586].

Очень ярко понимание Д. Лоуэнталем роли наследия характеризует его цитата, фактически завершающая его труд: «Переработанное наследие приобретает искусственный вид согласованного единства, чуждого дряхлой, ветхой и расходящейся природе нетронутого прошлого» [7, с. 532].

Феноменологический подход, правда, в весьма размытом виде, прослеживается во взглядах Д. С. Лихачёва, о котором мы ещё будем упоминать. Он также рассматривал наследие в чрезвычайно широком, общекультурном контексте, связывая его социокультурный статус и с темпами научно-технического прогресса, и с ценностными установками общества, и в целом – с уровнем его гуманистического развития. Индикатором последнего, по мнению учёного, и является отношение общества к собственному прошлому и более конкретно – к собственному наследию [6].

Хотелось бы отметить позицию и ещё одного исследователя, чьи взгляды легко укладыва-

ются в рамки феноменологического подхода – Д. Н. Замятина. Под наследием он понимает философскую, почти символическую субстанцию – «образ и понятие, характеризующие и как бы страхующие уникальную вечность данной культуры в себе и для себя… Наследие по существу может пониматься как определенный медиативный ментально-материальный культурный слой, как “кожа” культуры, необходимая ей для органичной жизни, воспроизводства и развития» [2, с. 77]. В этом он видит и базовую миссию наследия – обеспечение стабильной и устойчивой преемственности в развитии человеческого общества.

Д. Н. Замятин, подобно Д. Лоуэнталю, указывается на двойственную природу наследия – консервативную и инновативную. В своей консервативной ипостаси наследие выступает тормозом в развитии культуры, мешающим ей быстро и эффективно адаптироваться к изменяющимся условиям жизни, вступать в диффузионные процессы, инокультурные взаимодействия и пр. Доминирования такого формата наследия, по мнению ученого, может привести к медленному умиранию культуры и к адаптации её наследия к условиям существования в рамках других культур (правда, как «чужого наследия»).

Инновативный формат наследия выступает как «культурная мембрана», «которая должна “процеживать” культурные вызовы и культурные образцы извне, со стороны других культур и цивилизаций» [2, с. 77]. В данном случае наследие не препятствует культурному обмену, а, напротив, обеспечивает его безопасность для культуры, координирует его масштабы и интенсивность, что может «приводить к рождению принципиально новых образов ментального и материального миров» [2, с. 77].

2. Ценностный подход

Как следует из названия данного подхода, в его основе лежит понимание культурного наследия как системы ценностей, актуализируемых и сохраняемых в рамках той или иной культуры. Этот подход прослеживается, правда, скорее, как некий смысловой подтекст, а не чётко сформулированная позиция, в работах Д. С. Лихачёва.

И. А. Петрова и её коллеги более конкретно формулируют собственное понимание аксиологической составляющей наследия: «Культурное и природное наследие не может существовать вне ценностей, присущих данному обществу, и поэтому аксиологическая трактовка наследия как феномена, на наш взгляд, является более приоритетной» [10].

Ю. А. Веденин, позицию которого можно было бы отнести и к охранительному подходу, поскольку он рассматривает проблемы сохранения наследия, в самом широком смысле всё-таки трактует его с позиции системы ценностей, а именно как «систему материальных и интеллектуально-духовных ценостей, созданных и сбереженных предыдущими поколениями и представляющих исключительную важность для сохранения культурного и природного генофонда Земли и для её дальнейшего развития» (см. [4, с. 4–9]).

Э. Баллер даёт два определения культурного наследия – контекстное и локальное. В рамках первого определения под наследием он понимает «совокупность связей, отношений и результатов духовного производства прошлых исторических эпох»; в рамках второго – «совокупность доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в соответствии с конкретно-историческими задачами современности, в соответствии с объективными критериями общественного прогресса» (см. [4, с. 52]).

3. Информационно-коммуникативный подход

В рамках данного подхода основной акцент делается на информационном компоненте наследия. Собственно, само наследие и трактуется как особая информационная система. Так, Д. С. Лихачёв в знаменитом документе «Декларация прав культуры и её международное значение» писал, что огромную роль в сохранении культуры играет сохранение точной и достоверной информации о ней в целом и культурном наследии в частности (о музеях, традициях, обычаях, коллекциях, традиционных религиях и пр.) [5, с. 35].

Более чётко на информационный компонент наследия указывала М. Е. Кулешова: «Наследие можно рассматривать как информационный по-

тенциал, запечатленный в явлениях, событиях, материальных объектах, и необходимый человечеству для своего развития, а также сохраняемый для передачи будущим поколениям» [3, с. 41].

Е. Н. Мастеница также видит основную миссию культурного наследия в сохранении и трансляции информации. Так, она пишет: «По нашему мнению, материальное (как впрочем, и духовное) культурное наследие представляет собой сложную социокультурную систему, подчиненную синергетическим законам, активно взаимодействующую со средой и транслирующую определенную, меняющуюся во времени и пространстве информацию» [8]. Более того, она убеждена, что именно благодаря информационной составляющей («информационным кодам») наследия осуществляется основной информационно-знаниевый круговорот в рамках человеческой цивилизации, воспроизводство культурных ценностей и материальных достижений, их «движение» от одного поколения к другому.

Если под совокупным духовным опытом человечества понимать объём накопленной за всю историю человечества информации, то к данному подходу можно отнести и концепцию К. Хоруженко, поскольку он трактовал наследие как форму закрепления и передачи подобного опыта (см. [4]).

4. Охранительно-правовой подход

В рамках данного подхода к осмыслению наследия стоит упомянуть не столько концепции и теории, сколько юридические документы и нормативно-правовые акты, в которых и обозначаются основные позиции того или иного сообщества относительно сущности наследия, форм его бытия, инструментов сохранения, популяризации, трансляции и пр.

Поскольку данный аспект рассматриваемой нами проблемы не является ключевым, мы лишь выделим наиболее значимые документы, не останавливаясь подробно на анализе каждого из них:

– «Конвенция о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта» («Гаагская конвенция», 1954);

– «Рекомендация о сохранении красоты и характера пейзажей и местностей» (1962);

– «Конвенция о сохранении Всемирного культурного и природного наследия» (Концепция ЮНЕСКО, 1972) – это один из наиболее значимых документов, в рамках которого, во-первых, было введено понятие природных и культурных достопримечательных мест; во-вторых, природное и культурное наследие рассматривались в единстве и взаимосвязи; в-третьих, наследие осмысливалось в контексте экономических и хозяйственных возможности его использования и сохранения;

– «Рекомендация о сохранении в национальном плане культурного и природного наследия» (1972);

– «Рекомендация о сохранении и современной роли исторических ансамблей» (1976);

– «Рекомендация об участии и вкладе народных масс в культурную жизнь» (1976);

– «Рекомендация о сохранении фольклора» (1989);

– «Конвенция ЮНЕСКО “Об охране нематериального культурного наследия”» (2003) и др.

5. Экономический подход

Интересно, что традиционно наследие трактовалось именно в контексте экономических связей и отношений собственности. Так, в издании 1970 под наследием понимается «имущество, которое досталось от отца или матери», а в работе 1979 года оно определяется как «собственность, передаваемую по наследству» [9, с. 31].

Сегодня с точки зрения экономики, культурное наследие есть разновидность экономической ценности и форма общественного блага [4].

В русле экономической интерпретации наследия мыслит и уже упоминавшийся нами Д. Н. Замятин. Он определяет его как особого рода капитал – символический. Исследователь пишет: «Наследие как символический капитал есть постоянно возрастающий, прибавляющийся сам к себе и в себе образ. И если исходить из образно-экономической аналогии понятия капитала, то в процессе этого символического возрастания происходит обмен различных культурных образов и символов, в котором, по сути, всегда некая признаваемая реальной, ментально-материальная субстанция, вещь, здание, артефакт становится как бы утраченной, полностью или частично, для

полноценного настоящего культурного пребывания и функционирования» [2, с. 80].

Мы полагаем, что такой довольно широкий перечень различных подходов к феномену культурного наследия оправдан сложностью и неоднозначностью данного явления и, вероятно, может быть назван открытым для дополнения.

Выбирая какой-либо исследовательский ракурс, учёные интерпретируют культурное наследие сквозь его призму – ценностную, информационную, охранительную и пр.

Мы же попытались выработать собственное определение культурного наследия, синтезирующее всё многообразие подходов к его осмыслению.

Итак, под культурным наследием мы понимаем совокупность актуально значимых, исторически устойчивых и селектированных форм и результатов человеческой деятельности, репрезентированных в материальных, духовных и художественных образцах.

Литература

1. Веденин Ю. А. Современные проблемы сохранения наследия // Культурное и природное наследие в региональной политике: тез. докл. республ. науч.-практ. конф. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. – С. 49.
2. Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре. Методологические подходы к изучению понятия наследия // Социолог. исслед. Социология культуры. – 2010. – № 2. – С. 75–82.
3. Кулешова М. Е. Понятийно-терминологическая система «природное культурное наследие»: содержание и основные понятия // Уникальные территории в культурном и природном наследии регионов: сб. науч. тр. – Москва: Изд-во РНИИ культур. и природ. наследия, 1994. – С. 41.
4. Курьянова Т. С. Культурное наследие: смысловое поле и практика // Вестн. Томск. гос. ун-та. – 2011. – № 2. – С. 12–18.
5. Лихачёв Д. С. Декларация прав культуры и ее международное значение. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 96 с.
6. Лихачёв Д. С. Память преодолевает время // Наше наследие: журн. – 2014. – № 108. – С. 1–4.
7. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / пер. с англ. А. В. Говорунова. – СПб.: Русский остров, Владимир Даль, 2004. – 618 с.
8. Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире: концептуализация понятия и проблематики // Мировая политика и идейные парадигмы эпохи: сб. ст. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – С. 252–262.
9. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция – память. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 865 с.
10. Петрова И. А., Кибасова Г. П., Назаров А. А. Культурно-историческое наследие: современные трактовки понятия [Электронный ресурс] // Грани познания: электрон. науч.-образоват. журн. ВГПУ. – 2010. – № 4 (9). – URL: www.grani.vspu.ru (дата обращения: 15.07.2017).

References

1. Vedenin Yu.A. Sovremennye problemy sokhraneniya naslediya [Modern problems of preservation of heritage]. *Kul'turnoe i prirodnoe nasledie v regional'noy politike: tezisy dokladov nauchno-prakticheskoy konferentsii [Cultural and natural heritage in regional policy. Abstracts of the Scientific and Practical Conference]*. Stavropol, SGU Publ., 1997, p. 49. (In Russ.).
2. Zamyatin D.N. Obraz naslediya v kul'ture. Metodologicheskie podkhody k izucheniyu ponyatiya naslediya [An image of heritage in culture. Methodological approaches to studying of a concept of heritage]. *Sotsiologicheskie issledovaniya. Sotsiologiya kul'tury [Sociological researches. Culture sociology]*, 2010, no. 2, pp. 75-82. (In Russ.).
3. Kuleshova M.E. Ponyatiyno-terminologicheskaya sistema "prirodnoe kul'turnoe nasledie": soderzhanie i osnovnye ponyatiya [Conceptual and terminological system "natural cultural heritage": contents and the basic concepts]. *Unikal'nye territorii v kul'turnom i prirodnom nasledii regionov: sb. nauch. tr. [Unique territories in cultural and natural heritage of regions: Collection of scientific papers]*. Moscow, Izdatel'stvo RNII kul'turnogo i prirodnogo naslediya Publ., 1994, p. 41. (In Russ.).
4. Kuryanova T.S. Kul'turnoe nasledie: smyslovoe pole i praktika [Cultural heritage: semantic field and practice]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University]*, 2011, no. 2, pp. 12-18. (In Russ.).
5. Likhachev D.S. *Deklaratsiya prav kul'tury i ee mezhdunarodnoe znachenie [The declaration of the rights of culture and its international value]*. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGUP Publ., 2006, p. 35. (In Russ.).
6. Likhachev D.S. Pamyat' preodolevaet vremya [Memory overcomes time]. *Nashe nasledie: zhurnal [Our heritage: Journal]*, 2014, no. 108, pp. 1-4. (In Russ.).

7. Louental D. *Proshloe – chuzhaya strana [The past – others country]*. St. Petersburg, Russkiy ostrov Publ., Vladimir Dal' Publ., 2004. 618 p. (In Russ.).
8. Mastenitsa E.N. Kul'turnoe nasledie v sovremennom mire: kontseptualizatsiya ponyatiya i problematiki [Cultural heritage in the modern world: conceptualization of a concept and perspective]. *Mirovaya politika i ideynye paradigmy epokhi: sbornik statey [World politics and the ideological paradigms of the epoch. Collection of articles]*. St. Petersburg, SPbGUKI Publ., 2008, pp. 252-262. (In Russ.).
9. Nora P. Problematika mest pamyati [Problematik's hole of places of memory]. *Frantsiya – pamyat' [France – memory]*. St. Petersburg, Izd-vo St. Petersburg University Publ., 1999. 865 p. (In Russ.).
10. Petrova I.A., Kibasova G.P., Nazarov A.A. Kul'turno-istoricheskoe nasledie: sovremennye traktovki ponyatiya [Cultural and historical heritage: modern interpretations of a concept]. *Grani poznaniya*: *elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal VGPU [Knowledge Sides. Online scientific and educational magazine of VGPU]*, 2010, no. 4 (9). (In Russ.). Available at: www.grani.vspu.ru (accessed 15.07.2017).

УДК 75:294.3

СОВРЕМЕННАЯ БУДДИЙСКАЯ ИКОНА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ДУДКО КАК ПРИМЕР СЛЕДОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ТИБЕТСКОЙ ТРАДИЦИИ

Кабунова Елена Михайловна, аспирант, кафедра музеологии и наследия, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению современной буддийской живописи танка в Бурятии на примере работ известного художника Николая Николаевича Дудко, работающего в тибетском стиле «менри». Творчество этого иконописца является ярким примером сохранения преемственности традиций буддийского классического искусства в XX веке. Приведены основные факты творческой биографии художника, дающие представление о его художественном поиске, и факторы, обусловившие выбор данной живописной традиции.

В ходе работы была рассмотрена коллекция буддийской живописи Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева, в собрании которой представлено творчество Н. Дудко.

Определены основные стилеобразующие характеристики стиля «менри», на основе которых впервые проанализирован ряд работ Н. Дудко, свидетельствующих о сохранении и использовании иконописной традиции в его искусстве. Работа с подлинниками в фондах музея, а также в формате совместных выставочных проектов позволила более детально изучить творческий метод художника, не только определив стилеобразующие признаки традиции «менри», но и выявив элементы авторской манеры.

Кроме того, в статье рассмотрен один из аспектов следования классическому стилю в XX веке – возможность авторской интерпретации в рамках канона.

Ключевые слова: буддизм, буддийская живопись, танка, искусство Бурятии, традиция, канон, музейная коллекция, Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачева.

MODERN BUDDHIST ICON IN THE ART OF NIKOLAY DUDKO AS AN EXAMPLE OF FOLLOWING THE CLASSICAL TIBETAN TRADITION

Kabunova Elena Mikhaylovna, Postgraduate, Department of Museology and Heritage, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

Traditional Buddhist painting thangka at the turn of XX–XXI centuries and the problem of its modern state is a topical question. On one side, popular thangka brush work is a combination of various styles

or borrowing some elements or details from one style to another. On the other side, paintings of a number of modern thangka artists are characterized by the continuance of certain icon painting traditions.

This article reviews the state of Buddhist icon in XXI century in case of Nikolay Dudko (Ulan-Ude, Buryat Republic) paintings. The art of Nikolay Dudko is a perfect example of conservation of classic Buddhist traditions in the XX century. His early brush work is defined by the combination of style elements of various artistic schools, but after his professional development Nikolay Dudko gained a venia docendi diploma of thangka artist in Central Tibetan menri style.

The art review of various Nikolay Dudko's thangkas allowed to define main features of menri style presented in his works which remained unchanged to the present day. Also this analysis contributed to the determination of the icons created by Nikolay Dudko before his professional development.

As the result of comparative analysis and description of N. Dudko's thangkas (from the artist's own collection and from the collection of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum) we defined certain elements of the artist's unique style and brush work and the possibilities of canon interpretation under conditions of self-given entity and reviewed the aspects of following classical tradition in XX century: author's explication within canonical style.

Keywords: Buddhism, Buddhist painting, thangka, the art of Buryatia, tradition, canon, museum collection, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum.

Развитие традиционной живописи танка на рубеже XX–XXI веков и её современное бытование являются достаточно, на наш взгляд, актуальными проблемами. Возрождение буддизма как религии, наблюдаемое с 90-х годов XX века, вызвало интерес к буддийскому искусству во всем его многообразии: храмовое зодчество, скульптура, иконопись.

О популярности буддийской живописи танка в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева свидетельствует большой интерес посетителей к постоянной экспозиции «Искусство стран Востока», а также к временным выставкам, которые проходят в музейном пространстве с большим успехом [7].

На данное время коллекция буддийской живописи в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева насчитывает 62 произведения, выполненные преимущественно мастерами Монголии и Бурятии [7, с. 150]. Представлены основные направления северного буддизма XVIII – начала XX века, наиболее популярные для этого региона иконографические образы божеств и сюжеты.

Однако в коллекции есть и несколько работ, позволяющих продемонстрировать творчество мастеров-иконописцев Бурятии второй половины XX века, работающих в традициях классических живописных школ Тибета.

Это две иконы – «Хуман-хан» (Ж-2414) и «Бурун-хан» (Ж-2411), – поступившие в 2001 году от Н. Д. Дондоковой, дочери известного бурятского ламы-иконописца Данзана Дондокова, писавшего в стиле «лавранской» школы живописи. Ещё одна танка, «Гуру Падмасамбхава» (Ж-2389), приобретённая музеем в 1995 году, выполнена известным буддийским художником Николаем Дудко, работающим в тибетском стиле «менри».

Данные поступления предоставили уникальную возможность продемонстрировать в экспозиции музея современную живопись танка как пример преемственности тибетской иконописной традиции и в то же время как пример собственной исполнительской манеры.

В контексте изучения традиционной иконописи Бурятии раннего и классического периодов (XVIII–XIX века), анализируя танка и отмечая их стилистическое и художественное своеобразие, нам кажется особенно важным проследить и выявить особенности буддийской живописи XX века.

В первую очередь нас интересует состояние «классических» тибетских стилей, из которых до наших дней без особых изменений дошли три, – «менри», «менсар» и «карма гадри». Наиболее популярными среди тибетских художников остаются стили «менри» и «карма-гадри».

Однако применение одного стиля в его чистом виде встречается не так часто, тем более что

особенности стиля могут быть определены только искушённым глазом [4]. Этот факт, конечно же, затрудняет работу по их выявлению и исследованию. Распространённой манерой письма танка является смешение стилей или заимствование каких-либо элементов и деталей из одной школы в другую. Известно, что изобразительное искусство в Тибете уже в XVIII веке, как отмечает Ц.-Б. Бадмажапов, «демонстрировало подобное смешение стилей, создавая тенденцию к интернациональному стилю» (см. [2, с. 10]).

Трудно однозначно оценить положительные и отрицательные стороны наблюдающегося сегодня смешения изобразительных традиций. С одной стороны, подобный стилевой синтез способствует сохранению и передаче наиболее удачных элементов какого-либо стиля в процессе его исторического развития, а с другой – это создаёт предпосылки к потере живописной традиции танка в его чистом, первоначальном виде.

В рамках нашей работы, одной из задач которой стали выявление и анализ творчества современных мастеров живописи танка, необходимо остановиться на творчестве Николая Николаевича Дудко.

Николай Дудко – известный буддийский иконописец, живущий в Бурятии. Его творчество может служить примером иконописания в одном из сохранившихся тибетских стилей – «менри» – в том виде, в котором его применяли художники XVII века.

Николай Николаевич окончил художественно-графическое отделение Улан-Удэнского педагогического училища. Годы после училища были временем напряжённого творческого поиска. Концепция реалистического отражения действительности не привлекала живописца, он искал новое содержание, которое должно было быть наполнено искренним, свободным самовыражением [1].

Духовные искания привели его к ламе Дармадоди Иволгинского дацана, который дал художнику первые наставления по буддийской философии, посвятил его в сложный мир сакральных образов и символов. Настоятель Цугольского дацана Жимба-Жамсо Цыбенов и Намкхай Норбу Ринпоче посоветовали Н. Дудко заняться живописью танка. Во время учёбы художника в Иволгинском дацане, где не было учителей-художников, Н. Дудко в основном копировал репродукции, старые танка, читал статьи, книги. Поиски приводили его к немногим мастерам Бурятии, сохранившим секреты традиционного искусства. Работы того периода, по словам самого Н. Дудко, отличались смешанной манерой исполнения.

В 1992 году состоялась поездка художника в Монголию, которая многое дала ему в освоении техники живописи танка. Затем было путешествие в Непал. Логичным завершением образования стало обучение в библиотеке тибетских рукописей и архивов в г. Дхарамсале (Северная Индия) у личного художника Далай-ламы XIV преподобного. За один год Николай Дудко прошёл пятилетний курс – изучал тибетский язык, совершенствовал рисунок, живописное мастерство. Он получил диплом художника танка центрально-тибетского стиля «менри» с правом преподавания [1].

Выбор этой живописной школы явился итогом духовных исканий и самосовершенствования художника. И если до поездки в Индию работы Николая Дудко отражают использование различных элементов разных изобразительных школ, то после обучения его иконы характеризует строгое следование выбранному стилю.

Образцы танка Н. Дудко – это классический пример живописной традиции «менри», сформировавшейся под воздействием Непала. Следование традиционному иконометрическому канону и основным критериям иконографии в рамках «менри» позволяет нам выявить некоторые черты, использование которых выделяет данное стилевое направление из ряда других.

В изображении персонажей это, прежде всего, их пластичность: фигуры располагаются в естественных расслабленных позах; одеяния божеств – широкие и свободные, с большим количеством складок, декорированные растительным орнаментом [8, с. 125]. Второй план в живописи «менри» традиционно представляет пейзаж. Он, как правило, очень насыщенный, с многочисленными горами, покрытыми буйной растительностью, со снежными вершинами, кучевыми облаками, водопадами, храмами, радугами, животными и птицами.

Одной из особенностей изображения природы является то, что облака словно «текут» и «завиваются», а низкие горы имеют округлую форму.

Ещё одна характерная черта «менри» – это сочетание простоты с обилием тщательно прорисованных деталей, насыщенность ими пространства иконы.

В труде Ю. Н. Рериха отмечено также использование в живописи данной школы китайских мотивов: форма крыш, заборы, украшения столов перед фигурами, детали украшений тронов, широкие рукава и т. д. [8, с. 126]. Однако нами при анализе работ Н. Дудко эти особенности выявлены не были.

Колорит танка стиля «менри» очень насыщен: художники используют яркие краски, но преобладают оттенки синего и зелёного. Особенно это заметно в изображении гор, воды, нимбов и т. д. Также обильно используется позолота. Ещё одна живописная особенность – особые светотени, для прорисовки которых применяется очень тонкая кисточка. Краска накладывается маленькими мазками, причём каждый последующий мазок светлее предыдущего.

Пантеон божеств, которых предпочитают изображать художники школы «менри», включает в себя традиционный перечень будд, бодхисаттв, идамов, дхармапал, а также мандалы.

В Иркутском областном художественном музее им. В. П. Сукачева в 1995, 2008 и 2011 годах с большим успехом прошли персональные выставки Николая Дудко [7, с. 151]. Представленные в экспозиции танка дали возможность полноценно изучить особенности живописной традиции стиля «менри» и выявить на конкретных примерах его наиболее выразительные стилеобразующие характеристики.

Так, в танка «Ваджрапани» (вторая половина 1990-х годов) задний план иконы составляет пейзаж, написанный в традициях «менри» – с долинами и холмами причудливых очертаний. В колористическом решении данной иконы преобладают традиционно доминирующие в живописи «менри» интенсивные синие и зелёные цвета.

Подобная цветовая гамма с преобладанием нежно-голубого, изумрудного тонов отличает также икону «Белая Тара» (вторая половина 1990-х годов). В танка «Манла» (вторая половина 1990-х годов) отчётливо видна ещё одна особенность данного стиля – характерная цветовая растяжка, придающая объёмность изображению некоторых деталей: лепестков лотоса, облаков, элементов трона и т. д. Танка «Палдан Лхамо» (1998), как и ряд некоторых других икон, написанных в традиции «менри», характеризует насыщенность деталями, тщательная прорисовка всех второстепенных элементов, заполняющих практически всё пространство полотна.

Как было сказано ранее, в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева находится одна икона авторства Н. Дудко, написанная им в ранний период творчества (1995).

Танка «**Гуру Падмасамбхава**» (Ж-2389) была приобретена музеем в 1997 году у самого автора. В центре танка представлен гуру Падмасамбхава («Рожденный-в-Лотосе») – махасиддха и великий учитель. Он изображён сидящим на лотосе в скрытой позе, в его левой руке – капала с кровью (скр. ракта-капала), в которой стоит ваза с эликсиром бессмертия (скр. амрита-калаша), у левой руки – магический жезл (скр. кхатванга), увенчанный трезубцем (скр. тришула). В правой руке, отведённой в сторону, Падмасамбхава держит ваджру [5, с. 55].

На голове у него лотосовая шапка (тиб. паджва) со знаками солнца и луны, увенчанная полуваджрой (скр. ардха-ваджра) с одним пером павлина [5]. В ушах – золотые серьги. Цвет тела – светло-розовый. Одет Падмасамбхава в многослойную одежду, поверх красных одеяний – мантия оранжевого цвета с коричневой оторочкой. Голову гуру окружает нимб светло-зелёного цвета с каймой более интенсивного зелёного цвета с золотой прорисовкой. Мандорла синего цвета с расходящимися золотыми лучами и радужным обрамлением. В четырёх углах танка располагаются другие, меньшие по размерам божества.

На лотосе красного цвета, произрастающем из воды, лежат традиционные подношения: раковина, зеркало, музыкальный инструмент. Ландшафтный фон насыщен, он состоит из крупных розовых и красных лотосов, окружающих гуру, облаков, орнаментальных по форме, холмов и водоёма на первом плане.

Согласно записям в инвентарной книге музея [6], танка была написана в 1995 году, после

поездок Н. Дудко в Монголию и Непал, но до учёбы в Индии, где иконописец освоил живописный стиль «менри».

Сравнительный анализ танка «Гуру Падмасамбхава» с другими работами Н. Дудко, написанными во второй половине 1990-х годов, показывает, что данная икона не являет собой чистый стиль «менри», представляя вариант сочетания элементов стилей Тибета и Монголии в собственной авторской интерпретации.

Пейзаж, хоть и достаточно тщательно проработанный, всё же условен. Кроме того, отсутствует колористическая растяжка, придающая ландшафту иконописной традиции «менри» особую воздушность и ощущение пространственности. Облака, лепестки лотосового трона написаны не в стилистике последующих работ Н. Дудко. Они чётко орнаментальны, их контуры обведены, а форма напоминает декоративные завитки монгольского узора. Языки пламени, окружающие фигуры дакини и Пема Дракпо – спутников Падмасамбхавы, написаны не столь изысканно и изящно, как в работах, созданных уже после поездки мастера в Индию. К тому же, как говорилось ранее, стиль «менри» характеризует преобладание сине-зелёной цветовой гаммы, тогда как яркий и насыщенный колорит танка «Гуру Падмасамбхава» представлен активным сочетанием красного и оранжевого цветов.

Все танка Н. Дудко конца 1990-х – начала 2000-х годов выполнены строго по древнему эстетическому канону, который однозначно определяет цвет и композицию иконы, формы и атрибуты изображаемого божества, и в них чётко прослеживается следование традиции классической школы тибетской иконописи.

Но талантливый художник даже внутри самого строгого канона находит возможность проявить свою творческую индивидуальность. Можно говорить о том, что у художника, знающего о том, как изображается божество, имеются свои варианты создания иконографических сюжетов. Настоящий квалифицированный мастер, как в случае с Н. Дудко, свободен импровизировать и вводить свои собственные новшества там, где стандарты не завершены или где есть нечто, не описанное чётко традицией [3, с. 16].

Наряду с основными стилевыми характеристиками, в творчестве Н. Дудко отчётливо вырисовывается собственная исполнительская манера, выражающаяся в цветовом решении, разработке пейзажа и отдельных иконографических деталях, что так или иначе является признаком современного восприятия иконописцем творческого процесса, влияния на него социума, европейских художественных школ, системы обучения и т. д. Как уже говорилось ранее, до обучения стилю «менри» Н. Дудко получил европейское художественное образование, увлекался сюрреализмом, копировал танка других стилей.

В качестве отличительных признаков авторской манеры Николая Дудко можно определить: пространственное построение пейзажа; введение в ландшафтный фон дополнительных природных элементов; богатство и сложность цветовой палитры; тонкие, изысканные градации цвета, достигнутые техникой сухой тонировки; виртуозное владение линией и профессиональный уровень исполнения композиции.

Работая в рамках классической тибетской живописи и традиционного канона, автор не зажат в своём творчестве. Всякий раз создаётся новая, отличная от прежней по своему цветовому, ритмическому, эмоциональному содержанию икона. Едва заметные на первый взгляд изменения рождают совершенно новые образы, позволяющиеся говорить о том, что традиция жива и востребована.

Литература

1. Алексеева Т. С. Постижение высшей мудрости // Правда Бурятии. – 1999. – № 96. – С. 4.
2. Буддийская живопись Бурятии: из фондов Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова. – Улан-Удэ: Нютаг, 1995. – 211 с.
3. Герасимова К. М. Подготовка научных публикаций памятников буддийского искусства // Культура Центральной Азии: письменные источники. – Улан-Удэ, 1999. – Вып. 3. – С. 16–20.
4. Гомбоева А. Ш. Буддийская танка в Бурятии // Музей истории Бурятии им. М. Н. Хангалова. – Улан-Удэ, 1999. – Вып. 2. – С. 40–43.
5. Иконография Ваджраяны. Альбом. – М.: Дизайн. Информация. Картография, 2003. – 624 с.

6. Иркутский областной художественный музей. Акт приёма на постоянное пользование. – 04.08.1997. – № 8. – Л. 1.
7. Кабунова Е. М. Из истории формирования и экспонирования коллекции искусства стран Востока в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 25. – С. 147–155.
8. Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – 143 с.

References

1. Alekseeva T.S. Postizhenie vysshey mudrosti [Attainment of highest wisdom]. *Pravda Buryatii [The Truth of Buryatia]*,1999, no. 96, p. 4. (In Russ.).
2. *Buddiyskaya zhivopis' Buryatii: iz fondov Muzeya istorii Buryatii im. M. N. Khangalova [Buddhist painting in Buryatia: from the holdings of the M.N. Khangalov Museum of the history of Buryatia]*. Ulan-Ude, Nyutag Publ., 1995. 211 p. (In Russ.).
3. Gerasimova K.M. Podgotovka nauchnykh publikatsiy pamyatnikov buddiyskogo iskusstva [Scientific publications of Buddhist artworks]. *Kul'tura Tsentral'noy Azii: pis'mennye istochniki [Culture of Central Asia: Written Sources]*. Ulan-Ude, 1999, iss. 3, pp. 16-20. (In Russ.).
4. Gomboeva A.Sh. Buddiyskaya tanka v Buryatii [Buddhist thangka in Buryatia]. *Muzey istorii Buryatii im. M. N. Khangalova [M.N. Khangalov Museum of the history of Buryatia]*. Ulan-Ude, 1999, iss. 2, pp. 40-43. (In Russ.).
5. *Ikonografiya Vadzhrayany. Al'bom [Iconography of Vajrayana. Album]*. Moscow, Design. Information. Cartography Publ., 2003. 624 p. (In Russ.).
6. *Irkutskiy oblastnoy khudozhestvennyy muzey. Akt priema na postoyannoe pol'zovanie [Irkutsk Regional Art Museum. Acceptance report for sustained use]*, 04.08.1997, no. 8, Sheet 1. (In Russ., unpublished).
7. Kabunova E.M. Iz istorii formirovaniya i eksponirovaniya kollektsii iskusstva stran Vostoka v sobranii Irkutskogo oblastnogo khudozhestvennogo muzeya im. V. P. Sukacheva [History of formation and exhibition of the collection of Oriental countries in Sukachev Irkutsk Regional Art Museum]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Newsletter of Tomsk State University. Cultural Studies and Study of Art]*, 2017, no. 25, pp. 147-155. (In Russ.).
8. Rerikh Yu.N. *Tibetskaya zhivopis' [Tibetan painting]*. Samara, Agni Publ., 2000. 143 p. (In Russ.).

УДК 7.036, УДК 372.87

ДИАЛОГ КУЛЬТУР ЧЕРЕЗ ТВОРЧЕСТВО: ЖИВОПИСЬ КИТАЙСКИХ МАСТЕРОВ – УЧЕНИКОВ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ-ЭМИГРАНТОВ В КИТАЕ В XX ВЕКЕ

Чэнь Синь, аспирант, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: ahhachen@sina.com

Искусство русской эмиграции XX века – неотъемлемая часть русской художественной культуры. В настоящее время более изучен вопрос о творчестве русских художников в Европе. В то же время «восточная волна» русской эмиграции внесла важный вклад в развитие изобразительного искусства в Китае, поскольку русские мастера воспитали целую плеяду китайских художников. Однако их имена мало изучены. Не выявлена связь стиля русских и китайских мастеров кисти. Значительный объем изученных источников на русском и китайском языке (65 источников) позволил выявить имена китайских учеников русских художников-эмигрантов, ставших известными мастерами, внесшими вклад в развитие диалога культур России и Китая через художественное творчество. В их работах очевидно использование черт стиля, идущих, с одной стороны, от российской художественной традиции: композиционных приемов, колористики, традиций социалистического реализма, и, с другой стороны, тяготение в портретном жанре к монохромной китайской традиционной живописи тушью гохуа. Техника работы тушью проникает также, и, в жанры пейзажа, бытовые зарисовки, выполненные маслом. Статья посвящена

анализу стиля художественного творчества Хан Цзиншэна, Сунь Юньтая, Гао Мана, Ван Тунчжэна, имена которых, как учеников русских художников, автору данной работы удалось установить, и тех его черт, которые проявились в процессе диалога культур при очевидном влиянии их учителей – русских художников-эмигрантов М. А. Кичигина, М. М. Лобанова, А. Н. Клементьева.

Ключевые слова: диалог культур, Хан Цзиншэн, Сунь Юньтай, Гао Ман, Ван Тунчжэнь, русские художники-эмигранты, изобразительное искусство.

DIALOGUE OF CULTURES THROUGH CREATIVITY: PAINTING OF CHINESE MASTERS WHO WERE PUPILS OF RUSSIAN ARTISTS-EMIGRANTS IN CHINA IN THE 20TH CENTURY

Chen Xin, Postgraduate, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: ahhachen@sina.com

The art of Russian emigration of the twentieth century is an integral part of Russian artistic culture. At present, the creation work of Russian artists in Europe has been more studied. At the same time, the "Eastern Wave" of Russian emigration made an important contribution to the development of fine art in China, as Russian masters brought up a whole galaxy of Chinese artists. However, their names are *insufficiently explored*. Connections of stylistic features of the works of Russian artists and their Chinese students have not been studied at all. A significant amount of studied sources in Russian and Chinese (65 sources) allowed to reveal the names of Chinese students of Russian artists-emigrants, who became well-known artists and who have contributed to the development of dialogue of cultures of Russia and China through artistic creativity. In their works, obviously the use of style features, reaching, on the one hand, from the Russian artistic tradition: compositional techniques of color, traditions of socialist realism and, on the other hand, the attraction in the portrait genre the monochrome Chinese traditional ink painting Guohua. The technique of ink penetrates into the genres of landscape, domestic sketches, painted in oil. The article is devoted to analysis of artistic creativity of Han Jingsheng, Sun Yunthai, Gao Man, Van Tongzheng, whose names, as students of Russian artists, the author of the present work had installed, and those traits of their style that are manifested in the dialogue of cultures with the obvious influence of their teachers, Russian artists-emigrants M.A. Kichigina, M.M. Lobanov, A.N. Klementyev.

Keywords: dialogue of cultures, Han Jingsheng, Sun Yuntai, Gao Mang, Wang Tongzhen, Russian artists-emigrants, fine arts.

Особенности взаимодействия русской и китайской художественной культуры в начале XX века при участии русских художников-эмигрантов изучены слабо.

Китайские и российские искусствоведы (Ван Пин, Т. А. Лебедева) подчеркивают важность изучения «культурного вклада» русской эмиграции «в развитие как русской литературы и искусства, так и культуры тех стран, которые приняли русскую эмиграцию» [1, с. 6], «формирование собственного художественного языка… личностные и социальные взаимодействия, межкультурные контакты» [3, с. 12].

Исследователи Китая (Чэнь Вэнхуа), осознавая важность углубленного изучения процессов взаимодействия культур, пишут: «Культурный обмен, и особенно обмен достижениями искусства, является существенной формой общения между народами и действенным средством достижения взаимопонимания и дружбы» [6, с. 13]. Современный процесс сближения культур Китая и России особенно подтверждает «необходимость по-новому взглянуть на историю русско-китайских отношений, на взаимовлияние культурных достижений двух великих народов» [1, с. 10]. Названные факторы определяют актуальность темы исследования, придают ей теоретическую и практическую направленность.

Проблемами истории возникновения и культурного развития русской эмиграции в Китае занимались как русские, так и китайские исследователи: Н. Е. Аблова, Е. Е. Аурилене, Г. В. Ме-

лихов, Е. Таскина, Н. П. Крадин, В. А. Жиганов, Е. Х. Нилус, А. А. Хисамутдинов, В. Ф. Печерица, Г. В. Ревякина, А. А. Забияко, Ли Сингэн, Ли Яньлин, Ван Чжичэн, Чжэн Юнван, Ли Шусяо, Хэ Инь и др.

Русскую архитектуру в Китае и историю русских Духовных миссий изучали такие исследователи, как С. С. Левошко, Н. П. Крадин, В. Ф. Печерица и Т. Ю. Троицкая, Д. С. Поздняев, китайский ученый Чжэн Юнван др.

Рассмотрев многие вопросы истории и развития культуры русской эмиграции, ученые практически не изучали вклад русских художников-эмигрантов в воспитание китайских мастеров кисти. Важно отметить, что в исследованиях практически не указаны взаимосвязи русских учителей и китайских учеников в области живописи. Упоминается лишь, что значительное число китайских учеников имели все русские художники эмигранты.

Проблемами истории и теории китайского изобразительного искусства занимались как русские, так и китайские исследователи, например: О. Н. Глухарёва, Е. В. Завадская, Чжан Аньчжи, Цзоу Юэцзинь, Ци Байши, Ляо Цзинвэнь и Чэнь Чжэнвей, Дун Баожуй [2], Линь Цзяньцюнь [4] и др.

Историография вопроса показывает, что и в России, и в Китае есть работы, посвященные изучению истории русских художников-эмигрантов в Китае, однако отсутствуют специальные исследования о творчестве учеников русских художников-эмигрантов, в том числе их китайских учеников.

В данной статье изучаются образцы творчества таких китайских художников, как: Хан Цзиншэн, Сунь Юньтай, Гао Ман, Ван Тунчжэнь, получивших подготовку у ряда русских художников-эмигрантов. Автором проанализированы репродукции 395 работ китайских художников в разных жанрах. Выявляются особенности творчества китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке, репрезентирующие процессы диалога культур России и Китая.

Автор выявляет условия формирования стиля творчества китайских художников Харбина: Хан Цзиншэна, Сунь Юньтая, Гао Мана и Ван Тунчжэна и те его черты, которые проявились в процессе диалога культур при очевидном влиянии их учителей – русских художников-эмигрантов М. А. Кичигина, М. М. Лобанова, А. Н. Клементьева.

Для достижения поставленной цели решались следующие исследовательские задачи:

1) разработка методологических подходов к изучению вопроса диалога культур через художественное творчество;

2) изучение состояния готовности к творческому обмену с Россией в китайской художественной среде Китая в 30–50-е годы XX века;

3) рассмотрение истории художественно-педагогических центров русских художников-эмигрантов в Китае, истории деятельности русских художников, руководивших творческими школами: М. А. Кичигина, М. М. Лобанова, А. Н. Клементьева, А. Е. Степанова, А. А. Бернардацци, А. К. Гринберга, А. К. Холодилова, В. М. Анастасьева, в контексте художественной жизни русской эмиграции в Китае с учётом личных и творческих контактов, участия в выставках, художественных ассоциациях в 30–50-е годы XX века;

4) описание творчества китайских художников Харбина: Хан Цзиншэна, Сунь Юньтая, Гао Мана и Ван Тунчжэна с точки зрения тех черт, которые проявились в процессе диалога русской и китайской культур.

В качестве теоретической основы исследования творчества русских художников-эмигрантов выступает комплексный анализ, учитывающий синтез подходов. Важными в работе стали методы исследования диалога культур и культурного взаимодействия в теории и истории культуры. В начале XX века процессы глобализации приводили к разнонаправленным результатам взаимодействия художественных стилей творчества, где каждый мастер впитывал самые разные тенденции в своем творчестве. С точки зрения диалога культур, в данной работе автор исследования избирает подход, предложенный В. Е. Черниковой, в котором позиции социосинергетической методологии являются ведущими и возможен анализ «как межличностного диалога, так и диалога в культуре с учетом вариативности личностного начала и степени глобализации культуры» [5]. В данном случае, когда идет речь о взаимодействии систем художественного мышления, сформировавшихся у мастеров русской и китайской школ живописи, в их совершенно различных си-

стемах самоорганизации внутри своего государства, культуры, языка, на повестку дня встают вопросы запаса художественных средств мастеров, роль категорий стиля мастеров как носителя семантики произведений, которые возможно выявлять, опираясь на этот метод.

В своей работе диссертант опирался на методы исследования, выработанные в искусствоведении и культурологии, в том числе формально-стилистический, биографический, описательный, иконографический. Большое значение имеют историко-сравнительные методы исследования как синхронные, так и диахронные.

Изучение состояния готовности к творческому обмену с Россией в художественной среде Китая в 30–50-е годы XX века привело автора к следующим выводам. В конце 1898 года – начале 1920-х годов произошло два важных события: строительство КВЖД и Октябрьская революция. В течение этого времени большое количество русских эмигрантов оказались в Китае, принесли сюда свою национальную культуру, свои религиозные представления, свою технику. В области культуры Китай начал исследовать русскую литературу, распространять русскую музыку, оперу и фильмы, изучать новые приемы художественной живописи и др.

Художественная среда Китая в 30–50-е годы XX века в силу широких культурных контактов с Россией, а затем Советским Союзом, в силу понимания необходимости развития своего национального художественного творчества, была подготовлена к общению с русскими мастерами кисти, что и случилось в художественно-педагогических центрах Харбина и Шанхая с помощью художников-эмигрантов. Несмотря на начавшиеся ранее контакты с мировой и европейской художественной культурой, харбинская эмигрантская художественная среда имела «русскую» специфику.

Изучение историографии вопроса привело автора к выводу, что значительный вклад в изучение деятельности русских художников-эмигрантов в Китае сделан Н. П. Крадиным, который тщательно изучил биографии художников. Е. П. Таскина, Т. А. Лебедева, китайские исследователи Ван Чжичэн, Чэнь Вэньхуа, Ван Пин, Чжэн Юнван и др. также изучили хронологию развития русских художественных школ и художественно-педагогических центров в городах Харбин и Шанхай. Вместе с тем, большие затруднения вызывает вопрос поисков имен китайских учеников русских художников-эмигрантов. Так, автору, после изучения многочисленных материалов, удалось установить, что из студии «Лотос» в Харбине (М. А. Кичигин и сподвижники) вышел китайский мастер Хан Цзиншэн, в студии А. Н. Клементьева был подготовлен известный китайский художник Гао Ман, а в студии М. М. Лобанова прошел начальную подготовку известный китайский художник Сунь Юнтай.

Русские художники-эмигранты смогли создать большое количество ярких работ в Китае. Они быстро приспособились к китайской культуре и традициям, жизненным привычкам и обычаям китайского народа и т. д., что, в конце концов, способствовало созданию ими произведений, близких духу Китая и оказавших влияние на воспитание китайских мастеров живописи. Стилевые тенденции реализма, работа с натуры являются преобладающими в творчестве русских художников эмигрантов. Именно эти черты и были привнесены в художественные школы русских мастеров, обучавших китайских учеников живописи.

Исследование привело автора к некоторым важным выводам, подтверждающим демонстрацию процессов диалога культур. Автору данной работы удалось найти произведения китайских мастеров, ставших известными, изданные в Харбине малым тиражом, что позволило провести анализ их творчества. Так, мастер живописи Хан Цзиншэн показывает себя в творчестве как подлинный ученик русского художника М. А. Кичигина. Его стиль характеризуется тяготением к советскому «суровому стилю» в некоторых бытовых зарисовках, сочетанию европейского экспрессионизма и традиционной китайской живописи в пейзажных работах 50–80-х годов. Кроме того, следует отметить его мастерство портретных зарисовок, умение работать с цветочным натюрмортом, явно связанные по цветовому колориту, пространственной композиции с почерком русского учителя.

Творчество Сунь Юньтая, ученика М. М. Лобанова, в 50–60-е годы было подвержено идеям советского сталинизма. Об этом говорят его ранние зарисовки масштабных проспектов и ланшафтов Китая («Сталинский парк», 1964, 248.2x76.1

см, холст, масло). Одновременно художник воспринял творчество европейского импрессионизма, экспрессионизма и фовизма. В то же время традиционные компоненты национального мышления, выраженные во внимании к изображению неба, гор, вод, природы в целом, в навыках владения рисунком тушью, получили претворение в творчестве позднего Сунь Юньтая («Гора Ваншоу», 1972, 22x17.7 см, картон, масло), «Маленький храм Хевена» (1972, 21.9x17.7 см, картон, масло), «Тэйшань – Ворота в Небесном дворце» (1973, 37.2x30.3 см, картон, масло), «Зал Махавира в Храме Лининь» (1973, 43.2x37.7 см, картон, масло), «Ворота Храма Лининь» (1973, 43.3x37.6 см, картон, масло), «Гора Децай в Гуйлине» (1973, 27.5x39.3 см, картон, масло), «Храм Сиюань в Сучжоу» (1973, 39.5x27 см, картон, масло) и другие работы.

Гао Ман продолжил линию портретов своего русского учителя А. Н. Клементьева, усиливая его достижения. Гао Ман синтезировал в портретах идеи китайской живописной традиции (китайская традиционная бумага, создание портрета тушью с использованием техники гунби[1], внесение китайской каллиграфии в портрет) и идеи русской духовности в образе портретируемого, независимо от его национальности (одухотворенность М. Горького, Л. Бетховена, Л. Толстого и др.). Нужно отметить, что Гао Ман не только создал портреты всемирных знаменитостей, но также представил в письменном виде некоторые яркие детали так, чтобы можно было узнать больше об их уникальной личности и душе. Пушкин, Гоголь, Герцен, Достоевский, Толстой, Тургенев, Чехов, Горький, Шолохов, Николай Островский, Маяковский, Есенин, Ахматова, Мустай Карим, Астафьев и многие другие личности взволновали его как художника портретиста. Среди портретов китайских знаменитостей имеются такие, как «Мао Дунь» (1977, 50x54.7 см, тушь, акварель), «Цао Цзинхуа» (1977, тушь, акварель), «Дин Лин» (1979, 35.3x61 см, рисовая бумага, тушь, акварель, Музей современной литературы Китая), «Фэн Чжи» (1980, тушь, акварель), «Ба Цзинь» (1981, 35.1x50 см, тушь, акварель), «Цзи Сяньлинь» (2001, тушь, акварель), «Цюй Юань» (китайская живопись, Музей современной литературы Китая).

Второй тип портретов Гао Мана – объемные и групповые портреты. Им созданы три длинные работы: «Пушкин – стоя на Великой стене» (1999, тушь, акварель), групповые портреты «Похвалы мастеру пекинской оперы Мэй Ланьфан» (1994, 500x200 см, тушь, акварель), «Ба Цзинь и его учителя» (2004, тушь, акварель).

Групповой портрет «Похвалы мастеру пекинской оперы Мэй Ланьфан» в 1994 году был создан тушью в честь столетия со дня смерти мастера исполнительного искусства Мэй Ланьфана. Мастер пекинской оперы Мэй Ланьфан показан в качестве центрального персонажа, в его окружении – известные деятели театра всего мира, ценители исполнительского искусства г-на Мэй (всего 21 портрет). В картине, среди таких знаменитостей, – К. С. Станиславский – русский театральный режиссёр, актёр и педагог, его главное произведение «Самосовершенствование актёра» было известным в Китае. Он тепло встречался с г-ном Мэй Ланьфаном. Изображены В. И. Немирович-Данченко – советский театральный режиссёр, один из основателей Московского Художественного театр; актрисы советского театра и кино, любительницы Пекинской оперы М. Зинаида, Ф. Алиса, у которых фамилии не указаны; А. Я. Таиров – советский актёр и режиссёр (в 1935 году Таиров смотрел выступление г-на Мэй, высоко оценил искусство китайской традиционной оперы); С. М. Эйзенштейн – советский режиссёр театра и кино, теоретик искусства, который высоко оценил игру Мэй Ланьфана. С. М. Эйзенштейн считал, что искусство китайской оперы использует своеобразную форму языка, чтобы выражать человеческие внутренние чувства. Запечатлен на картине и В. Э. Мейерхольд – актер, режиссер, педагог. Г-н Мэй Ланьфан высоко ценил В. Э. Мейерхольда и считал, что он на самом деле понимал китайское традиционное искусство оперы. Изображен на картине В. М. Алексеев – российский и советский

[1] Гунби – традиционный стиль китайской живописи гохуа, история которого насчитывает более полутора тысяч лет. Само название «гунби» может быть переведено как «гун» – «работа», «би» – «кисти» либо «техника прилежной кисти», «техника тонкой кисти», так как в основе её лежат два понятия: «гунчжэн сичжи» – «точность и изящество». Изначально стиль гунби возник для изображения людей: исторических персонажей, святых, небожителей и фей. Технике гунби присуща тщательность и точность в написании деталей, четкая прорисовка элементов картины.

филолог-китаист, переводчик. В 1935 году, когда г-н Мэй выступал в Ленинграде, В. М. Алексеев тепло встречал г-на Мэй Ланьфана. Также запечатлены Третьяков (указан без имени), который в газете «Правда» опубликовал ряд статей о китайском традиционном оперном искусстве и оперных спектаклях, дал Мэй Ланьфану высокую оценку; Ф. И. Шаляпин – русский оперный и камерный певец (высокий бас), он встречался с Мэй Ланьфаном в 1936 году в Шанхае. Двое мужчин восхищались друг другом и стали хорошими друзьями.

В произведении также присутствуют и другие театральные знаменитости, такие как Накамура Фукусуке (он был первым, кто рисовал для Мэй Ланьфана эскизы костюмов японских художников); индийский ученый Рабиндранат Тагор, английский драматург Джордж Бернард Шоу, немецкий режиссер Бертольд Брехт, американский комик Чарли Чаплин и др.

Наш современник, китайский художник Ван Тунчжэнь (Харбин), коллекционер работ русских и приморских мастеров, увлеченный российской художественной традицией, в своем творчестве отражает психологические качества людей разных типов и разных национальностей. Его работы демонстрируют синтез и взаимодействие культур России и Китая.

На примере произведений Хан Цзиншэна следует показать связь стилевых особенностей его творчества с работами русского учителя М. А. Кичигина. Сравнение портретных зарисовок отражает общий реалистический подход и подчеркивает выразительность глаз в каждом персонаже, стремление к лаконизму и выдержанности стиля. Интерес к личности в портрете – как русского, так и китайского мастера – на первом месте.

В бытовом жанре как М. А. Кичигин, так и Хан Цзиншэн создают композиции, где на первом плане достаточно статично, в реалистической манере, переданы персонажи: «Перевозка» (рис 1.) Хан Цзиншэня и «У переправы на Жемчужной реке» (рис. 2.) М. А. Кичигина. Люди занимаются своим делом, присутствует дальний план, передана перспектива композиции.

В заключение следует резюмировать, что благодаря обучению у русских мастеров китайские художники, во-первых, стали опираться на традиции реалистической живописи. Стиль реализма проявился в точном изображении с натуры. В 50–60-е годы он вылился в сталинский помпезный стиль, в «суровый стиль», когда мужественными мазками передается суровая действительность жизни: картины строек, движения в общественном транспорте (Хан Цзиншен).

Во-вторых, вслед за русскими мастерами китайские художники приобщились к технике масляной живописи и добились в ней совершенства в разных жанрах. Традиционная техника китайской живописи гохуа тушью в портретах, пейзажах, натюрмортах была преобразована в технике масляной живописи, но элементы гохуа органично вошли в работы маслом китайских художников, например Хан Цзиншэн «Газетный офис») и др.

В-третьих, обращение к реалистической работе с натуры привело к передаче пространства, сходной с традициями русского искусства:

а) к теме дороги;

б) к теме пейзажных далей;

в) к теме реалистической зарисовки бытовых сцен.

Об этих подходах к изучению взаимодействия культур пишет Т. М. Степанская в своих работах.

В-четвертых, особняком стоит творчество Гао Мана, который, несмотря на акварельную технику и применение китайской бумаги, синтезировал в своих портретах и технику гохуа с тушевыми проработками лиц и фигур, каллиграфией, техникой печатного штампа, и акварельную «русскую» живописную передачу художественного образа и пространства в портрете.

Итогом исследования стало понимание тонких процессов взаимовлияния русской и китайской культур через творчество русских художников-эмигрантов и их китайских учеников. Взаимодействие систем художественного мышления мастеров русской и китайской школ живописи привело к взаимопроникновению художественных средств мастеров, идущих от традиционной живописи Китая и сформировавшихся под влиянием российской и европейской художественной традиции, категории стиля мастеров стали отражать сходную семантику элементов их произведений в работах одного и того же жанра, что и демонстрирует обогащающий диалог культур.

Рисунок 1. Хан Цзиншэн. Перевозка, 1931, 48х38 см,
Китайский художественный музей (Харбин)

Рисунок 2. Кичигин М. А. У переправы на Жемчужной реке, 1932, холст, масло, 61х80 см,
Ярославский художественный музей

Литература

1. Ван Пин. Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств, 2007. – 326 с.
2. Дун Баожуй. Оглядываясь назад – художник Хан Цзиншэн // Современный человек. – 2013. – № 9. – С. 42–44. (董宝瑞. 昌黎画家韩景生百年回眸. / 董宝瑞 // 当代人. – 2013. – № 9. – С. 42–44页).
3. Лебедева Т. А. Творчество художников-эмигрантов М. А. Кичигина и В. Е. Кузнецовой-Кичигиной в контексте русского искусства XX века: дис. … канд. культурологии. – Ярославль: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2010. – 276 с.
4. Линь Цзяньцюнь. Картины маслом качества Хан Цзиншэна // Литература и художественная критика. – 2012. – № 9. – С. 114–120. (林建群. 韩景生油画艺术特质与成因浅析. / 林建群 // 文艺评论 – 2012. – № 9. – С. 114–120 页).
5. Черникова В. Е. Диалог культур как способ социкультурного взаимодействия в условиях глобализации // Науч. проблемы гуманитар. исслед. – 2012. – № 4. – С. 279–287.
6. Чэнь Вэньхуа. Выставки русской живописи в Китае: история и современность: дис. … канд. искусствоведения. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2008. – 185 с.

References

1. Wang Ping. *Russkaya khudoszhestvennaya emigratsiya v Kitae v pervoy polovine XX veka: dis. kand. iskusstvovedeniya [Russian artistic emigration in China in the first half of the XX century. Diss. PhD of Art History]*. Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts Publ., 2007. 326 p. (In Russ.).
2. Dong Baorui. Oglyadyvayas' nazad – khudozhnik Khan Tsinshen [Looking back – artist Khang Jingsheng]. *Sovremennyy chelovek [Modern man]*, 2013, no. 9, pp. 42-44. (In China).
3. Lebedeva T.A. *Tvorchestvo khudozhnikov-emigrantov M.A. Kichigina i V.E. Kuznetsovoy-Kichiginoy v kontekste russkogo iskusstva XX veka: dis. kand. kul'turologii [Creativity of emigre artists M.A. Kichigin and V.E. Kuznetsova-Kichigina in the context of Russian art of the twentieth century. Diss. PhD in Culturology]*. Yaroslavl, Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky Publ., 2010. 276 p. (In Russ.).
4. Lin Jianqun. Kartiny maslom katchestva Khan Tsinshena [Han Jingsheng quality oil painting]. *Literatura i khudozshestvennaya kritika [Literature and art criticism]*, 2012, no. 9, pp. 114-120. (In China).
5. Chernikova V.E. Dialog kul'tur kak sposob sotsiokul'turnogo vzaimodeystviya v usloviyakh globalizatsii [Dialogue of cultures as a method of sociocultural interaction under conditions of globalization]. *Nauchnye problemy gumatitarnykh issledovaniy [Scientific problems of humanitarian research]*, 2012, no. 4, pp. 279-287. (In Russ.).
6. Chen Wenhua. *Vystavki russkoy zhivopisi v Kitae: istoriya i sovremennost': dis. kand. iskusstvovedeniya [Exhibitions of Russian painting in China: history and modernity. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2008. 185 p. (In Russ.).

УДК 0.08

КРИЗИС АКСИОСФЕРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПЕРИОД ПЕРЕСТРОЙКИ КАК «ПРЕДЧУВСТВИЕ» ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

Суворова Ирина Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии, Петрозаводский государственный университет (г. Петрозаводск, РФ). E-mail: suvormih@list.ru

Актуальность темы обусловлена беспрецедентным вниманием к ценностной проблематике со стороны специалистов и широкой общественности в контексте выявления взаимосвязей аксиосферы отечественной культуры кризисного и посткризисного периодов. Целью статьи является анализ проблемы ценностного кризиса культуры постсоветской перестройки, который повлиял не только на ход исторических событий в конце прошлого века, но и на специфику современной аксиосферы культуры. В исследовании широко используются эмпирические данные социологических исследований и срав-

нительная характеристика разных этапов культурного развития с исторической и культурологической точки зрения. Системный подход позволяет автору рассматривать перестроечную аксиосферу культуры в контексте трансформации ее структуры на уровне общественных и личных ценностей, а также политических, правовых, этических, религиозных, экономических. С синергетической точки зрения состояние аксиосферы постсоветской культуры оценивается автором как социально-культурная энтропия, которая характеризуется радикальной сменой ценностных доминант. В исследовании автор приходит к выводу о влиянии аксиологического кризиса перестроечной культуры на формирование социальной разобщенности, как одной из причин гражданской войны. Помимо значимых колебаний синергетической системы ценностей культуры данного исторического периода автор выявляет фактор стабилизации аксиосферы культуры в виде сплава непреходящих ценностей, закрепленных в социокультурном феномене образования. В данном контексте ценности образования выступают в роли своеобразного консервативного идеала, который традиционно является стабилизатором кризисных состояний аксиосферы культуры. Исследование может представлять интерес для специалистов в области культурологии, аксиологии, социологии, истории, педагогики и психологии.

Ключевые слова: аксиосфера культуры, ценности, перестройка, постсоветский, культурология, история, социологический опрос, синергетическая система.

CRISIS OF AXIOSPHERE OF DOMESTIC CULTURE DURING PERESTROIKA AS “PRESENTIMENT” OF CIVIL WAR

Suvorova Irina Mikhaylovna, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Philosophy and Culturology, Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation). E-mail: suvormih@list.ru

Relevance of the analysis is caused by unprecedented attention to a valuable subject from experts and the general public in the context of identification of interrelations axiosphere of domestic culture of the crisis and post-crisis periods. The purpose of the article is the analysis of a problem of valuable crisis of culture of Post-Soviet perestroika which has affected not only the course of historical events at the end of the last century, but also specifics of a modern axiosphere of culture. Empirical data of sociological researches and comparative characteristic of different stages of cultural development from the historical and culturological point of view are widely used. System approach allows the author to consider a Perestroika axiosphere of culture in the context of transformation of its structure at the level of social and personal values, and also political, legal, ethical, religious, economic. From the synergetic point of view the axiosphere condition of Post-Soviet culture is estimated by the author as welfare entropy which is characterized by radical change of valuable dominants. In research, the author comes to a conclusion about influence of axiological crisis of Perestroika culture on formation of social dissociation as one of the reasons of civil war. Besides significant fluctuations of synergetic system of values of culture of this historical period, the author reveals a stabilization factor aksiosphere of culture in the form of union of the inherent values fixed in a sociocultural phenomenon of education. In this context, values of education act as a peculiar conservative ideal which traditionally is the stabilizer of crisis states axiosphere of culture. The research can be of interest to experts in the field of culturology, axiology, sociology, history, pedagogics and psychology.

Keywords: axiosphere of culture, value, perestroika, Post-Soviet, cultural science, history, sociological poll, synergetic system.

Период перестройки (1985–1991) является важной предпосылкой развития современной отечественной культуры, определяющей ее специфику и динамику. Это время вошло в историю как значимая ломка устоявшихся стереотипов всех направлений социокультурной жизни, включая экономику, политику, идеологию, право, мораль, искусство, религию. Собственно перестройка как процесс трансформации социума сопровождалась радикальными изменениями в аксиосфере культуры, которые имеют прямо противоположные оценки как у современников, так и у потомков. В чем причина такого разногласия? Почему ценностные доминанты перестроечной культуры

для одних стали экзистенциальной опорой в жизни, а для других – проклятием и «предчувствием гражданской войны»? Ответ на этот вопрос следует искать в тех аксиологических процессах, которые происходили в культуре в период перестройки, руководствуясь системным подходом и комплексной методологией.

С синергетической точки зрения концепт под названием «советская культура» в период перестройки потерял свою целостность и монолитность в силу исчезновения идеологических скреп, которые на протяжении семидесяти лет преимущественно искусственно удерживали ее. Соответственно аксиосфера культуры в период перестройки вышла из относительно устойчивого в неустойчивое состояние диссипации под влиянием внутренних колебаний системы – смены ценностных доминант. В качестве новых общественных ценностей «сверху» декларировались гласность как проявление свободы слова, демократизация институтов власти как вариант совершенствования социализма (уже не строительства коммунизма), развитие рыночных отношений как единственно возможный выход из экономического тупика. Под влиянием новых ценностей культурная жизнь, безусловно, стала разнообразнее и сложнее: значительно расширился спектр литературных, кинематографических, публицистических возможностей и жанров, в которых «развенчивались культы личностей», открывались «белые пятна истории», «возвращались на Родину» гении русского зарубежья, анализировались актуальные проблемы современного общества. С одной стороны, гласность позволила почувствовать упоение свободой, а с другой стороны, она же заставила увидеть всю глубину кризиса, в который впала страна и из которого необходимо было найти выход. Это драматичное по своей сути противоречие вскоре станет прологом предстоящих исторических событий (краха СССР 1991 года, разгона Съезда народных депутатов и расстрела Белого дома в 1993 году), разделивших граждан одной страны на противоположные стороны, подобно ситуации гражданской войны.

Одним из ключевых факторов формирования новой аксиосферы культуры стала ориентация на рыночные отношения и примат частной собственности. В этой ситуации государственные ассигнования на развитие культуры были резко сокращены. В бюджете на 1989 год на культурно-просветительскую работу было запланировано 1,5 % государственного бюджета на реализацию всех социально-культурных мероприятий (включая образование, науку, социальную поддержку и т. п.); на печать, искусство, телевидение и радиовещание приходилось 2,1 % из той же статьи расходов [1]. И в продолжение истории – в ближайшее постперестроечное время в 1993 году «законодательство Российской Федерации закрепило за культурой 2 % средств федерального и около 6 % местного бюджета. Однако реально для нее выделялось менее одного процента» [5]. Естественно, что в таких условиях происходил процесс коммерциализации всех сфер культуры, который усугублял ее разделение на элитарную и массовую, что также провоцировало социальную разобщенность как предпосылку гражданской войны.

Коммерциализация культуры в перестроечный период стала отражением вполне конкретного «сдвига» аксиосферы в сторону материальных ценностей, что, по мнению американского социолога Р. Инглхарта, является закономерностью для переходных (кризисных) периодов развития общества [3, с. 29]. Оценивая перестройку как своего рода социальный катаклизм, Инглхарт утверждает, что так называемые «материалистические» ценности (выживания и безопасности) естественно вытеснили на периферию аксиосферы духовные ценности, провоцируя падение морали и нравственности, разгул бездуховности и вседозволенности. С точки зрения американского автора, этот аксиосферный сдвиг является логичным для такого рода переходных периодов, так как он позволяет сохранить физическое существование социума в неблагоприятных условиях. Но для русской и советской культуры традиционным было иное соотношение – в виде примата духовных ценностей над материальными. Однако именно в перестроечное время под влиянием процессов демократизации и гласности стала возможной свобода вероисповедания и в аксиосфере культуры светскость в виде советского атеизма уступила место новой ценности – православной вере. Таким образом, постсоветский человек стремился обрести в религиозном культе новые для себя духовные опоры. Но проблема состояла в том, что обретение веры для многих постсовет-

ских людей было не искренним движением души, а данью моде и способом адаптации к новым социокультурным условиям бытия.

Таким образом, смена традиционных доминант в аксиосфере культуры и личности в период перестройки стала, пожалуй, мощнейшей флуктуацией, изменившей всю систему. Однако «с позиции ценностно-культурного подхода, возникновение ценностного кризиса заключается в том, что у каждого субъекта, особенно во время обострения социальных противоречий в обществе, возникает потребность “противопоставить свои ценности ценностям других”, которая реализовывается в двух направлениях: в духовной консолидации и авторитарности ценностей своей группы и гетерономности в критическом восприятии ценностей других групп, и именно этот процесс является “движущей силой развития культуры”» [4, с. 192].

Следующая флуктуация аксиосферы перестроечного периода коснулась сущностных, глубинных основ традиционной культуры. Именно в это время на место советского коллективизма пришел индивидуализм, достигший своей крайней формы – эгоцентризма с присущими ему цинизмом и потребительством. Так, на вопрос Левада-центра «Что нужно, чтобы добиться успеха в жизни?» – ответы респондентов 1988 и 1992 года значительно разнятся: «Наблюдается, во-первых, резкое снижение доли ответов, ориентированных на “образцовое” поведение. Во-вторых, столь же заметный рост показателей демонстративной ловкости и цинизма (“иметь связи”, уметь “вертеться” и прочее). И, наконец, практически полное исчезновение чисто “советских” признаков (“анкета”, “общественная работа”). Найти признаки роста каких-то “новых” факторов продвижения – если не считать чуть более частой апелляции к собственным способностям – нельзя. “Новым” здесь, скорее, является преодоление “старых” демонстративных факторов успеха» [7, с. 402]. Также социологический опрос показывает, что в период перестройки вдвое выросло число людей, считающих, что за события, происходящие в стране, они «никак не отвечают» [7, с. 399].

Таким образом, можно констатировать факт сознательного избегания коллективной ответственности, что отчасти является признаком социальной разобщенности. Драматизм ситуации заключался в том, что коллективизм, коммюнотарность (по Н. Бердяеву), соборность (по В. Соловьеву) в принципе являются традициями отечественной культуры и чертами национального менталитета, и отказ от этой ценности в период перестройки стал свидетельством радикального изменения самосознания народа. Радикально изменилась позиция ценности «патриотизм» в период перестройки: с 1988 до 1991 года впервые в истории опросов на треть сократилось количество респондентов, считающих любовь к Родине базовой ценностью [7, с. 14], что также свидетельствует о значимых изменениях самосознания граждан.

Утрата ценности коллективизма в свою очередь спровоцировала во время перестройки не просто сепаратизм, а «парад суверенитетов» союзных республик и крах советского интернационализма как ценностной скрепы общества. Остается спорным вопрос о реальном статусе советского интернационализма, но отсутствие значимых национальных конфликтов в истории СССР свидетельствует не только о его декларативном характере. В период перестройки на место единой советской культуры приходят многочисленные национальные культуры, образуя своеобразный плюрализм, который может расцениваться как проявление и яркое выражение национального самосознания. Однако в этот период национальные культуры достаточно быстро политизируются, выполняя несвойственные им функции, что также поляризирует социум. В дальнейшем резкое противопоставление разных национальных культур привело к нарастанию напряженности, к возникновению локальных военных конфликтов и, как следствие, – распаду единого социокультурного пространства.

Процесс распада единого социокультурного пространства в период перестройки сопровождался активной аккультурацией с европейской и американской стороны. Равнение на пресловутую «американскую мечту» в виде внезапного личного обогащения и прославления осуществлялось за счет слепого заимствования чужих образцов и ценностей. Г. Г. Дилигенский пишет: «Манипулирование экономическими достижениями развитых стран и практически систематическое насильственное внедрение и насаждение чуждых российскому обществу ценностей через СМИ, общественные и религиозные организации, си-

стему образования принесло свои негативные плоды – к середине 90-х годов происходит разделение россиян практически на две равные части по отношению к западному образу жизни и ассоциация в обыденном сознании общечеловеческих ценностей с западными культурными нормами» [2, с. 12]. Данный процесс американизации отечественной культуры сопровождался значительным отчуждением части социума от традиций и ценностей собственной культуры, что очевидно проявилось в социологических опросах: «Определенная часть общества, особенно люди старших возрастов и ряд представителей либерально мыслящей интеллигенции воспринимают процессы культурных “вторжений” как признаки некой катастрофы» [7, с. 402].

Таблица 1

Культура [7, с. 402]

Отдельные предпочтения:	Молодежь до 20 лет	Ветераны старше 65 лет
Одобрительно относятся к западной культуре	56	12
Приветствуют частное предпринимательство	69	27
Любят военные песни	7	49
Предпочитают праздник: - День Победы - Собственный день рождения	 2 73	 49 26

Значительная разница показателей таблицы свидетельствует о явном несовпадении аксиологических предпочтений двух поколений перестройки – «отцов и детей». В принципе для любого общества, для любой исторической эпохи характерно такое противоречие «отцов и детей», но по своему проявлению «разрыв» между поколениями всегда был более мягким, нежели в перестроечное время, сглаживаясь в процессе передачи традиционных ценностей.

Традиционно вопрос передачи ценностных ориентиров исторически связан с системой образования. В период перестройки обнаружились явные недостатки этой системы ввиду слабой материально-технической базы, устаревших учебников и программ, неактуальности старых советских форм воспитательной работы. В частности, если обратить внимание на этическую сторону советского образования и воспитания, то она целиком подчинялась коммунистической идеологии. Патриотизм, гуманизм, коллективизм – основа морально-нравственного воспитания советского ученика – не стали залогом прогресса всего советского общества, так как эти ценности были формализованы и дискредитированы отчасти самой советской реальностью (скрытая коррупция, «железный занавес», идеология двойных стандартов). Эта дискредитация приводила к явному противоречию между желаемым и действительным, так даже в состоянии автономии от других обществ советские выпускники, вступающие в самостоятельную жизнь и подготовленные к гарантированным законом условиям социальной справедливости и равенства, сталкивались с реальностью бытия, далекой от советского идеала.

Таким образом, к концу советского периода, в перестроечные годы, наметилась явная несбалансированность двух систем: аксиосферы культуры и аксиосферы личности на уровне ценностного отношения к хаотичному состоянию реальности, что в принципе и привело к краху социальной системы. Однако сама структура образования в стране оставалась прежней, несмотря на смену вывесок учреждений в виде лицеев, гимназий, академий и т. п. Также в истории образования перестроечного периода, вопреки всем коллизиям социального заказа в виде бесконечных реформ, само содержание образовательных программ и педагогических концепций базировалось на «сплаве» непреходящих ценностей: гуманизм, целостность личности, честность, трудолюбие, ответственность, взаимовыручка и взаимопомощь, эстетический вкус, уважение к своей и чужой культуре. Данный аксиологический «сплав» формировался в отечественном образовании на протяжении многих столетий и обнаружил свое постоянство, несмотря на ход исторических событий, смену «волн», слом образовательных парадигм. Поэтому данные ценностные ориентиры выступили своеобразными константами и идеалами в аксиосфере культуры, исполняя роль регулятора развития культуры как целостной системы и в период перестройки. Проблема же заключалась

в несовпадении идеальных устремлений и ценностей, заложенных образовательной системой, и суровой реальности бытия перестроечного периода, что создавало предпосылки личностного и общественного психологического напряжения, ценностной рассогласованности или аномии. В свою очередь ценностная аномия стала значимым фактором социокультурной деградации перестроечного социума, проявления варварского сознания и ситуативной этики, что приобрело в социокультурной жизни различные уродливые формы и создало предпосылки к расколу общества и гражданской войне: «Если на поверхности советской системы находился человек послушно-карьерный, то с ее распадом на переднем плане (в политической жизни, бизнесе, медиа, социально-научной сфере и около них) оказался человек ловкий, ориентированный на ближайший успех и не связанный ни ценностными, ни социально-групповыми рамками ответственности» [7, с. 333].

Таким образом, в аксиосфере перестроечной культуры возникла своеобразная энтропия (от древнегреч. έντροπία – поворот, превращение) как мера ценностной неопределённости состояния или поведения системы в данных условиях. В. И. Курбатов пишет: «Когда их (ценностей) единство, усвоение и гармония ослабевают... увеличиваются шансы международной или гражданской войны...» [6, с. 394]. А. Я. Флиер называет эту энтропию социально-культурной, определяет ее как снижение уровня структурированности, функциональности и сложности культурного комплекса определённого общества в целом, тенденцию деградации системы ценностей в том числе [8, с. 56]. Как отмечает Ю. А. Левада, «советско-российское общество оказалось неготовым к “вторжению” ценностей, допускающих сомнение, к влиянию среднемассовых вкусов, необязательных норм и неавторитарных механизмов их распространения. Причем наименее подготовленной к такому повороту обстоятельств оказалась именно культурная элита общества, привыкшая к роли монопольного держателя культуры под недремлющим оком абсолютного государственного авторитета» [7, с. 376].

Краткосрочная энтропия аксиосферы отечественной культуры в период перестройки с синергетической точки зрения была необходимым элементом хаоса в саморазвитии самой системы, которая должна была по законам синергетики пройти этап кризиса. Драматизм этой необходимости заключался в том, что ценностная энтропия перестроечного периода была не только своеобразным прологом гражданской войны, но и личной трагедией миллионов людей, которые, утратив прежние ценности, еще не приобрели новых, и для них ценностная аномия стала реальным «предчувствием» гражданской войны. История культуры показывает, что выход из ценностного кризиса оказывается возможным благодаря нескольким факторам: поиску и формированию нового аксиосферного сплава на основе исторической преемственности, мобилизации механизмов культурной самозащиты, адекватного восприятия ценностей других культур. Этот процесс получил свое развитие уже в постперестроечное время и продолжается по сей день, но уже в условиях относительно устойчивого пути развития самого социума.

Литература

1. Государственный бюджет СССР [Электронный ресурс]. – URL: http://istmat.info/files/uploads/47315/86_gosudarstvennyy_byudzhet_sssr_na_1990.pdf (дата обращения: 10.07.2017).
2. Дилигенский Г. Г. «Запад» в российском общественном сознании // Общественные науки и современность. – 2008. – № 5. – С. 5–19.
3. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества // Полис (Политические исследования). – 1997. – № 4. – С. 6–32.
4. Каган М. С. Философская теория ценностей. – СПб.: Петрополис, 2007. – 205 с.
5. Культура России в конце 20 и начале 21 века [Электронный ресурс] // Образовательная энциклопедия. – URL: http://odiplom.ru/lab/kultura-rossii-v-konce-20-i-nachale-21-veka.html (дата обращения: 10.07.17).
6. Курбатов В. И. Современная западная социология: аналитический обзор концепций. – Ростов на/Д.: Феникс, 2007. – 416 с.
7. Левада Ю. А. Сочинения: социологические очерки 1993–2000. – М.: Издатель Карпов Е. В., 2011. – 506 с.
8. Флиер А. Я. Очерки теории исторической динамики культуры. – М.: Согласие, 2013. – 528 с.

References

1. *Gosudarstvennyy byudzhet SSSR [USSR State budget]*. (In Russ.). Available at: http: istmat.info/files uploads/ 47315/86_gosudarstvennyy_byudzhet_sssr_na_1990.pdf (accessed 10.07.2017).
2. Diligenskiy G. G. «Zapad» v rossiyskom obshchestvennom soznanii [“West” Russian public consciousness]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost’ [Social science and modernity]*, 2008, no. 5, pp. 5-19. (In Russ.).
3. Inglkhart R. Postmodern: menyayushchiesya tsennosti i izmenyayushchiesya obshchestva [Postmodern: changing values and changing society]. *Polis (Politicheskie issledovaniya) [City-state (Policy studies)]*, 1997, no. 4, pp. 6-32. (In Russ.).
4. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennostey [Philosophical theory of values]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2007. 205 p. (In Russ.).
5. Kul’tura Rossii v kontse 20 i nachale 21 veka [Russian culture in the end of 20 and in the beginning of 21 centuries]. *Obrazovatel’naya entsiklopediya [Education encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: http://odiplom.ru/lab/kultura-rossii-v-konce-20-i-nachale-21-veka.html (accessed 10.07.2017).
6. Kurbatov V.I. *Sovremennaya zapadnaya sotsiologiya: analiticheskiy obzor kontseptsiy [Modern Western Sociology: an analytical review of concepts]*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2007. 416 p. (In Russ.).
7. Levada Yu.A. *Sochineniya: sotsiologicheskie ocherki 1993-2000 [Compositions: sociological essays 1993-2000]*. Moscow, Izdatel’ Karpov E.V. Publ., 2011. 506 p. (In Russ.).
8. Flier A.Ya. *Ocherki teorii istoricheskoy dinamiki kul’tury [Essays on the theory of historical dynamics of culture]*. Moscow, Soglasie Publ., 2013. 528 p. (In Russ.).

УДК 008

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ И МЕНТАЛЬНЫЕ МАТРИЦЫ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Гревнев Владимир Михайлович, аспирант, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sofer2002@gmail.com

На высокую степень актуальности явления идентичности указывает её включённость в современные дискурсы как одного из базовых концептов современного гуманитарного знания. К характерным чертам российской идентичности необходимо отнести социальную справедливость, примат духовного над материальным, братство и единство всех людей. Гражданская идентичность русской нации вырастает из идентичности региональной, зиждущейся, в свою очередь, на идентичности национальной. Идентичности представляют собой сложную комбинацию непрерывно взаимодействующих социокультурных кодов, образующих единую ментальную матрицу. Большинство элементов базовой матрицы подвижно; стабильны и инвариантны только те из них, что имеют традиционно высокий общественный статус и доминирующее значение в системе ценностей. Это скромность нравов, социальная справедливость, веротерпимость, милосердие, бескорыстие. Предмет исследования – сибирская региональная идентичность как уникальный образец вненациональной и внерелигиозной общности. Мирное сосуществование и содружество народов, населяющих Сибирь, обеспечиваются доминирующей в сознании и ментальности сибиряков этнической и социокультурной самоидентификацией. Именно взаимная толерантность народов Сибири, способствовала более полному раскрытию творческого, духовного и трудового потенциала сибирских евреев. Очевидно, культурные коды евреев и представителей других народов Сибири благополучно совпали. Включённость ментальной матрицы в дискурс региональной идентичности представляется автору статьи продуктивной, имеющей перспективы позитивного развития и поддержания постоянства социально-культурной среды.

Ключевые слова: социокультурные коды, ментальная матрица, дискурс региональной идентичности, сибиряки, евреи.

SOCIOCULTURAL CODES AS WORLDVIEW AND MENTAL MATRICES OF REGIONAL IDENTITY

Grevnev Vladimir Mikhaylovich, Postgraduate, St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: sofer2002@gmail.com

The high degree of relevance of the phenomenon of identity is indicated by its inclusion in modern discourses as one of the basic concepts of modern humanitarian knowledge. Being formed in the depths of the national culture, it acts as a mediator between man and the universe and can be formulated as a philosophical category and at the same time a factor of social life that forms standards of behavior in various sociocultural environments. Speaking of Russia, social justice, the primacy of the spiritual over the material, the brotherhood and unity of all people must be attributed to the characteristic features of the Russian identity. The civil identity of the Russian nation grows out of the identity of the regional, based, in turn, on the identity of the national, which together and each individually represent a complex combination of continuously interacting sociocultural codes that form a single mental matrix. Most elements of the base matrix are movable; only those of them that have a traditionally high social status and a dominant value in the system of values are stable and invariant. This modesty of morals, social justice, tolerance, charity, cordiality, unselfishness, the primacy of the spiritual over the bodily. Peaceful coexistence and commonwealth of peoples inhabiting Siberia are ensured by ethnic and sociocultural self-identification, which is dominant in the minds and mentality of Siberians. It is the mutual tolerance of the peoples of Siberia that contributed to a more complete disclosure of the creative, spiritual and labor potential of Siberian Jews. Inclusion of the mental matrix in the discourse of regional identity seems to the author of the article productive, having prospects for positive development and maintaining the consistency of the sociocultural environment.

Keywords: sociocultural codes, mental matrix, discourse of regional identity, Siberians, Russians, Jewish.

Актуальность темы, избранной автором, продиктована актуальностью проблемы региональной идентичности, а также философской рефлексии в пределах дискурса социальной идентичности, в котором представляется необходимым выделить философские доминанты, исходя из того, что именно им принадлежит главенствующая роль в формировании идентичности. Автору близки рассуждения на эту тему Ю. М. Резника, в понимании которого, «идентичность есть тождественность смысложизненного центра человека: 1) с социальным или культурным целым – группой, сообществом и их культурой («внешняя» – социальная, культурная и прочая – идентичность); 2) со своей самостью («внутренняя» идентичность); 3) с Абсолютом и сферой трансцендентного (сверхидентичность) [16, с. 17].

Определяя роль идентичности как социокультурного явления и одновременно философской категории, В. Л. Абушенко замечает, что в современных социальных дискурсах различной дисциплинарной природы понятие идентичности приобрело универсальный характер: «Идентичность отсылает к <...> базовым концептам гуманитарного знания и оказывается максимально созвучным принципам социокультурного исследования позднемодерных и/или постмодерных обществ» [1, с. 146]. Если же говорить об основаниях идентичности, на что указывает А. П. Марков, – они формируются в глубинах национальной культуры, которая является своеобразным посредником между человеком и мирозданием, давая ему ключи, коды и символические языки, необходимые для познания человека и мира, понимания смысла настоящего, прошлого и будущего [13, с. 235].

Таким образом, идентичность может формулироваться как философская категория и фактор социального бытия, гармонизирующий общественную среду. Цитируемый автор именует идентичность «ведущей антропологической константой, ключевым компонентом личности, который концентрирует представления человека о собственной сущности и месте в мире, формирует стандарты и стратегии поведения в различных социокультурных средах общностях» [13, с. 245–250].

В последние годы особую актуальность приобрела тема нерасторжимой связи идентичности и культурного кода. В. А. Дергачёв определяет цивилизационный (социокультурный) код как устойчивые культурно-генетические признаки принадлежности к той или иной цивилизации. Таким образом, по его мнению, социокультурный код есть исторически сложившаяся система коммуникаций, интегрирующая местную трансформацию географических, геополитических, геоэкономических признаков [8].

Филолог О. Б. Кафанова, рассуждая о культурном коде, приходит к следующему выводу: «Самый широкий его ареал предполагает специфику мировосприятия и поведения той или иной нации, исторически обусловленной «культурным кодом» (или «менталитетом») [11, с. 284]. Исследователь согласует свои суждения с концепцией Г. Д. Гачева, введшего в научный дискурс понятие Космо-Психо-Логос, указывающее на то что «тип местной природы, характер человека и национальный ум находятся во взаимном соответствии и дополнительности» [5, с. 6].

Г. А. Аванесова и И. А. Купцова предлагают близкое концепции Ю. М. Лотмана (указывающему на историзм культуры), ёмкое и оригинальное прочтение термина «культурный код», определяемый как «несущая конструкция, которая позволяет всему «зданию культуры» конкретного этноса сохранять прочность в течение длительного времени, а ее носителям <...> глубоко осознавать свою неразрывность с родной культурой, поддерживать чувство этнокультурной идентичности» [2, с. 28–37].

Если говорить о ценностях российской идентичности, то необходимо выделить основные мировоззренческие принципы, её характеризующие. По мнению ряда исследователей, это «социальная справедливость, примат духовного над материальным, братство и единство всех людей» [12, с. 280]. В среде отечественных культурологов господствует суждение о том, что Россия, будучи инвариантным культурно-историческим образованием, обладает следующими характеристиками: «её цивилизационная идентичность обусловлена принадлежностью этнокультурного ядра к восточной ветви европейской христианской цивилизации; её геополитическая идентичность связана с историческим местоположением на евро-азиатской географической платформе, а социальная стабильность гарантируется культурно-политическим союзом славянских, угро-финских и тюркских народов» [12, с. 281].

Межэтнические отношения в Сибири можно охарактеризовать как равновесные и в целом гармоничные. Мирное сосуществование и содружество народов, населяющих Сибирь, обеспечиваются доминирующей в сознании и ментальности сибиряков этнической и социокультурной самоидентификацией, интегративной по своей глубинной сути. Жители Сибири в массе своей воспринимают себя как единый народ («сибиряки»). Многолетний исторический опыт Сибири свидетельствует об уникальной наднациональной и внерелигиозной синергии, не отменяющей, между тем, право этносов на сохранение национального статуса и национально-религиозных особенностей [6]. По мнению автора, основанному на статистических данных и публикациям СМИ, если говорить о России в целом, уровень толерантности в государстве ощутимо ниже, чем в Сибирском регионе.

По словам А. О. Бороноева, в формировании сибирской ментальности существенную роль сыграли климатические условия региона и его масштабы, «что позволило её населению не чувствовать в полной мере сословных отношений, власти чиновничества» [4, с. 9]. Как считает исследователь, демократичность, установившаяся в межличностных отношениях, значительно повлияла на формирование сибирского характера.

В понимании феномена сибирской идентичности представляется весьма существенным высказывание Н. П. Паршуковой: «Менталитет российской культуры не мог не включать крайнее разнообразие региональных культурных традиций в силу обширности территорий, что неизбежно приводило к превращению ее отдельных частей в замкнутые культурные организмы. Но общероссийская культура явилась результатом не просто механического сложения ее составляющих, а результатом их сложного <…> взаимодействия» [15, с. 242].

М. А. Жигунова отмечает, что в Сибири в настоящее время фиксируется сибирская региональная идентичность, общие черты характера, ментальности, культуры. Проанализировав

более 7 тыс. анкет, исследователь получила результаты ответов, в которых были перечислены основные качества сибиряков: доброжелательность; сила характера, выносливость; трудолюбие; гостеприимство; справедливость; толерантность, патриотизм. Для сибирской идентичности основополагающими ценностями являются: особый менталитет и психологические особенности (сибирский характер), этническая и конфессиональная толерантность [9].

В число старожилов Красноярья, кроме русских, входят и инородцы. О том, насколько серьёзным был и остаётся вклад народов Российской империи (и СССР) в культуру, экономику и общественную жизнь края, можно, в частности, судить по результатам деятельности евреев. Об этом, к примеру, пишет Л. В. Кальмина: «Русские по языку и привычкам, сибиряки по менталитету, с непринужденностью “вписавшиеся” в образ жизни окружающего общества, они оставались евреями, считавшими своим долгом заботиться о сохранении национального духа» [10].

Отмеченная в исследованиях разных лет взаимная толерантность народов Сибири, безусловно, способствовала более полному раскрытию творческого, духовного и трудового потенциала евреев, повышению деловой активности, сочетаемой с социальной ответственностью. Многочисленные исторические примеры свидетельствуют также и о высокой степени интегрированности евреев в социокультурные процессы Сибири и участия в формировании социально-этнической общности «сибиряки» [6]. Кроме того, памятуя о рассуждениях Ю. М. Лотмана («В том случае, если сталкиваются два несовместимых кода, происходит их взаимное разрушение: культура теряет свой язык») (см. [14]), можно, очевидно, утверждать, что культурные коды евреев и представителей других народов Сибири благополучно совпали.

Как утверждал Н. А. Бердяев, «национальность есть положительное обогащение бытия, и за неё должно бороться, как за ценность» [3]. На взгляд автора статьи, без национального само***о***сознания невозможна не только внутринациональная гармония, но и взаимополезные и безопасные межнациональные контакты. Вновь обрести свою национальность – вполне решаемая задача. Стать же подлинным, а не статистическим сибиряком (волгарём, камчадалом, петербуржцем), не помня родства ни с одним из народов мира – задача невыполнимая [7].

Гражданская идентичность народов России вырастает из идентичности региональной, зиждущейся, в свою очередь, на идентичности национальной. Каждая из идентичностей представляет собой сложную комбинацию непрерывно взаимодействующих социокультурных кодов, образующих единую ментальную матрицу. Большинство элементов базовой матрицы подвижно; стабильны и инвариантны только те из них, что имеют традиционно высокий общественный статус и доминирующее значение в системе ценностей. Это скромность нравов, социальная справедливость, веротерпимость, милосердие, радушие, бескорыстие, примат духовного над телесным. Включённость ментальной матрицы (социокультурных кодов) в дискурс региональной идентичности представляется автору статьи несомненной, и, кроме того, продуктивной, имеющей перспективы позитивного развития и поддержания постоянства социально-культурной среды, так же как и включённость матрицы в реальные процессы формирования региональной идентичности.

Литература

1. Абушенко В. Л. Проблема идентичностей: специфика культур-философского и культур-социологического видения // Вопр. соц. теории: науч. альм. Т. IV. Человек в поисках идентичности. – М.: Междисциплин. о-во соц. теории, 2010. – 528 с.
2. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // В мире науки и искусства: вопр. филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по мат-лам XLVII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2015. – № 4 (47). – 194 с.
3. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма [Электронный ресурс]. – URL: http://www.vehi.net/berdyaev/istoki/index.html (дата обращения: 12.08.2017).
4. Бороноев А. О. Территориальная ментальность и проблемы социокультурного развития региона // Сибирская ментальность и проблемы социокультурного развития региона: сб. ст. – СПб.: Астерион, 2006. – 321 с.
5. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М.: Прогресс, 1995. – 480 с.

6. Гревнев В. М. О вкладе евреев в культуру Сибири: социальный и культурологический аспекты [Электронный ресурс] // Огарев-online. – 2016. – № 23 – URL: http://journal.mrsu.ru/arts/o-vklade-evreev-v-kulturu-sibiri-socialnyj-i-kulturologicheskij-aspekty (дата обращения: 12.08.2017).
7. Гревнев В. М. Народы Сибири [Электронный ресурс]. – URL: http://www.soferblog.ru/2012/07/blog-post_7353.html (дата обращения: 20.08.2017).
8. Дергачёв В. А. Цивилизационный код. Русская геополитическая энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://dergachev.ru/Russian-encyclopaedia/22/23.html (дата обращения: 12.08.2017).
9. Жигунова М. А. Разные, но вместе [Электронный ресурс]. – URL: http://expert.ru/siberia/2011/50/raznyie-no-vmeste (дата обращения: 12.08.2017).
10. Кальмина Л. В. Еврейские общины Восточной Сибири: Середина XIX века – февраль 1917 года [Электронный ресурс]. – URL: http://www.dissercat.com/content/evreiskie-obshchiny-vostochnoi-sibiri-seredina-xix-veka-fevral-1917-goda# (дата обращения: 12.08.2017).
11. Кафанова О. Б. Национально-культурные коды: дефиниции и границы // Филологическое образование: современные стратегии и практики: сб. науч.-метод. ст. – СПб.: ЛОИРО, 2011. – Вып. 1. – 334 с.
12. Кондаков И. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 1024 с.
13. Марков А. П. Русская цивилизация в глобальном мире: вызовы, угрозы, ресурсы преображения. – СПб.: СПбГУП, 2017. – 453 с.
14. Меркулова Н. Г. Менталитет – культурный код – язык культуры: к вопросу о корреляции понятий [Электронный ресурс]. – URL: http://regionsar.ru/ru/node/1390 (дата обращения: 10.08.2017).
15. Паршукова Н. П. К вопросу о менталитете сибирской культуры (по материалам демократической публицистики второй половины XIX века) // Население. Управление. Экономика. Культурная жизнь Сибири XVIII – начала XX века: сб. науч. ст. / под ред. Ю. М. Гончарова, Т. Н. Соболевой. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. – 256 с.
16. Резник Ю. М. Введение // Вопр. соц. теории: науч. альм. Т. IV. Человек в поисках идентичности. – М.: Междисциплин. о-во соц. теории, 2010. – 528 с.

References

1. Abushenko V.L. Problema identichnostey: spetsifika kul'tur-filosofskogo i kul'tur-sotsiologicheskogo videniya [The Problem of Identities: the specificity of cultural-philosophical and cultural-sociological view]. *Voprosy sotsial'noy teorii: Nauchnyy al'manakh. Tom IV. Chelovek v poiskakh identichnosti [The Questions of social theory: The Scientific Almanac. Vol. IV. The Man in the Search of his Identity]*. Moscow, Mezhdistsiplinarnoe obshchestvo sotsial'noy teorii Publ., 2010. 528 p. (In Russ.).
2. Avanesova G.A., Kuptsova, I.A. Kody kul'tury: ponimanie sushchnosti, funktsional'naya rol' v kul'turnoy praktike [Culture Codes: the Understanding of the Subject, the Functional Role in the Cultural Practice]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. st. po mater. XLVII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [In the World of Science and Art: the Questions of Philology, Study of Art and Culturology. A collection of athletes after XLVII International Scientific Practical Conference]*. Novosibirsk, SibAK Publ., 2015, no. 4(47). 194 p. (In Russ.).
3. Berdyaev N.A. *Istoki i smysl russkogo kommunizma [The Origin and Point of Russian Communism]*. (In Russ.). Available at: http://www.vehi.net/berdyaev/istoki/index.html (accessed 12.08.2017).
4. Boronoev A.O. Territorial'naya mental'nost' i problemy sotsiokul'turnogo razvitiya regiona [The Territory Mentality and the Problems of Sociocultural Development of a Region]. *Sibirskaya mental'nost' i problemy sotsiokul'turnogo razvitiya regiona: sb. st. [Siberian Mentality and the Problems of Sociocultural Development of a Region Collection of the Articles]*. St. Petersburg, Astrrion Publ., 2006. 321 p. (In Russ.).
5. Gachev G.D. *Natsional'nye obrazy mira. Kosmo – Psikho – Logos. [The National Images of the World. Space – Psycho – Logos]*. Moscow, Progress Publ., 1995. 480 p. (In Russ.).
6. Grevnev V.M. O vklade evreev v kul'turu Sibiri: sotsial'nyy i kul'turologicheskiy aspekty [About the Jewish Contribution to the Siberian Culture: social and culturological aspects]. *Ogarev-online [Ogaryov – online]*. (In Russ.). Available at: http://journal.mrsu.ru/arts/o-vklade-evreev-v-kulturu-sibiri-socialnyj-i-kulturologicheskij-aspekty (accessed 12.08.2017).
7. Grevnev V.M. *Narody Sibiri [The People of Siberia]*. (In Russ.). Available at: http://www.soferblog.ru/2012/07/blog-post_7353.html (accessed 12.08.2017).

8. Dergachev V.A. Tsivilizatsionnyy kod [The Civilizational Code]. *Russkaya geopoliticheskaya entsiklopediya [Russian Geopolitical Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: http://dergachev.ru/Russian-encyclopaedia/22/23.html (accessed 12.08.2017).
9. Zhigunova M.A. *Raznye, no vmeste [Different but Together]*. (In Russ.). Available at: http://expert.ru/siberia/2011/50/raznyie-no-vmeste/ (accessed 12.08.2017).
10. Kalmina L.V. *Evreyskie obshchiny Vostochnoy Sibiri: Seredina XIX veka – fevral' 1917 goda [Jewish Populations of Eastern Siberia: the middle of XIX century – February of 1917]*. (In Russ.). Available at: http://www.dissercat.com/content/evreiskie-obshchiny-vostochnoi-sibiri-seredina-xix-veka-fevral-1917-goda# (accessed 12.08.2017).
11. Kafanova O.B. Natsional'no-kul'turnye kody: definitsii i granitsy [National and Cultural Codes: definitions and Borders]. *Filologicheskoe obrazovanie: sovremennye strategii i praktiki: sb. nauch.-metod. st. [Philological Education: Modern Strategies and Practice: the collection of Scientific and Methodic Articles]*. St. Petersburg, LOIRO Publ., 2011. 334 p. (In Russ.).
12. Kondakov I.V., Sokolov K.B., Khrenov N.A. *Tsivilizatsionnaya identichnost' v perekhodnuyu epokhu: kul'turologicheskiy, sotsiologicheskiy i iskusstvovedcheskiy aspekty [Civilizational Identity in Transitional Times: Culturological, Sociological and Art-Study Aspects]*. Moscow, Progress – Tradition Publ., 2011. 1024 p. (In Russ.).
13. Markov A.P. *Russkaya tsivilizatsiya v global'nom mire: vyzovy, ugrozy, resursy preobrazheniya [Russian Civilization in Global World: Challenges, Dangers, Transformation Resources]*. St. Petersburg, SPBGUP Publ., 2017. 453 p. (In Russ.).
14. Merkulova N.G. *Mentalitet – kul'turnyy kod – yazyk kul'tury: k voprosu o korrelyatsii ponyatiy [Mentality – Cultural Code – the Language of Culture: to the Question about the Correlation of Notions]*. (In Russ.). Available at: http://regionsar.ru/ru/node/1390 (accessed 10.08.2017).
15. Parshukova N.P. K voprosu o mentalitete sibirskoy kul'tury (po materialam demokraticheskoy publitsistiki vtoroy poloviny XIX veka) [To the Question about Mentality of Siberian Culture (according to the materials of democratic journalism of the second half of XIX century)]. *Naselenie. Upravlenie. Ekonomika. Kul'turnaya zhizn' Sibiri XVIII - nachala XX veka: sb. nauch. st. [Population. Control. Economy. Cultural Life of Siberia XVIII – the beginning of XX centuries. The Collection of Scientific Articles]*. Ed by Yu.M. Goncharov, T.N. Soboleva. Barnaul, The Altay University Press Publ., 2003. 256 p. (In Russ.)
16. Reznik Y.M. Vvedeniye [Introduction]. *Voprosy sotsial'noy teorii: Nauchnyy al'manakh. Tom IV. Chelovek v poiskakh identichnosti [The Questions of social theory: The Scientific Almanac. Vol. IV. The Man in the Search of his Identity]*. Moscow, Mezhdistsiplinarnoe obshchestvo sotsial'noy teorii Publ., 2010. 528 p. (In Russ.).

УДК 821.531+910.3+93/94

ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ГРАНИЦЫ В «ОПИСАНИИ ИЗБРАННЫХ ДЕРЕВЕНЬ» (ТХЭННИДЖИ, 1751) ЛИ ДЖУНХВАНА

Чеснокова Наталия Алексеевна, аспирант, старший преподаватель, кафедра истории и филологии Дальнего Востока, Институт восточных культур и Античности, Российский государственный гуманитарный университет (г. Москва, РФ). E-mail: chesnatalie@gmail.com

«Описание избранных деревень» (*Тхэнниджи*, 1751) опального чиновника Ли Джунхвана (1690–1756?) – первое произведение в Корее, написанное в жанре культурной географии. Это историко-географическая характеристика всех восьми провинций, из которых в XVIII веке состояла Корея (Чосон). В повествование включены также многочисленные исторические анекдоты, восхваляющие природу стихотворения и справочные сведения о торговых путях и сельском хозяйстве. Произведение написано на *ханмуне* – кореезированной версии китайского письменного языка. На русский язык впервые переводится в настоящий момент автором статьи.

Исследование посвящено изучению концепта «пространство» и его проявлению в нарративе «Описания избранных деревень», где связаны пространство реальное, определенное географическими границами, и пространство нереальное, имеющее непосредственное отношение к пониманию и ин-

терпретации текста. Наша задача – соотнести пространство и текст; выявить границы «нереального» пространства, которое, по мнению Ли Джунхвана, занимала Корея в XVIII веке, и объяснить причины подобного восприятия.

В результате работы обнаружено, что «нереальное» пространство, описываемое Ли Джунхваном, воссоздается на основе синоцентричной модели мира, где оппозиция «культурный центр – хаос» переносится на международные отношения между Кореей и окружающими ее странами, опирается на утраченные ценности легендарной китайской культуры. Вместе с тем отчетливо прослеживается желание автора через формирование нового культурного пространства определить место Кореи в меняющемся мире.

Ключевые слова: Корея, Чосон, «Описание избранных деревень», «Тхэнниджи», Ли Джунхван, сакральная география, культурное пространство.

SPACE AND ITS BORDERS IN THE "DESCRIPTION OF THE SELECTED VILLAGES" (T'AENGNIJI, 1751) BY LI CHUNG-HWAN

Chesnokova Nataliya Alekseevna, Postgraduate, Sr. Instructor, Department of History and Philology of the Far East, Institute for Oriental and Classical Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation). E-mail: chesnatalie@gmail.com

The "Description of the Selected Villages" written in exile by an official Li Chung-Hwan (1690-1756?) is the first Korean book on cultural geography. It tells about the eight Korean provinces: their history, geography, historical anecdotes, poetry that praises Korean nature, and information about trade and routes. The book was written in Hanmun, a Korean form of written Chinese language. Right now it is being translated to Russian by the author of the article.

The study is focused on the concept of "space" and its manifestation in the narrative of the "Descriptions of Selected Villages" where the "real space," defined by the geographical boundaries, is connected to the "unreal space" that serves as a key element needed for understanding and interpretation of the text. Our task is to correlate the "space" and the text; to reveal the boundaries of the "unreal space" in, according to Li Chung-Hwan, was the Korean state in the 18th century, and to explain the reasons for this perception.

We discovered that the "unreal space" described by Li Chung-Hwan is recreated on the basis of a Sinocentric model of the world where the "cultural center – chaos" opposition was transferred to international relations between Korea and the surrounding countries, and was based on the lost values of the legendary Chinese culture. At the same time, it is clearly seen that Li Chung-Hwan tried to define the place for Korea in a new changing world through the formation of a new cultural space.

Keywords: Korea, Joseon, "Description of the Selected Villages," "T'aengniji", Li Chung-Hwan, sacred geography, cultural space.

«Описание избранных деревень» (*Тхэннидж*и, 1751) [далее – «Описание…»] принадлежит к историко-географическим описаниям *чибанджи*, поджанру *чиджи*, разряду *минчхан*. Оно было составлено чиновником Ли Джунхваном как итог его тридцатилетних скитаний по родной стране и по охвату затрагиваемых тем представляло собой, по словам современного корейского специалиста Син Бёнджу, средневековую «энциклопедию» [4, с. 171]. В настоящий момент произведение считается одним из важнейших сочинений позднего Средневековья и входит в обязательную школьную программу, однако интерес корейских исследователей преимущественно сосредоточен на анализе представленных исторических событий и географических описаний. Причины же, подтолкнувшие Ли Джунхвана к созданию столь обширного труда, до настоящего момента не становились отдельным объектом изучения в мировом корееведении, хотя именно они – ключ к пониманию содержания самого текста.

«Описание…» было составлено в период, вошедший в историю как «Корейский Ренессанс». Это расцвет корейской культуры и литературы,

обращение к своим традициям в противовес постепенно проникающим иноземным «варварским» знаниям, распространение которых шло из Цинского Китая (1644–1912), где господствовала маньчжурская династия.

Так как понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека, и, возникнув в определенных исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является [2, с. 254], то необходимо сделать отступление, уточнив, что издревле Корея находилась под сильным культурным влиянием Китая, в так называемой Sinic Zone [8, с. 3], что проявлялось в том числе в доминировании в корейском пространственном восприятии синоцентричной модели мира. Китай символически помещался в центр квадратной Земли (отсюда самоназвание «Срединное государство») и под купол Неба (откуда другое самоназвание – «Поднебесная»). Земли, не укрытые Небом, считались «варварскими». По причине географической близости к Китаю и многовековых дипломатических отношений *садэ*, Корея считала себя наиболее значимым вассалом, чья задача – следовать Пути легендарных совершенномудрых правителей «Срединного государства», априори считавшихся воплощением добродетелей. Что касается географических описаний, то как и в Китае, так и в Корее они служили не только для фиксации подчиненных государю владений, но и символически объединяли их под рукой монарха.

Подобный порядок продолжался вплоть до XVII века. В 1636 году Корея была вынуждена признать вассалитет по отношению к маньчжурам, которые спустя восемь лет, в 1644 году, свергнут китайскую империю Мин (1368–1644) и займут ее место. Так начнется правление империи Великая Цин и усиление антиманьчжурских настроений в корейском обществе, которые постепенно способствуют оформлению корейского этнического самовосприятия, проявлению интереса к своей родной культуре. Это обусловлено тем, что, с точки зрения синоцентричной модели мира, маньчжуры, Цин, были «варварами» и подчинение им шло вразрез с традиционными конфуцианскими моделями поведения.

Предмет нашего исследования, «Описание избранных деревень», сохраняет подобное негативное отношение к Цин и, как мы считаем, призывает к смене центра «синоцентричного мира». Анализируя представленные Ли Джунхваном исторические факты, мы делаем вывод, что он видел Корею новым, малым «Срединным государством» (*соджунхва*). Для того чтобы это доказать, обратимся непосредственно к тексту произведения.

Культурное пространство в тексте «Описания избранных деревень»

Несмотря на то что в «Описании…» природе родной страны целиком посвящены только две главы – предметно-ориентированная «Горы и реки» (*Сансу*) и имеющая более теоретическую направленность «География» (*Чири*), – все произведение так или иначе построено вокруг идеи освоения пространства и поиске подходящего места в нем для «благородного мужа». Хотя географические сочинения призваны фиксировать «обычное» (или бытовое) пространство, в данном случае мы имеем дело и с описанием мифопоэтического пространства, включенным во второй уровень восприятия текста.

Ли Джунхван шаг за шагом выстраивает новую модель мира, продвигаясь от периферии к центру и противопоставляя центр периферии. Поэтому, анализируя описываемое им культурное пространство, мы можем сделать вывод о том, была ли в XVIII веке теория *соджунхва* популярна среди образованной конфуцианской элиты. Этот вопрос крайне важен, потому что до сих пор у корееведов нет единого ответа на него.

Несмотря на то что ученые Республики Корея единодушны: рост корейского протоэтнического самосознания связан именно с тем, что управлять «Срединным государством» стали бывшие «варвары» [7, с. 150], – возможны дискуссии относительно продолжительности периода сопротивления, то есть того времени, когда под натиском новой культуры в корейском культурном пространстве функционировали силы противодействия и защиты традиционной основы этнической самобытности. Российские историки-корееведы полагают, что пик сопротивления приходится на XVII век [3, с. 408], и с ними согласны многие корейские историки, продлевающие срок сопротивления до начала XVIII века [9, с. 237]. Другие же полагают, что подобная ситуация сохранялась до начала XIX века [5, с. 98–99], а третьи –

что сопротивление было недостаточно сильным для того, чтобы повлиять на происходившие в обществе процессы [10, с. 5].

Обратившись к «Описанию…», мы видим, что Ли Джунхван выстраивает собственное культурное пространство. Необходимо отметить, что еще в XVII веке корейцы знакомятся с европейской картографией через «Карту множества стран мира» *(Конё мангук чондо)* итальянского миссионера-иезуита Маттео Риччи (1552–1610) и «Записи о внешних землях» *(Чикпанвеги)* «Конфуция Запада» иезуита Джулио Алени (1582–1649). Карты были привезены из Китая, преподнесены корейским государям и век спустя перепечатаны, соответственно, в 1708 и 1789 годах. Эти карты разрушали традиционное синоцентричное представление о мире, доказывая, что земля кругла, а за горизонтом живут далеко не «варвары». Двоюродный дед Ли Джунхвана, Ли Ик (1682–1764), в своем многотомном сочинении «Малые речения Сонхо» (*Сонхо сасоль*, 1750–1760-е годы) размышляет о том, что земля – не квадрат, а шар [6, с. 11], но у самого Ли Джунхвана мы не находим ни упоминаний об отдаленных «неварварских» землях, ни о шаровидности земли. Несмотря на это его несоответствующий географическим реалиям текст настолько был популярен, что до сих пор считается «рекордсменом» по числу копий – на данный момент обнаружено свыше 80, каждая из которых была сделана читателем по собственному почину.

Согласно «Описанию…», в основе культурного пространства лежит материк – но на нем, по-видимому, расположены только два государства: Китай и Корея. Текст изобилует многочисленными отсылками к китайской истории, начиная с легендарных правителей и заканчивая современными Ли Джунхвану маньчжурами, которых он явно позиционирует как людей недалеких, невежественных, не наделенных ни чувством прекрасного, ни специальными знаниями. В то время как Корея – наиболее близкий вассал Китая, что было предопределено уже самой формой полуострова:

В древние времена люди говорили, что наша страна похожа по форме на пожилого человека. Он сидит, повернувшись в сектор свиньи [на северо-северо-запад], обратившись в сектор змеи [юго-юго-восток], лицом на запад, [словно] кланяется Китайскому государству. С древности [у Кореи] с Китаем хорошие отношения [1, с. 65].

По мнению Ли Джунхвана, сам внешний вид страны предопределял дипломатические контакты. «Кланяясь» Китаю, Корея выражала свою почтительность и демонстрировала готовность прислушиваться к «старшему» – единственная из окружавших его стран. Далее в «Описании…» мы видим, что с приходом маньчжур к власти «Срединное государство» более не могло выступать в качестве ориентира и хранителя культурных традиций, так как маньчжуры исконно обитали на «периферии» и были «варварами». Соответственно, согласно традиционной дальневосточной философии, мандат Неба, определяющий легитимность правителя, был утрачен, и равняться на «Срединное государство» более не представлялось возможным. В той картине мира, которую предлагает Ли Джунхван, нет иного государства, кроме Чосона, которое могло бы стать новым «центром» и быть последним оплотом конфуцианской морали в регионе, куда все сильнее проникают европейские «варварские» ценности.

Ли Джунхван вводит новые ориентиры в культурном пространстве Чосона, прочно связывая их с китайской географией и наследием. Вместо гор Куньлунь новым axis mundi он назначает Пэктусан, колыбель многих корейских государств и высшую точку на полуострове:

Один из отрогов гор Куньлунь простирается к востоку, к горе Иулюйшань, проходя по южной части пустыни Гоби, доходя до района Ляодун. Если пересечь Ляодун и вновь подняться на гору, то это окажется Пэктусан. Та самая гора, которая в «Книге гор и морей» (Шань хай цзин) называется «Бусян» [кор. Пульхамсан] [1, с. 11].

К сожалению, в рамках настоящей статьи мы не можем подробно остановиться на данном моменте, но проведенное нами исследование доказывает, что Ли Джунхван, случайно или намеренно, сфабриковал данную культурную связь. Бусян, описываемый в «Книге гор и морей», располагается в ином месте. Однако важно, что Ли Джунхван обращается именно к данному классическому китайскому литературному произведению, так как оно было первым памятником, описывавшим китайское культурное пространство и разъяснявшим, где «центр» и «периферия», «культура» и «хаос», «цивилизация» и «варвары».

Читая «Описание…», мы обнаруживаем удивительную близость данного памятника к «Книге гор и морей»: островные государства и племена,

расположенные за морем, населены «варварами». Одно из подобных государств – Япония, чьи земли удалены от культурного центра, а потому люди там невежественны, грубы, дики и опасны. У них ничему нельзя научиться, и стоит избегать соседства с ними. Так, например, рассказывая о корейской провинции Чолладо, Ли Джунхван замечает:

Земли всех восьми городов находятся вблизи Южного моря. В зимние месяцы травы и деревья не увядают, насекомые не прячутся в землю. Испарения от тумана [в] горах и [над] морем вызывают болотную лихорадку. А, кроме того, [это] близко к Японии, поэтому, хотя земли и плодородные, место для жизни неподходящее [1, с. 32].

Ли Джунхван показывает нарушение гармонии. Вместо традиционной для большей части Корейского полуострова смены четырех времен года жители Чолладо имеют дело только с теплой погодой. Листья деревьев не меняют свой цвет и не опадают, как это присуще иным деревьям в знакомых Ли Джунхвану местах. Нарушается цикличность, время останавливается. Сам воздух-«испарения», выраженный словосочетанием «*киджын*», состоящий из пары иероглифов – «энергия» и «жаркий», губителен для людей. Причина тому – удаленность от символического «центра», а также непосредственный контакт с «варваром», который не только физически (через пиратство и вооруженные нападения) угрожает жителям земель, но и на духовном, культурном уровне оказывает разрушающее воздействие. Похожую аналогию мы встречаем в тексте о провинции Кёнсандо:

К востоку от [Чин]джу – Ыйнён и Чхоге, [их] обычаи очень похожи на [обычаи Чин]джу. К югу от [реки] Ёнкан тринадцать поселений. Издревле [оттуда вышло] мало достойных людей. Соседи по морю – карлики [устар. японцы]. Водные источники все – ядовиты. Нельзя [там] жить [1, с. 28].

Текст «Описания избранных деревень» изобилует подобными отсылками, что позволяет сделать вывод об укрепившемся в сознании средневековых корейцев представлении об оппозиции «культурного центра» и враждебной «периферии», а также стремлении закрепить за собой новое культурное пространство, в котором Корея, окруженная «варварами», играла роль носителя «цивилизации», а не, напротив, оказывалась в подчиненном положении и вынуждена была вступать в вооруженный конфликт.

Проведенное исследование доказывает, что, несмотря на то что в XVIII веке Корея уже была знакома с европейскими представлениями о мире (в том числе, что Земля – это шар), «Описание…» консервативно и, выстраивая культурное пространство, обращается к традиционным китайским канонам. Кроме того, в нарративе мы обнаруживаем элементы теории *соджунхва* (Корея – «Малое “Срединное государство”»), которые выражены через акцентирование культурно-географической преемственности от Китая, формирование представления о Чосоне как единственном легитимном наследнике Китая и противопоставление его географического положения другим государствам, расположенным на Дальнем Востоке.

Данное исследование – предварительный этап изучения формирования культурного пространства в Корее в XVIII веке. В будущем представляется необходимым изучить аналогичные географические труды, чтобы выяснить, был ли Ли Джунхван первопроходцем, или подобная идея была широко распространена среди интеллектуальной элиты страны. Так как на данный момент переводы (в том числе на современный корейский язык) большинства произведений данного периода отсутствуют, исследователю необходимо восполнить этот пробел и обратиться непосредственно к первоисточникам.

Литература

1. Ли Джунхван. Описание избранных деревень (Тхэнниджи) / ред. Чхве Намсон. – Кэйдзё (Сеул): Чосон кванмунхве, 1912. – 89 с.
2. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.
3. Симбирцева Т. М. Владыки старой Кореи. – М.: РГГУ, 2012. – 640 с.
4. Син Бёнджу. Выдающиеся произведения периода Чосон (Чосон чхвего-ый мёнджодыль). – Сеул: Humanist, 2006. – 339 с.
5. Хо Тхэён. Критическое исследование вопроса о корейском национализме второй половины периода Чосон (Чосон хуги-ый вонминджокчуый мундже-е тэхан пипханчок комтхо) // International Journal of Korean History. – Сеул, 2008. – Т. 12. – С. 89–112.

6. Чан Сонкю. История Пэкту тэган (Пэкту тэган-ый ёкса). – Пхаджу: Хангук хаксульчонпо, 2008. – 197 с.
7. Eckert C.J., Lee Ki-baik, Lew Y.I., Robinson M., Wagner E.W. Korea Old and New: A History. – Seoul: Korea Institute, 1990. – 455 p.
8. Fairbank J. K. The Chinese World Order. – Cambridge: Mass., 1968. – 416 p.
9. Han Young Woo. A Review of Korean History. Vol. 2. Joseon Era. – Paju: Yongsaewon, 2010. – 319 p.
10. Sources of Korean Tradition. Vol. 2. From the sixteen to the twentieth centuries. – New York: Columbia University Press, 2000. – 487 p.

References

1. Li Dzhunkhvan. *Opisanie izbrannykh dereven' (Tkhennidzhi) [Description of the Selected Villages (T'aengniji)]*. Ed. by Choe Namseon. Seoul, Joseon Gwangmunhwoe Publ., 1912. 89 p. (In Hanmun).
2. Lotman Y.M. *Vnutri mysliashchikh mirov [Inside the Thinking Worlds]*. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2014. 416 p. (In Russ.).
3. Simbirtseva T.M. *Vladyki Staroy Korei [The Rulers of Old Korea]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 640 p. (In Russ.).
4. Sin Bendzhu. *Vydayushchiesya proizvedeniya perioda Choson (Choson chkhvego-yy mendzhodyl') [The masterpieces of the Joseon period (Joseon choego-ul myeongjo-deul)]*. Seoul, Humanist Publ., 2006. 339 p. (In Korean).
5. Kho Tkheen. Kriticheskoe issledovanie voprosa o koreyskom natsionalizme vtoroy poloviny perioda Choson (Choson khugi-yy vonmindzhokchuyy mundzhe-e tekhan pipkhanchok komtkho) [A Critical Review on the Issue of Proto-Nationalism during Late Chosŏn]. *Mezhdunarodnyy zhurnal koreyskoy istorii [International Journal of Korean History]*. Seoul, 2008, vol. 12, pp. 89-112. (In Korean).
6. Chan Sonkyu. *Istoriya Pektu tegan (Pektu tegan-yy eksa) [The History of Baektu-daegan (Baektu-daegan-ui yeoksa)]*. Paju, Hanguk haksuljeongpo Publ., 2008. 197 p. (In Korean).
7. Eckert C.J., Lee Ki-baik, Lew Y.I., Robinson M., Wagner E.W. *Korea Old and New: A History.* Seoul, Korea Institute Publ., 1990. 455 p. (In Korean).
8. Fairbank J.K. *The Chinese World Order.* Cambridge, Mass Publ., 1968. 416 p. (In Eng.).
9. Han Young Woo. *A Review of Korean History. Vol. 2. Joseon Era.* Paju, Yongsaewon Publ., 2010. 319 p. (In Korean).
10. *Sources of Korean Tradition. Vol. 2. From the sixteen to the twentieth centuries.* New York, Columbia University Press, 2000. 487 p.

УДК 008

АПОФАТИКА АРИСТОТЕЛЯ

Филин Дмитрий Анатольевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dmitri.filin1@yandex.ru

В философии Аристотеля апофатический аспект занимает довольно важное место, поскольку он является завершающим ее смысловым моментом. Аристотель пишет о Боге как о живом существе. Однако под жизнью Бога он понимает исключительно деятельность его разума. Осмыслением предела этой деятельности выступает представление о непознаваемости Божества. Оно неизбежно предполагает использование антиномий. В отличие от своего учителя Платона, Аристотель не использует в своих рассуждениях описаний занебесной области. В сфере апофатики логика преобладает у него над поэзией. Для Аристотеля Божественный Ум – это Перводвигатель, в котором находят примирение антиномии нашего разума. Космологический характер учения Аристотеля об Уме предопределил акцентированное использование в его апофатике математических и естественнонаучных понятий. Бог в рассуждениях Стагирита неподвижен, нематериален, неделим и неограничен. Время по Аристотелю бесконечно, поэтому оно не может иметь ограниченную величину. Безграничных же величин в природе не существует. Бог же не имеет никакой величины, а следовательно, и частей он также в себе не содержит. Поскольку небо как верхняя сфера космоса причастна богам, к нему в определённом контексте также применима апофатическая логика. Так как первоматерия обладает всеобъемлющими отрицательными предикатами

бесконечности, лишенности и непрерывности, элементы апофатической логики применимы и к ней. Однако, вместе с тем, потенциальный характер этой бесконечности, в целом, исключает понятие первоматерии из сферы апофатического богословия.

Ключевые слова: Бог, апофатика, Божественный Ум, Перводвигатель, небо, материя, космология, антиномия, диалектика, потенция, бесконечность, величина, изменение.

THE ARISTOTLE'S APATHETIC THEOLOGY

Filin Dmitriy Anatolyevich, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dmitri.filin1@yandex.ru

The apophatic aspect takes a rather serious place in Aristotle's philosophy since it is its concluding point. In comparison to his teacher Plato Aristotle doesn't use in his reasoning the delighted description of the Heavenly Sphere. The logic predominates over the poetry in his apophatic sphere. For Aristotle he Divine Nous is the First Cause where the antinomies of our intellect have the reconciliation. The cosmological context Aristotle's teaching about the Divine Nous has predetermined the emphasized use of the mathematical and natural scientific concepts in his apophatic. God is motionless, immaterial, indivisible and infinite in the Aristotle's reasoning. According to Aristotle the time is endless therefore it can't have bounded quantity. Since matter according to Aristotle implies a transition to another, it is also a concept expressed through some value. For this reason, God is an immaterial being. However, since Aristotle's matter is conceptually broad in its meaning, it is also used in the sense of the other's being of Eidos. There are no boundless quantities in the nature. That is why God has no quantity and consequently has no parts. Since the Heaven as the upper sphere concerns the gods apophatic logic can be applied to it in the certain context. Since the first matter has the comprehensive negative predicates of the infinity, forlornness and continuity the elements of the apophatic logic can be also applied to it. However the potential characteristic of this infinity excludes on the whole the concept of the First Cause out of the sphere of the apophatic Theology.

Keywords: God, apophatic, the Divine Nous, the First Cause, Heaven, matter, cosmology, antinomy, dialectic, potency, infinity, quantity, change.

Важнейшей особенностью древнегреческой культуры было существующее в ней представление о мире как о живом и упорядоченном целом. Чувственно-материальный космос являлся для эллинов божеством. Его умозрительной основой в древнегреческой идеалистической философии был божественный разум. В пантеистическом мировидении грека мир культуры и мир природы составляли единое целое. Их объединяющим основанием выступала идея идей. Она являлась, по сути, символическим пределом этих двух миров. В силу своего пантеистического характера древнегреческая религия не знала идеи преображения бытия. Пределом собственно культурного развития фактически выступает здесь мистическая реальность экстаза у неоплатоников. Она выходит за рамки субъект-объектного дуализма. Таково, в частности, учение Плотина о Едином. Его предтечей является аристотелево учение о перводвигателе как о примирении антиномий мышления. Последнее же с неизбежностью упирается в апофатический горизонт мысли, который, таким образом, в античной идеалистической философии выступает и естественным пределом осмысления истоков собственной культуры как символической реальности, служащей отражением прекрасного космического целого. Одним из величайших философов, использующих в своих рассуждениях элементы апофатического богословия, был Аристотель.

Аристотель – «математик» апофатики. Его апофатика строится вокруг понятий величины и изменения. Она лишена тех поэтических восторгов, которые характерны для Платона и всецело

связана с его учением об Уме как перводвигателе. Причем количество развернутых «апофатических» пассажей у Аристотеля заметно меньше чем у его учителя. Божество Аристотеля не мистический, а космологический субъект, само понятие о котором выводится рационалистическим способом [1, с. 23]. Самые принципиальные предикаты Бога представляют собой отрицания. Он неподвижен, поскольку понятие самодвижения предполагает неразрешимую дурную бесконечность [1, с. 312–314; 3, с. 236, 293, 311, 437]. Нематериален, поскольку материальность предполагает возможность перехода в иное, то есть в движение. При этом он самосозерцающ, поскольку саморефлексивен: деятельность его мышления направлена на саму себя [1, с. 23–24].

Бог Аристотеля – философ. Философия – наука о божественном, которой в совершенной мере обладает только Бог! [1, с. 69]. Аристотель как богослов более прозаичен, приземлен, чем Платон. Об Уме он буквально замечает: «И жизнь [у него] такая, как наша – самая лучшая, [которая у нас] на малый срок» [1, с. 310], в то время как его учитель подчеркивает, что трудно познать отца и творца всяческих существ. В отличие от Платона, Стагирит нигде не пишет, что Бог выше всех мыслимых предикатов, но контекст его рассуждений, именно апофатический. Их космологический характер и приводит к «математизации» апофатики у Аристотеля. Если Платон меньше говорил о самом Уме как о чем-то идеальном, а больше об его функционировании в реальном и материальном, то Аристотель в этой объективной идеализации продвигается значительно дальше вперед. Он теперь дает диалектическую картину самого этого идеального, то есть космического Ума, и даже в нем самом находит диалектическое единство субъекта и объекта. Ничего подобного не было у Платона [8, с. 54]. Стагирит находит в Уме четыре единства противоположностей: мыслящего и мыслимого, действующего и созидаемого, эйдоса и материи, удовольствия и умозрения[1] [8, с. 56]. Он признает их реальную взаимопронизанность, то есть мыслит их в диалектическом единстве, но «не называет это диалектикой и нигде не говорит об единстве противоположностей!» [8, с. 73–74]. Пожалуй, это обстоятельство – самое интересное и загадочное в учении Аристотеля об Уме.

Пламенный апологет запрета любых нарушений закона непротиворечия, критик учения Платона об идеях фактически встает на путь антиномий. И если Платон много говорит о самостоятельном мире идей, Аристотель помещает этот мир целиком в «форму форм» – Божественный разум. Для него «Бог есть вечное наилучшее живое существо», которому присущи жизнь и непрерывное и вечное существование» [1, с. 310]. «Ясно, что существует вечная, неподвижная, отдельно от чувственного и самостоятельно существующая сущность, – пишет он в “Метафизике”, – но также доказано, что эта сущность не может иметь величины, а неделима и нераздельна. Ибо она приводит в движение бесконечное время, а ничто ограниченное не имеет неограниченной силы. Но так как всякая величина должна быть ограниченной или неограниченной, на данном основании она не может иметь ограниченную величину, неограниченной же величины она не имеет потому, что таковой вообще не существует. Далее доказано, что она не подвержена никакому аффекту или качественному изменению, все же остальные движения следует лишь за переменой места» [1, с. 315]. Бог «неделим, не имеет частей, ни какой-либо величины» [3, с. 262]. Таким образом, абсолютное «ничто» не может иметь ни количественных, ни качественных характеристик, то есть является запредельным человеческому познанию и в таком контексте познается им. Всеблагой Ум и вне мира и действует в мире одновременно, подобно предводителю и его войску. Последнее всецело зависит от порядка (строя), а порядок (строй) от полководца, а не наоборот [1, с. 316; ср. 7, с. 6].

Используя элементы апофатической логики, определяет Аристотель и небо как верхнее место космоса. Его «древние отвели в удел богам, как единственно бессмертное», «оно неуничтожимо и не возникло – не испытывает никаких тягостей, которым подвержены смертные [существа], и сверх того – свободно от труда, так как не требует никакого насильственного принуждения, которое, препятствуя, сдерживало бы его, в то время как от природы ему было бы свойственно двигаться ина-

[1] Никто так отчетливо не говорил в Античности о синтезе умозрения и удовольствия как Аристотель [8, с. 56].

че: ведь всякое существо, испытывающее такое принуждение, обременено трудом – тем большим, чем оно долговечнее, – и потому непричастно состоянию высшего совершенства» [3, с. 306–307].

Любопытно применение элементов апофатической логики Стагиритом и в его учении о первоматерии. Бесконечного чувственного тела не существует [3, с. 114–115], поэтому из четырёх родов причин только материя сама по себе обладает предикатами лишенности и непрерывности [3, с. 121–122]. Бесконечность материи – это потенциальная бесконечность, так как двух «бесконечностей» существовать не может [3, с. 356]. Учение о бесконечности Аристотеля в ряде моментов повторяет выводы Платона о Едином при его абсолютном полагании, правда, без конечного итога рассуждений, что этого Единого не существует [3, с. 103–122]. Следует подчеркнуть, что «у Платона материя как чистая инаковость сама по себе есть самотождественный диалектический принцип, для Аристотеля же она – только принцип эмпирического осмысления (то есть становления), и поэтому инаковость тут не тождественна материи, а есть лишь ее акциденция». Для Платона она «восприемница всякого становления», его второй субъект, для Аристотеля же – «потенция» и единственно возможный субстрат становления [8, с. 70]. Для нее характерны неотделимость от вещественного, аффициируемость и подвижность [6, с. 96–97; 3, с. 121–122]. Таким образом, учение Аристотеля о материи не лишено противоречий, уже поэтому апофатическим его не назовешь. Но, как видим, ряд отрицательных выводов философа сближает его с апофатикой. И все это не случайно, ибо материя – негативный образ Божества.

Таким образом, в целом апофатика Аристотеля имеет свои особенности, сравнительно с апофатическим учением его учителя Платона. Она основана, прежде всего, на понятиях величины и изменения. У Стагирита более, чем у его предшественника, «чаша богословских весов» склоняется в их сторону. Это объясняется космологическим характером учения Аристотеля об Уме как Перводвигателе. Стоит также добавить, что у него предикат бесконечности специально рассматривается не только в отношении идеального, но и материи как потенциальной возможности всего сущего.

Литература

1. Аристотель. Соч.: в 4 т. / под ред. В. Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1976. – Т. 1. – 550 с.
2. Аристотель. Соч.: в 4 т. / под ред. З. Н. Микеладзе. – М.: Мысль, 1978. – Т. 2. – 687 с.
3. Аристотель. Соч.: в 4 т. / пер., вступ. ст. и прим. И. Д. Рожанский. – М.: Мысль, 1981. – Т. 3. – 613 с.
4. Аристотель. Соч.: в 4 т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
5. Асмус В. Ф. Античная философия: учеб. пособие. – 2-е изд., доп. – М.: Высш. шк., 1976. – 543 с.
6. Блонский П. П. Философия Платона. – 2-е изд., испр. – М.: Либроком, 2009. – 376 с.
7. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
8. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Фолио, 2000. – 880 с.

References

1. Aristotel. *Sochineniya: v 4 tomakh [Works of Aristotle in 4 volumes]*. Ed. by V.F. Asmus. Moscow, Mysl' Publ., 1976, vol. 1. 550 p. (In Russ.).
2. Aristotel. *Sochineniya: v 4 tomakh [Works of Aristotle in 4 volumes]*. Ed. by Z.N. Mikeladze. Moscow, Mysl' Publ., 1978, vol. 2. 687 p. (In Russ.).
3. Aristotel. *Sochineniya: v 4 tomakh [Works of Aristotle in 4 volumes]*. Ed by I.D. Rozhanskiy. Moscow, Mysl' Publ., 1981, vol. 3. 613 p. (In Russ.).
4. Aristotel. *Sochineniya: v 4 tomakh [Works of Aristotle in 4 volumes]*. Ed by A.I. Dovatur. Moscow, Mysl' Publ., 1983, vol. 4. 830 p. (In Russ.).
5. Asmus V.F. *Antichnaya filosofiya: uchebnoye posobiye [Antique philosophy: tutorial]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1976. 543 p. (In Russ.).
6. Blonsky P.P. *Filosofiya Platona [Plato's philosophy]*. Moscow, Librocom Publ., 2009. 376 p. (In Russ.).
7. Bulgakow S.N. *Svet nevecherniy: Sozertsaniya i umozreniya [Non going out light: Contemplation and speculation]*. Moscow, Republica Publ., 1994. 415 p. (In Russ.).
8. Losev A.F. *Istoriya antichnoy aestetiki. Aristotel i pozdnyaya klassika [History of the antique classic. Aristotle and late classic]*. Moscow, Folio Publ., 2000. 880 p. (In Russ.).

УДК 397, 902/604

ПУТИ АДАПТАЦИИ КУЛЬТУРЫ К ИЗМЕНЕНИЯМ ПРИРОДНОЙ СРЕДЫ

Баштанник Сергей Васильевич, кандидат исторических наук, научный сотрудник лаборатории археологии, Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Кемерово, РФ). E-mail: abai@yandex.ru

В статье на основе данных этнологии, культурологии и археологии рассматриваются вопросы, связанные со способами трансформации (адаптации) материальной культуры древних и традиционных обществ к изменениям экологической обстановки. Общество адаптируется к природной среде своего обитания не столько биологическим путем, то есть путем изменения физиологических, морфологических и других параметров, сколько посредством изменения своей хозяйственной деятельности и связанной с ней культуры. Главным механизмом адаптации являлась культура, в первую очередь материальная культура, с помощью которой люди не только приспосабливались со временем к той или иной новой природной среде (экологической нише), но и преобразовывали саму эту среду. Культура понимается как средство и результат адаптации. Выделены такие способы культурной адаптации, как приспособление орудий труда, жилища, одежды к новым условиям, переход от присваивающего хозяйства к производящему или наоборот, отказ от одних форм хозяйства и переход к другим в рамках производящей экономики, отказ от одних форм хозяйства и переход к другим в рамках присваивающей экономики, формирование системы расселения в зависимости от меняющихся приоритетов хозяйствования, изменения в структуре питания и диете. Показана адаптационная роль перехода к более примитивным формам культуры (регрессивные, рецессивные адаптации).

Ключевые слова: культура, экология, адаптация, ресурсы, жизнеобеспечение.

WAYS OF ADAPTATIONS OF CULTURE TO CHANGES IN THE NATURAL ENVIRONMENT

Bashtannik Sergey Vasilyevich, PhD in History, Researcher, Laboratory of Archaeology, Federal State Budget Scientific Institution “The Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry,” Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: abai@yandex.ru

The methodological basis of this study is the research paradigm adaptation. Adaptation is aimed at providing people with the primary means of maintaining their lives: food, clothing, housing, etc. Types of adaptation are described as cultural and ecological complexes formed in a certain habitat on the basis of the data of ethnology, cultural studies and archeology deal with issues related to the processes of transformation (adaptation) of the material culture of the ancient and traditional societies to changes in environmental conditions. The author proves the thesis that society adapts to the natural environment of their habitat not only biologically, by changing the physiological, morphological, and other parameters, as by changing its economic activities and culture associated with ones. Culture is the main tool of adaptation, primarily material culture with which people not only have adapted over time to one or another of the new environment (ecological niche), but also transformed itself to this environment. Culture is understood as a means and a result of adaptation. Such processes of cultural adaptation are highlighted as adaptation tools, shelter, clothes to the new environment, the transition from foraging to food production economy or vice versa, refusal of some forms of the economy and the transition to another within the appropriating economy, the formation of settlement systems, depending on the changing priorities of economics, changes in diet and eating patterns. Also demonstrated adaptive role of the transition to more primitive forms of culture (regressive adaptation recessive).

The landscape is considered as a source of life-supporting resources. Each landscape has a certain ecological potential, i.e. the ability to provide for the needs of people in primary (unrelated to production) livelihoods: heat, air, water, food sources, building materials, as well as in the natural conditions of work, life, recreation, etc.

Keywords: culture, ecology, adaptation, resources, subsistence.

Приспособление орудий труда, жилища, одежды к новым условиям

Обитатели мустьерских мастерских у с. Калитвенская на р. Северный Донец могли оценивать качество кварцита, из которого они изготавливали орудия. Валуны, извлечённые из песка, будучи влажными, обладали более высокими технологическими характеристиками: не имели трещин, в отличие от валунов, собранных на поверхности. Не исключено, что древние мастера на основании этих наблюдений могли специально помещать заготовки для орудий в водную среду. Экспериментально установлено, что камень, пролежавший несколько часов в воде, становится более пластичным и лучше поддаётся обработке [16, с. 19].

Восточная Сибирь в эпоху камня с её богатыми и доступными для разработки месторождениями каменного сырья имела лучшие возможности для развития и совершенствования каменной индустрии. Примером этому могут служить каменные изделия культур прибайкальского и ангарского неолита – китойской (VI – середина V тыс. до н. э.), исаковской (конец V – начало IV тыс. до н. э.), серовской (IV тыс. до н. э.).

В Западной Сибири постоянная нужда в дефицитном каменном сырье вызвала по мере роста численности населения необходимость поставить свое хозяйство на более прочную материально-техническую основу. Поэтому началось освоение местных и окрестных (Урал, Алтай, Центральный Казахстан) месторождений меди и оловянного камня (касситерита). Возникла собственная меднобронзовая металлургия, ярким примером которой могут служить высокохудожественные сейминско-турбинские бронзы, базирующиеся на алтае-саянских рудных источниках. Население же Восточной Сибири, особенно северо-восточных ее окраин, где месторождения высококачественных пород камня были удобны для добычи и практически неиссякаемы, продолжает использовать прежние, доставшиеся от неолита сырьевые источники [9, с. 6]. Навыки обработки камня совершенствуются. Интересно, что в сейминско-турбинских комплексах наряду с бронзовым литьём встречаются и каменные изделия из нефрита синхронных прибайкальских культур – глазковской.

Русские охотники Катангского нагорья восприняли от эвенков чум, покрытый корой, но его дымовое отверстие заделывалось, так как для обогрева пользовались железной печкой с трубой. Почти все русские охотники были экипированы эвенкийской охотничьей одеждой, лыжами и лодками эвенкийского образца как наиболее практичными в данных ландшафтно-климатических условиях [21, с. 147; 4, с. 143].

Одежда охотников, отправлявшихся на морскую охоту, должна быть приспособленной к этому виду деятельности. Их штаны и торбаса шились из тюленьей кожи с таким расчетом, чтобы они не пропускали воду, а сверху короткой кухлянки надевался укати – «дождевик». У коряков изначально они делались из моржовых кишок. Но к началу XX века поголовье морского зверя стало исчезать. В связи с уничтожением моржей оседлые алюторцы стали использовать укати такого же образца, каким пользовались оленеводы, то есть из сделанных особым способом кож оленей. Чтобы оленья кожа стала непромокаемой, ее обрабатывали следующим образом: со шкуры убитого в июле-августе старого оленя вытеребливали догола шерсть. Затем шкуру растягивали при помощи колышков над землей мездрой вверх. Когда кожа высыхала, ее сочно промазывали жиром морских животных, после чего растягивали в яранге над костром, где она постепенно просыхала и вместе с тем коптилась. Получалась непромокаемая кожа, из которой и шились укати и летание кухлянки, а также штаны, мешки для хранения запасов одежды [6, с. 83]. Так на замену старого привычного ресурса был найден новый и изобретены способы его обработки.

Переход от присваивающего хозяйства к производящему или наоборот

Второй способ адаптации описан исследователями в конце XIX у бурят: «Самым сильным фактором, грозящим в конце концов подорвать кочевой быт даже таких бурят, как агинские и эравинские, является рост их населения. Под влиянием этого фактора закаменские буряты, звероловы, мало-помалу обращаются к скотоводству и земледелию; рост же населения заставил большинство бурят, живущих по нижнему течению Хилка, по рекам Уде, Селенге и прочим, приняться серьёзно за хлебопашество и отводить ему в своём хозяйстве место не менее важное, нежели скотоводству» [11, с. 180].

Во время гололедицы зимой 1904–1905 годов около сорока малооленных хозяйств чукчей в районе Чаунской губы потеряли всех своих оленей и вынуждены были искать дополнительные средства к существованию. Они перешли к охоте, рыболовству, морскому промыслу. Это побуждало их держаться ближе к побережью океана, местам рыбной ловли. Многие заводили соответствующие орудия промысла и байдары. Оленеводы, владевшие большим количеством оленей, в меньшей степени прибегали к охоте и рыболовству. У оленного чукчи, по наблюдениям В. И. Иохельсона, нет ни привычки к охоте, ни времени для нее, так как стадо требует постоянного ухода и забот. К охоте и промыслу тяготеют бедные и малооленные люди, богачи не интересуются охотой.

Степень важности рыболовства определялась для чукчей-кочевников количеством имевшихся в хозяйстве оленей, для оседлых – успехами морского зверобойного промысла. Чем меньше было в хозяйстве оленей, тем больше занимались рыболовством. Чем хуже были результаты промысла морского зверя у оседлых чукчей, тем больше они прибегали к рыболовству [5, с. 167, 308].

Отказ от одних форм хозяйства и переход к другим в рамках производящей экономики

Подобные наблюдения были сделаны А. Харузиным в конце XIX века: «Нищий киргиз, лишённый стада и привычного пропитания, прибегает к посеву хлеба, обрабатывает поле, располагает всегда близ реки или озера… питается между тем скудным ловом рыбы… но продолжает он эту жизнь, наполненную трудов и нужд, только до того времени, пока не в силах будет от избытка полевых произведений своих опять завести несколько стада; тогда земледелец опять делается пастухом, бросает поле и снова вдаётся в любимую праздность природной кочевой жизни» [22, с. 62].

Показательно, у кочевников даже на ценностном уровне было негативное отношение к оседлому образу жизни, что также подстёгивало их к возврату к традиционной модели адаптации. Так, скифы считали бедняков, не имевших возможности продолжать кочевание, «бесчестными», людьми «самого низкого происхождения». У огузов обедневшие и оседавшие на землю лица переставали быть полноправными членами общества. Обычное право огузов доброжелательно относилось лишь к кочевому образу жизни. Легендарному Огуз-хану приписывалось изречение: «Передвигайтесь, не будьте оседлыми, кочуйте по весенним, летним и зимним пастбищам и землям у моря, не зная недостатка. Пусть у вас не убавится молоко, йогурт, кымран» [1, с. 96–97, 109].

Отказ от одних форм хозяйства и переход к другим в рамках присваивающей экономики

Так, в низовьях Оби и Иртыша раз в 10 лет случаются большие наводнения, которые делают недоступными рыболовецкие угодья. Рыболовство здесь наиболее продуктивно при мелководье на песчаных отмелях. Рыболовство становится по Иртышу возможным, как и на Оби, тогда, когда вода в реке начинает сбывать, рыба собирается по определённым местам, и тогда только находится возможным добывать её» [20, с. 25]. По сообщению П. С. Палласа, «в самой Оби тогда за ея шириною и глубиною не ловят, а также и когда чрезвычайная вода бывает, как в 1770 и 1771 годах, то по обыкновению остяки вместо многой надежды о запасе принуждены бывают терпеть наиужаснейшую нужду» [19, с. 109]. В такие годы отрицательно сказывалась односторонность оседлорыболовческого уклада и возникало стремление перейти к комплексному охотничье-рыболовческому хозяйству. Но пережив голодный год, остяки вновь обретали длительное изобилие рыбного продукта, и стимул к перемене хозяйственных занятий исчезал [9, с. 71].

Коряки. К началу XX века с территории расселения коряков-алюторцев почти полностью

исчезли дикие олени, что привело к изменениям в направленности их хозяйственных занятий и расселении. Большее значение приобрели морской зверобойный промысел и позднее – рыболовство, а сами алюторцы начали переселяться ближе к устьям рек, ближе к источникам нового жизнеобеспечивающего ресурса. Так, с. Култушное (Илир) переместилось с верховий реки сначала в низовья, а затем к устью. То же произошло и с частью населения Вывенки, Кичиги и др.

Но к началу XX века и поголовье морского зверя стало исчезать. Причина в том, что американские китобои истребили моржей в этой части Берингова моря, и их лежбища совершенно опустели. Хищничество иностранных браконьеров около берегов Камчатки в середине XIX века приняло бедственные размеры. В 60-х годах американские китоловы устраивали специальные экспедиции для избиения моржей, от которых брали только клыки. Лежбища острова были покрыты сплошь трупами животных. «В 1878 году, – писал Н. В. Слюнин, – на Карагинский остров специально за промыслом моржей приходил на шхуне американец Пратт с довольно многочисленной командой, которая вместе с нанятыми инородцами с. Карагинского на мысе Семенова (на косе) добыла 1500 моржей. Вся эта масса трупов была оставлена на месте, издавая сильное зловоние… зверь уменьшился на лежбищах, не переставая, однако, привлекать хищников». Как известно, лежбища, даже загрязненные остатками промысла, моржи посещали неохотно, а на лежбища с гниющими трупами вообще не выходили. В итоге полувекового бесконтрольного истребления моржей на лежбищах и в прибрежных водах Камчатки они почти исчезли. В результате морской зверобойный промысел местного населения пришел в упадок, сократились источники питания, не стало материала для изготовления байдар.

В 80-х годах XIX века алюторцы еще занимались охотой на моржей, тюленей, но в их жизнь прочно входило рыболовство. «Летнее время, – писал А. Ресин, – все население проводит на рыбных промыслах, в балаганах у берега моря и устья своей реки. Часть же населения в то же время охотится на морского зверя, главным образом моржа, затем на нерпу». К началу XX века алюторцы почти полностью перешли на питание рыбой. В Кичиге и других алюторских селениях, как писал В. Г. Богораз, «почти перестали убивать моржей. Здесь, впрочем, весною на льду колют моржей, но у них не стало байдар, ибо у них нет совсем лахтаков (то есть шкур, которыми обтягивали байдары)» (см. [6, с. 63, 68–69]).

Формирование системы расселения в зависимости от меняющихся приоритетов хозяйствования

Поселки коряков-алюторцев ко времени прихода русских в XVII–XIX веках обычно располагались по берегам рек, на возвышенных местах, откуда хорошо просматривались окрестности, была типична разбросанность малочисленных поселений, обычно состоявших из двух-трех полуземлянок, находившихся по соседству. Однако уже в XIX веке заметно проявляется стремление к селению в более крупные посёлки. Это определилось изменением хозяйственных занятий – сокращением значения сухопутной охоты и постепенным увеличением роли рыболовства и морского зверобойного промысла. Известно, что адаптация, основанная на рыболовстве, позволяет проживать оседло около водоёма – источника жизнеобеспечивающего ресурса, более многочисленной группе, чем в случае с охотой. Охота на диких копытных имела индивидуальный характер, выпас оленей тоже не требовал объединения больших коллективов, в отличие от охоты на морского зверя или рыболовства. Эти два хозяйственных занятия, с одной стороны, требовали концентрации рабочих рук, а с другой – давали возможность обеспечить существование более многочисленных коллективов (см. [6, с. 75]).

Казымские и берёзовские ханты обычно имели три поселения: зимнее, весеннее и летнее, иногда к ним добавлялось осеннее, на котором велся осенний промысел уток перевесами. Летние юрты располагались непосредственно на обском берегу, зимние – на расстоянии 2–10 км от летних в лесу, весенние, как и осенние, служили местом охоты на уток.

На весенние места перебирались в апреле на лошадях по льду. Здесь ловили уток: мужчины – ружьями, женщины – сетями-перевесами, которые устанавливались на просеках, где пролетают

утки; занимались подледным ловом карасей на озерах плетеными ловушками-мордами *пун*.

На летние места перебирались на лодках в мае, где оставались до сентября. Коров на летники перевозили на спаренных лодках, а лошадей оставляли на весеннем месте. Некоторые семьи сразу в апреле по льду перебирались на летники. В мае, после ухода льда, перегораживали протоки, в небольших проточках ставили ловушки – морды *пун* и рукава *пос*, в озерах и старицах промышляли сетями *холап*. На Оби занимались неводным ловом, особенно широко распространенным для ловли муксуна в июле. Со спадом воды закрывали соры, устанавливая запоры *вар*, которые облавливали плетеными ловушками, сетями и неводами. С уходом воды, в конце июля-августе, неводили на Оби бригадами из 3–7 человек неводами *тохалъ* длиной 150–200 м. У обских казымцев часть летнего времени (в июле, августе и даже в сентябре) уходила на заготовку сена для домашнего скота, которое вывозили с летников по зимнему пути на лошадях. В зимние поселки возвращались на лодках до замерзания рек. Зимой занимались подледным ловом у «живунов» посредством морд *пун*, малых неводов *аи тохалъ*.

«Оленные» казымцы и березовцы так же, как и обские, имели по три сезонных поселка: летний *лун курт*, зимний *тал курт* и весенний *тов курт*. Летние находились на песках в русле Оби (казымцы) или в низовьях Северной Сосьвы (березовцы), на них вели промысел ценных видов рыб: осетра, нельмы, муксуна, стерляди, тугуна при помощи сети *калыдан*. Весенние служили местом промысла уток и другой водоплавающей перелетной птицы. Зимники располагались в тайге по притокам, казымцы зимой жили отдельными семьями, а березовцы – по 2–3 семьи [15, с. 105–107].

Изменения в структуре питания и диете

Выход русских к северным рекам и берегам Ледовитого океана значительно расширил возможности рыболовства, а для прибрежного населения ввиду невозможности заниматься традиционным хлебопашеством рыба стала основным продуктом питания. Жители Поморья говорили: «Безрыбье хуже бесхлебья». Свежую рыбу употребляли в пищу жители городов и селений, расположенных на воде, а в удаленные от водоемов места ее доставляли на продажу в соленом, мороженом, вяленом, сушеном виде. Наиболее распространенным способом заготовки рыбы являлось соление, но не крутое, а чтобы тушка рыбы припахивала. По замечаниям иностранцев, простой народ такую рыбу предпочитал свежей. «Взяв в руки рыбу, русский подносил ее к носу и пробовал: достаточно ли она воняет, и если в ней вони было мало, то клал и говорил: “Еще не поспела!”» [10, с. 12]. На востоке Европейского Севера русские восприняли от местного населения новый способ заготовки – квашение без соли или с малым ее добавлением, а также сыроядение сильно замороженной рыбы – строганины. Внеся с мороза тушку и сделав круговой разрез вокруг шеи, с рыбы снимали кожу, а затем, опирая голову рыбы о доску, стругали ножом тонкие кусочки мяса. В северной части Европейского региона и Сибири из рыбы вытапливали жир и употребляли его в пищу. После принятия христианства соблюдение постов большинством жителей выдвигало рыбную пищу на первый план по отношению к мясной [8, с. 70].

Регрессивные адаптации

Они характеризуются утратой более технологичных, сложных, прогрессивных способов жизнеобеспечения, упрощением материальной культуры. Так, в тяжелые периоды у арктических приморских охотников была возможна полная деградация некоторых видов промысла и утрата важнейших технологических элементов полярной зверобойной культуры. Наиболее известный пример – полярные эскимосы северо-западной Гренландии, утратившие в условиях полной изоляции «малого ледникового периода» XVI–XVIII веков кожаные каркасные лодки, лук и стрелы, остроги для лучения рыбы. Потеря этих важнейших технологических достижений вызвала у них деградацию промысла морских животных на открытой воде, охоты на диких оленей, летнего рыболовства. Резко сократилось и число используемых пищевых продуктов [12, с. 174].

Подобные примеры знает и практика производящего хозяйства. Складывавшиеся в Сибири системы земледелия уже в дореволюционных публикациях получили определение «неразвитых» и «примитивных» по сравнению с земледельческими системами европейской части страны. Действительно, придя за Урал с прекрасным знанием трехполья, первые поколения переселенцев, как

констатировал в свое время В. А. Александров, убедились в трудности его внедрения в местных условиях. По этой причине «русский земледелец воспользовался огромными земельными запасами и повсеместно в Сибири обратился к исторически более ранним экстенсивным формам землепользования», прежде всего, таким, как залежь и перелог [2, с. 53]. Местные природно-климатические условия, уточняет Н. А. Миненко, заставили пришедшего в Сибирь русского земледельца, вооруженного навыками трехпольного хозяйства, быстро переориентироваться на двуполье в сочетании с перелогом и с зачатками трехпольного чередования на отдельных участках [17, с. 89].

Исходя из того что «каждая система земледелия» должна определяться «прежде всего, условиями, в которые поставлен земледелец», Н. И. Никитин подчеркивает, что в сибирских условиях подобная система полеводства оказалась «наиболее целесообразной и оправданной» [18, с. 115–116]. Вместе с тем, уже на данном примере можно проследить характерную для дальнейшей истории региона закономерность, согласно которой обилие природных ресурсов Сибири неоднократно становилось решающим фактором в пользу экстенсивного развития не только сельскохозяйственного, но и промышленного производства, замедляя переход к интенсивным способам ведения хозяйства. Указанная закономерность, выявленная на материалах современного экономического развития стран, богатых углеводородными ресурсами (такими, как нефть, газ, уголь и пр.), получила название феномена «ресурсного проклятия».

Причиной забрасывания пашни в залежь могло быть не только истощение земли, но и зарастание ее сорняками. Применительно к условиям Восточной Сибири еще в середине XIX века отмечалось такое изобилие земли, что всякий, по словам наблюдателя, «пашет, где ему вздумается… Вместо удобрения парят землю через год, а по прошествии 10 лет бросают пашню и принимаются за новую не потому, чтобы она истощилась, но потому что покрылась сорными травами» [13, с. 197]. Таким образом, в условиях многоземелья крестьянину было удобнее и дешевле периодически обновлять часть пашенных угодий, то есть, используя естественное плодородие почвы, «забрасывать выпаши в залежь и осваивать целину» [17, с. 91], а не переходить к интенсивным способам земледелия. Именно благодаря большому количеству свободных земель сибиряки предпочитали экстенсивные или, как подчеркивает В. А. Липинская, «естественные способы восстановления плодородной силы земли с небольшим сроком включения земли в обработку и максимально возможным отдыхом» [13, с. 204].

Отметим, что в Европейской части страны в тот же период преобладала противоположная тенденция. Например, на Русском Севере, где пригодные для хлебопашества земли начали исчезать уже во второй половине XVIII века, такие виды земледелия, как перелог, залежь и подсека, требовавшие много земель и новых лесных расчисток, согласно материалам исследователей, постепенно сокращались, уступая место классическому трехполью [7, с. 125; 14, с. 103–106].

Пути и способы адаптации культуры к динамике экологической среды, к природным вызовам, конечно, не исчерпываются описанными выше способами и примерами их конкретной реализации.

Литература

1. Агаджанов С. Г. Очерки истории огузов и туркмен Средней Азии IX–XII веков. – Ашхабад: Ылым, 1969. – 297 с.
2. Александров В. А. Особенности феодального порядка в Сибири (XVII век) // Вопр. истории. – 1973. – № 8. – С. 39–58.
3. Баштанник С. В. Средневековая городская культура на сырдарьинском участке великого шелкового пути // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/1. – С. 93–102.
4. Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки (XVIII – начало XX века). – Л.: Наука, 1969. – 305 с.
5. Вдовин И. С. Очерки истории и этнографии чукчей. – Л.: Наука, 1965. – 404 с.
6. Вдовин И. С. Очерки этнической истории коряков. – Л.: Наука, 1973. – 303 с.
7. Власова И. В. Традиционное сельское хозяйство на Русском Севере // Традиционный опыт природопользования в России: сб. науч. ст. – М.: Наука, 1998. – С.119–138.

8. Дьяченко В. И. Пути и особенности колонизации русскими Таймыра // Сибирь в контексте русской модели колонизации (XVII – начало XX века): сб. науч. ст. / отв. ред. Л. Р. Павлинская. – СПб.: МАЭ РАН, 2014. – С. 68–124.
9. Косарев М. Ф. Древняя история Западной Сибири: Человек и природная среда. – М.: Наука, 1991. – 302 с.
10. Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – СПб.: Типография Карла Вульфа, 1887. – 218 с.
11. Кроль М. А. Предварительный отчёт о работах по исследованию забайкальских бурят за период 1892–1895 годов // Известия ВСОИРГИО. – Т. XXV, № 4–5. – Иркутск, 1896. – 12 с.
12. Крупник И. И. Арктическая этноэкология. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
13. Липинская В. А. Традиционное сельское хозяйство русских крестьян в Сибири и на Дальнем Востоке // Традиционный опыт природопользования в России: сб. науч. ст. – М.: Наука, 1998. – С. 184–225.
14. Любимова Г. В. Феномен «ресурсного проклятия» в этноэкологической истории Сибирского региона (на матлах русской земледельческой традиции) // Этнос и среда обитания: сб. науч. ст. – М.: Старый сад, 2014. – Вып. 4. – С. 98–112.
15. Мартынова Е. П. Очерки истории и культуры хантов. – М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1998. – 235 с.
16. Матюхин А. Е., Праслов Н. Д. Особенности адаптации людей эпохи палеолита на территории Нижнего Дона // Проблемы биологической и культурной адаптации человеческих популяций. Т. 1. Археология. Адаптационные стратегии древнего населения Северной Евразии: сырье и приемы обработки: сб. науч. ст. – СПб.: Наука, 2008. – С. 6–22.
17. Миненко Н. А. Экологические знания и опыт природопользования русских крестьян Сибири. XVIII – первая половина XIX века. – Новосибирск: Наука, 1991. – 208 с.
18. Никитин Н. И. Сибирская эпопея XVII века. Начало освоения Сибири русскими людьми. – М., 1987. – 176 с.
19. Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российского государства. Ч. III. Половина первая. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1786. – 655 с.
20. Поляков И. С. Письма и отчёты о путешествии в долину реки Оби // Записки Императорской Академии наук: сб. науч. ст. – СПб., 1877. – Т. 30. – 187 с.
21. Туголуков В. А. Тунгусы (эвенки и эвены) Средней и Западной Сибири. – М.: Наука, 1985. – 284 с.
22. Харузин А. Киргизы Букеевской орды (антрополого-этнологический очерк) / ИОЛЕАЭ. – М., 1889. – Т. 63, вып. 1. – 338 с.

References

1. Agadzhanov S.G. *Ocherki istorii oguzov i turkmen Sredney Azii IX–XII vekov [Essays on the History of Oguz and Turkmen of Middle Asia in IX–XII AD]*. Ashkhabad, Ylym Publ., 1969. 296 p. (In Russ.).
2. Aleksandrov V.A. Osobennosti feodal'nogo poryadka v Sibiri (XVII vek) [Features of the feudal order in Siberia (XVII century.)]. *Voprosy istorii [Questions of history]*, 1973, no. 8, pp. 39-58. (In Russ.).
3. Bashtannik S.V. Srednevekovaya gorodskaya kul'tura na syrdar'inskom uchastke velikogo shelkovogo puti [Medieval urban culture in the Syr-Darya section of the Great Silk Road]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37/1, pp. 93-102. (In Russ.).
4. Vasilevich G.M. *Evenki. Istoriko-etnograficheskie ocherki (XVIII – nachalo XX veka) [Evenks. Historical and ethnographic essays (XVIII – beginning of XX century)]*. Leningrad, Nauka Publ., 1969. 305 p. (In Russ.).
5. Vdovin I.S. *Ocherki istorii i etnografii chukchey [Essays on the History and Ethnoraphy of Chukchee]*. Leningrad, Nauka Publ., 1965. 404 p. (In Russ.).
6. Vdovin I.S. *Ocherki etnicheskoy istorii koryakov [Essays on the Ethnical history of Koryak]*. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 303 p. (In Russ.).
7. Vlasova I.V. Traditsionnoe sel'skoe khozyaystvo na Russkom Severe [Traditional agriculture in the Russian North]. *Traditsionnyy opyt prirodopol'zovaniya v Rossii [Traditional experience of nature-using in Russia]*. Moscow, 1998, pp. 119-138. (In Russ.).
8. Dyachenko V.I. Puti i osobennosti kolonizatsii russkimi Taymyra [Ways and features of Russian colonization of Taimyr]. *Sibir' v kontekste russkoy modeli kolonizatsii (XVII - nachalo XX veka): sbornik nauchnyh statey [Siberia in the context of the Russian model of colonization (XVII - beginning of XX century): collection of scientific articles*]. Ed. L.R. Pavlinskaya. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2014, pp. 68-124. (In Russ.).
9. Kosarev M.F. *Drevnyaya istoriya Zapadnoy Sibiri: Chelovek i prirodnaya sreda [Ancient History of Western Siberia: the man and the natural environment]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 302 p. (In Russ.).

10. Kostomarov N.I. *Ocherk domashney zhizni i nravov velikorusskogo naroda v XVI i XVII stoletiyakh [Essay of domestic life and manners of Great Russian People in XVI and XVII centuries]*. St. Petersburg, Tipografiya Karla Vul'fa Publ., 1887. 218 p. (In Russ.).
11. Krol M.A. Predvaritel'nyy otchet o rabotakh po issledovaniyu zabaykal'skikh buryat za period 1892-1895 godov [Preliminary report on the work on the study of Trans-Baikal Buryat for the period 1892-1895 years]. *Proceedings VSOIRGO [Izvestiya VSOIRGO]*. Irkutsk, 1896, vol. XXV, no 4-5. 12 p. (In Russ.).
12. Krupnik I.I. *Arkticheskaya etnoekologiya [Arctic ethnoekology]*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 272 p. (In Russ.).
13. Lipinskaya V.A. Traditsionnoe sel'skoe khozyaystvo russkikh krest'yan v Sibiri i na Dal'nem Vostoke [Traditional agriculture of Russian peasants in Siberia and the Far East]. *Traditsionnyy opyt prirodopol'zovaniya v Rossii [Traditional experience of nature-using in Russia]*. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp.184-225. (In Russ.).
14. Lyubimova G.V. Fenomen "resursnogo proklyatiya" v etnoekologicheskoy istorii Sibirskogo regiona (na materialakh russkoy zemledel'cheskoy traditsii) [The phenomenon of the "resource curse" in Ethnoecological history of the Siberian region (on materials of the Russian agricultural tradition)]. *Etnos i sreda obitaniya: sbornik statey po etnoekologii [Ethnicity and environment. Collection of articles on ethnoekology]*. Moscow, Staryy sad Publ., 2014, pp. 98-112. (In Russ.).
15. Martynova E.P. *Ocherki istorii i kul'tury khantov [Essays on the history and culture of the Khanty]*. Moscow, Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences Publ., 1998. 235 p. (In Russ.).
16. Matyukhin A.E., Praslov N.D. Osobennosti adaptatsii lyudey epokhi paleolita na territorii Nizhnego Dona [Features of adaptation of the Paleolithic era people in the territory of the Lower Don]. *Problemy biologicheskoy i kul'turnoy adaptatsii chelovecheskikh populyatsiy. T. 1. Arkheologiya. Adaptatsionnye strategii drevnego naseleniya Severnoy Evrazii: syr'e i priemy obrabotki [Problems of biological and cultural adaptation of human populations. Vol. 1. Archaeology. Adaptation strategies of the ancient population of Northern Eurasia: raw materials and processing techniques]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2008, pp. 6-22. (In Russ.).
17. Minenko N.A. *Ekologicheskie znaniya i opyt prirodopol'zovaniya russkikh krest'yan Sibiri. XVIII – pervaya polovina XIX veka. [Environmental knowledge and experience of nature of Russian peasants in Siberia. XVIII – first half of XIX century]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1991. 208 p. (In Russ.).
18. Nikitin N.I. *Sibirskaya epopeya XVII veka. Nachalo osvoeniya Sibiri russkimi lyud'mi [Siberian epic XVII century. Start of development of Siberia Russian people]*. Moscow, 1987. 176 p. (In Russ.).
19. Pallas P.S. *Puteshestvie po raznym provintsiyam Rossiyskogo gosudarstva. Ch. III. Polovina pervaya [Journey in various provinces of the Russian state. Part III. First half]*. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1786. 655 p. (In Russ.).
20. Polyakov I.S. Pis'ma i otchety o puteshestvii v dolinu reki Obi [Letters and reports about the journey to the valley of the Ob River]. *Zapiski Imperatorskoy Akademii nauk [Notes of the Imperial Academy of Sciences]*. St. Petersburg, 1877, vol. 30. 187 p. (In Russ.).
21. Tugolukov V.A. *Tungusy (evenki i eveny) Sredney i Zapadnoy Sibiri [Tungus (Evenki and Evens) of Central and Western Siberia]*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 284 p. (In Russ.).
22. Kharuzin A. Kirgizy Bukeevskoy ordy (antropologo-etnologicheskiy ocherk) [Kirghizes of Bukeyev horde (anthropological and ethnological survey)]. Moscow, IOLEAE Publ., 1889, vol. 63, iss. 1. 338 p. (In Russ.).

УДК 712 (045)

КУЛЬТУРНО-ПРИРОДНЫЕ ЛАНДШАФТЫ СОВРЕМЕННОГО КРЫМА: ОСОБЕННОСТИ И ТИПОЛОГИЯ

Новосельская Вера Вадимовна, кандидат педагогических наук, министр культуры Республики Крым (г. Симферополь, РФ). E-mail: mincult@rk.gov.ru

Создание комфортной среды жизнедеятельности человека, обеспечение его полноценного развития в гармонии с социальным и природным миром обусловливают необходимость изучения сложных природно-антропогенных комплексов, одним из видов которых являются культурно-природные

ландшафты. Претерпевая постоянные изменения, обусловленные, прежде всего, преобразующимися формами и средствами жизнедеятельности человека, культурно-природные ландшафты нуждаются в детальном изучении, заключающемся в анализе условий их образования, определении типологических признаков и сформировавшихся типов. Данный подход позволит не только систематизировать культурно-природные ландшафты на региональном уровне, но и определить их своеобразие и перспективы развития.

Целью данной статьи является определение признаков и типов культурно-природных ландшафтов современного Крыма, анализ их своеобразия. Обозначенная цель определила задачи исследования, которыми выступили обоснование комплексного подхода к изучению культурно-природных ландшафтов на региональном уровне; определение типологических признаков культурно-природных ландшафтов; составление характеристик культурно-природных ландшафтов Крыма.

Теоретико-методологическую основу исследования составили аналитический, сравнительно-исторический и типологический методы, а также полевые исследования, применяемые в контексте специфики развиваемого в данной статье комплексного подхода к проведению типологии культурно-природных ландшафтов Крыма.

Проведенные исследования показали, что культурно-природные ландшафты имеют многофункциональный характер и, следовательно, их можно отнести к нескольким типам одновременно.

На территории Крыма выделены различные типы культурно-природных ландшафтов Крыма: рекреационные, исторические, дворцово-парковые, туристские, садово-парковые, санаторно-курортные, сакральные, научно-познавательные, заповедные, селитебные, а также их различные сочетания, что позволяет говорить о высоком познавательном, туристском, экономическом, историческом и рекреационном потенциале Крыма.

Значение проведения типологии культурно-природных ландшафтов заключается, во-первых, в необходимости их учёта в связи с проблемами сохранения и использования, а, во-вторых, в необходимости последующего проведения ландшафтного районирования территорий с целью выявления их индивидуальности и выработки стратегии сохранения уникальных культурно-природных комплексов в регионе, их использования для культурного, экономического и социального развития Крыма.

Ключевые слова: природный ландшафт, культурно-природный ландшафт, типологические признаки, типология культурно-природных ландшафтов Крыма.

CULTURAL AND NATURAL LANDSCAPES OF MODERN CRIMEA: FEATURES AND TYPOLOGY

Novoselskaya Vera Vadimovna, PhD in Pedagogy, Minister of Culture of the Republic of Crimea (Simferopol, Russian Federation). E-mail: mincult@rk.gov.ru

Creating a comfortable human environment and ensuring its full development in harmony with social and natural world necessitates the study of some natural-anthropogenic complexes, among them cultural natural landscapes. The cultural and natural landscapes are constantly changing, primarily due to the changing forms and means of human activity; they require detailed study, consisting in the analysis of the conditions of their formation, definition of typological characteristics and formed types. This approach allows not only to systematize the cultural and natural landscapes at the regional level but also to determine their identity and prospects.

The purpose of this article is the definition of typological characteristics and types of cultural and natural landscapes of Crimea, the analysis of their identity. The aim has defined the objectives of the study: to substantiate a comprehensive approach to the study of cultural and natural landscapes at the regional level; to identify typological features of cultural and natural landscapes; to create the characteristics of cultural and natural landscapes of Crimea.

The theoretical and methodological basis of the research consists of analytical, comparatively historical and typological methods, and field research are applied in the context of the specifics of an integrated approach developed in the article to the typology of cultural and natural landscapes of Crimea.

The study has shown that cultural and natural landscapes are multi-functional in nature and, therefore, they can be attributed to multiple types at the same time.

Different types of cultural and natural landscapes are distinguished on the territory of Crimea: recreation, historic, palace-park, tourist, garden, resort, sacred, scientific, educational, conservation, residential, as well as their various combinations, which suggest the high educational, tourist, economic, historic and recreational potential of Crimea.

The importance of the typology of cultural and natural landscapes is, first, of the necessity of their consideration in connection with the problems of preservation and use, and, second, of the need for subsequent landscape zoning of territories with the aim of identifying their individuality and developing a strategy for the conservation of the unique cultural and natural systems in the region, their use for cultural, economic and social development of Crimea.

Keywords: natural landscape, cultural and natural landscape, typological features, typology of cultural and natural landscapes of the Crimea.

Создание комфортной среды жизнедеятельности человека, обеспечение его полноценного развития в гармонии с социальным и природным миром обусловливают необходимость изучения не только природной среды обитания людей, отдельных антропогенных объектов и объектов культурного наследия, но и сформированных сложных природно-антропогенных комплексов, одним из видов которых являются культурно-природные ландшафты.

В силу того, что культурно-природные ландшафты представляют собой совместное творение сил природы и рук человеческих, содержат в себе материальные и духовные ценности, исторический, технологический и социальный опыт – они играют важнейшую роль в культурной, экологической, природоохранной и социальной сферах. Изучение культурно-природных ландшафтов необходимо не только для того, чтобы понять культурные особенности, дух и нравы создавших их людей, соответствующих эпох, но и определить возможные пути дальнейшего развития творческого взаимодействия человеческой и естественной составляющих современного мира.

Более тщательное исследование культурно-природных ландшафтов как конкретных образований должно осуществляться на региональном уровне и учитывать все соответствующие данному месту и времени условия, поскольку все культурно-природные ландшафты представляют собой сложную систему, имеющую пространственно-временной характер. Это касается и культурно-природных ландшафтов Крыма.

Претерпевая постоянные изменения, обусловленные, прежде всего, преобразующимися формами и средствами жизнедеятельности человека, культурно-природные ландшафты нуждаются в детальном изучении, заключающемся в анализе условий их образования, определении типологических признаков и сформировавшихся типов. Данный подход позволит не только систематизировать культурно-природные ландшафты на региональном уровне, что необходимо для комплексного подхода к анализу объектов культурного наследия Крыма в целом, но и определить их своеобразие и перспективы развития.

Обзор научных публикаций показал, что среди значительного массива научных публикаций, освещающих различные подходы к определению сущности культурных ландшафтов, выделяются работы, определяющие их как культурно-природные комплексы.

Вопросы типологии и классификации культурных ландшафтов, с учетом взаимосвязи культурного ландшафта и его географической основы, освещаются в работах В. Л. Каганского, О. А. Ливинской, Ю. П. Князева, В. А. Николаева и др. (см. [11]).

Значительные исследования культурных и культурно-природных ландшафтов проводятся крымскими учеными. В их работах нашли отражение вопросы «сопряжения» культуры и при-

роды, культурного пространства и культурного наследия. Отмечается, что «феномен «культурный ландшафт» не лишается своей географической основы и четкого положения на карте. Напротив, как явление культуры, культурный ландшафт, представляющий сложную систему, имеющую пространственно-временной характер, в буквальном смысле опирается на географический, природный ландшафт и во многом от него зависит» [8, с. 7].

Необходимо отметить, что природные ландшафты Крыма имеют достаточно давнюю традицию изучения, в отличие от изучения культурных и культурно-природных ландшафтов. Исследованиями крымских ландшафтов занимались такие известные ученые, как А. Г. Исаченко, Ф. Н. Мильков, Н. А. Солнцев, Г. Е. Гришанков, П. Д. Подгородецкий, а в настоящее время занимаются Е. А. Позаченюк и др. [4; 12]. Большой вклад в изучение природных уникумов – заповедных ландшафтов Крыма, а также в формирование сети особо охраняемых природных территорий внесли ученые-крымоведы В. Г. Ена, Ал. В. Ена и Ан. В. Ена [9].

Однако анализ проблем формирования культурно-природных ландшафтов, представляющих сложную систему взаимозависимости природных и антропогенных компонентов, исследование их пространственно-временных закономерностей, ьих систематизация и типологизация осуществлены явно недостаточно.

Этот факт определил выбор объекта нашего исследования, которым является феномен культурно-природного ландшафта, и предмета, состоящего в типологии культурно-природных ландшафтов, сформированных под влиянием определенных природных, социально-экономических и экологических особенностей в каждом природном ландшафтном регионе Крыма. Исходя из этого, целью предлагаемой статьи является определение типологических признаков и типов культурно-природных ландшафтов Крыма, анализ их своеобразия.

Обозначенная цель определила задачи исследования, которыми выступили обоснование комплексного подхода к изучению культурно-природных ландшафтов на региональном уровне; определение типологических признаков культурно-природных ландшафтов; составление характеристик культурно-природных ландшафтов Крыма.

Теоретико-методологическую основу исследования составили аналитический, сравнительно-исторический и типологический методы, а также полевые исследования, применяемые в контексте специфики развиваемого в данной статье комплексного подхода к проведению типологии культурно-природных ландшафтов Крыма.

Приступая к сложной и недостаточно раскрытой в научной литературе проблеме систематизации культурно-природных ландшафтов, необходимо отметить следующее.

В научных исследованиях систематизация рассматривается как «методический прием, так или иначе связанный с разделением изучаемых объектов и явлений в соответствии с избранными критериями на такие совокупности, которые обладая известной общностью, вместе с тем отличаются один от другого устойчивыми признаками. К приемам такого типа принадлежат классификация, типология и концентризация» [5, с. 114–115].

При выполнении данного исследования решалась задача проведения систематизации культурно-природных ландшафтов по совокупностям (или типам), устойчиво различающимся между собой по качественным признакам, то есть определялась типология культурно-природных ландшафтов.

Основу типологической классификации составил комплексный подход к определению структуры и свойств культурно-природных ландшафтов через выявление взаимодействия их двух составляющих – культуры и природы – как единого пространства, с учетом их специфики и взаимозависимости, сформировавшихся в результате взаимодействия природы, хозяйственной и социокультурной деятельности. Комплексный подход обусловлен введением в научной литературе о ландшафтах понятия «природно-технологический (антропогенный) комплекс», понимаемый как «предприятие, или сооружение, или приспособление, созданное людьми из искусственных или естественных материалов, вместе с частями окружающих ландшафтов, на которые простираются его полезные или вредные действия и которые в свою очередь влияют на него» [6, с. 248]. Под техническими системами автор –

Д. Л. Арманд – подразумевает любые длительно сохраняющиеся на местности продукты человеческого труда, воздействующие на природу, – как производственные, так и управляющие природой, к которым относятся, в том числе, многие объекты рекреационного и культурного назначения.

Данный подход позволил выделить различные типы культурно-природных территориальных комплексов или ландшафтов, представляющих собой сложную систему ценностей – природных, материальных, духовных, – обладающих высокой степенью экологической, исторической, культурологической и экологической информативности.

Для выделения культурно-природных ландшафтов на определенной территории из огромного числа природных и антропогенных ландшафтов необходимо, прежде всего, определить классификационные или типологические признаки, а затем составить их характеристики.

За основу принимаются типологические признаки, которые учитывают:

- природные особенности (характер рельефа, растительности, расположения по отношению к водотокам и акваториям, генезис и морфология);
- особенности социально-исторического функционирования (вид хозяйственного воздействия, тип культуры, степень культурных преобразований и жизнеспособности ландшафта);
- тип особой территориальной сохранности и охраны;
- статус принадлежности к объектам культурного наследия ЮНЕСКО [11, с. 29].

Значение типологии культурно-природных ландшафтов, как и их систематизации, обусловлено необходимостью учёта таких объектов в связи с проблемами их сохранения, использования и последующего проведения ландшафтного районирования территорий в целях выявления их географической индивидуальности и выработки стратегии сохранения уникальных культурно-природных местностей в регионе, что даст возможность разработать рекомендации по сохранению памятников культуры, истории и природы.

Прежде чем представить характеристику культурно-природных ландшафтов Крыма, следует отметить, что, во-первых, в нашей работе исследовались культурно-природные ландшафты не всего Крымского полуострова, а только административной территории Республики Крым, без Севастополя.

Во-вторых, в основу типологии культурно-природных ландшафтов положена систематизация культурных ландшафтов, предложенные нами в статье «Культурно-природный ландшафт как предмет комплексного анализа» [11]. Прежде всего, они различаются по типам исторической деятельности, или основным историческим функциям, определившим специфические социокультурные особенности ландшафта.

Выделены следующие типы культурных ландшафтов (при этом культура понимается в широком смысле слова, как мир, созданный человеком, в отличие от естественного мира природы):

- по видам хозяйственной деятельности – сельскохозяйственные, промысловые, сакральные, заповедные, рекреационные, мемориальные и т. д.;
- по типу культуры – усадебные, дворцово-парковые, горнозаводские, военно-исторические (ландшафты полей сражений), исторические, традиционные сельские (крестьянская культура), городские (исторические кварталы);
- по степени культурных преобразований и жизнеспособности ландшафта – целенаправленно созданные, естественно сформировавшиеся (ископаемые, реликтовые, развивающиеся) и ассоциативные;
- по охранному статусу – особо охраняемые и сохраняемые территории (государственные заповедники, национальные парки, лечебно-оздоровительные местности и курорты);
- по статусу культурного наследия ЮНЕСКО – носители исторической памяти, шедевры творчества и т. п. [11, с. 27].

В нашей статье данная типология дополнена классификацией культурно-природных ландшафтов, предложенной О. А. Ливинской, которая выделяет следующие типы культурных ландшафтов:

- сельские (сельскохозяйственная деятельность);
- селитебные (создание поселений и их ландшафтное обустройство);
- сакральные (проведение религиозных церемоний, поклонение объектам культа, священнодействие);
- рекреационные (получение эстетических удовольствий, воспитание чувства прекрасного, приобретение душевного покоя и внутренней гармонии);

- промысловые (охота, рыбная ловля, добыча морского зверя и водных беспозвоночных, заготовка пищевых, лекарственных, технических растений, лесозаготовка и лесоразведение, оленеводство);
- исторические индустриальные (создание карьеров, отвалов, горных выработок в процессе добычи разнообразных минералов, создание соразмерных ландшафту инженерных сооружений для использования его энергетики, размещение в ландшафте инженерно-технических систем и производственных комплексов);
- заповедные (сохранение естественной информативности ландшафта, ведение научно-исследовательских работ);
- мемориальные (сохранение памяти о важных исторических событиях и выдающихся личностях, сохранение связанных с ними атрибутов, трансляция преданий и исторических повествований, празднование памятных дат) [10].

В-третьих, в данном исследовании не рассматривается типология культурно-природных ландшафтов, сформированных под влиянием антропогенной деятельности, приведшей к негативным последствиям или к деградации природных ландшафтов (полигоны бытовых отходов, карьеры и пр.). Эта тема достаточно обширна, актуальна и требует специальных исследований, в том числе полевых, на больших территориях.

В-четвертых, не были включены в наше исследование ландшафты городов Крыма, природная основа которых претерпевает постоянные и значительные изменения, а степень культурных преобразований имеет многофункциональный характер.

Как отмечалось выше, природная основа ландшафтов Крыма исследована достаточно полно. В частности, типология природных ландшафтов Крыма представлена в монографии «Заповедные ландшафты Крыма» [9]. В частности, авторами рассмотрены горно-склоново-прибрежные ландшафты, к которым относятся Южный берег Крыма и Крымское субсредиземноморье; крымские грядово-средневысотные ландшафты (Главная Крымская гряда); куэстово-предгорные ландшафты (Крымское предгорье); мелкогорно-гребневые ландшафты (Керченское холмогорье); ландшафты равнинного Крыма (Равнинный Крым).

При этом каждой ландшафтной области свойственен свой особый набор природных свойств, что определяет уникальность культурно-природных ландшафтов, поскольку они формируются в особых природных условиях и в результате конкретной культурно-преобразующей деятельности человека.

Рассмотрим характеристики культурно-природных ландшафтов в каждой природной ландшафтной области.

Культурно-природные ландшафты Равнинного Крыма

В этой ландшафтной области авторами выделяются Равнинно-Таврический, Тарханкутский и Присивашский природные ландшафты [9, с. 56]. Равнинный Крым – это преимущественно низменная территория, постепенно повышающаяся к югу и имеющая на западе несколько пологих незначительных по высоте увалов. На востоке эта территория ограничивается Керченским полуостровом, на севере – озером Сиваш. Климат умеренно-теплый, характеризуется низкими показателями годового количества осадков. Засушливый климат определяет формирование растительного покрова и соответствующую деятельность человека.

В научной литературе отмечается значительное антропогенное воздействие, которое преобразовало природные ландшафты Равнинного Крыма [7; 9; 12]. Это выражается, прежде всего, в значительной распаханности земель, увеличении площадей селитебных (создание поселений и их ландшафтное обустройство) территорий, рекреационном освоении прибрежных дестинаций, строительстве объектов инженерной и транспортной инфраструктуры, создании оросительной системы Северо-Крымского канала и т. п., что позволяет отметить активное преобразование природных ландшафтов в антропогенные. В Равнинно-степном Крыму объявлены заповедными природными ландшафтами 19 территорий, в том числе Лебяжьи острова – филиал Крымского природного заповедника, который имеет статус государственного [2; 3; 9].

Однако среди природных ландшафтов Равнинного Крыма выделяются только несколько образований, которые можно отнести к собственно культурно-природным ландшафтам, скорее

всего – *военно-исторического и индустриально-исторического типа.* Это комплекс оборонительных сооружений, который включает Перекопскую крепость Ор-Капу, Сивашский и Черноморский бастионы, Перекопский (или Турецкий) вал – фортификационное сооружение, представляющее собой ров с валом, отделяющие Крымский полуостров от материка и насчитывающие около 2 тысяч лет [3; 9]. Его формирование обусловлено географическим положением на перешейке, отделяющем полуостров от материковой части, и возможностью защиты от набегов врагов. К сожалению, крепость и бастионы, в прошлом имевшие важное стратегическое значение, в настоящее время находятся в запустении.

Вторым типом являются культурно-природные ландшафты *рекреационного* назначения, созданные с целью организации территорий для обеспечения отдыха, оздоровления населения и эстетического преобразования довольно однообразных степных территорий. Это лесопарк в с. Пятихатка и дендропарк в с. Клепинино (Красногвардейский район), парки-памятники садово-паркового искусства «Приморье» в с. Изобильное и «Нижнегорский» в с. Цветущее (Нижнегорский район), основанные еще в середине XX века, но в настоящее время находящиеся в деградирующем состоянии. Уменьшение площадей этих парков, высыхание более 60 % насаждений привели к потере эстетического и природоохранного значения этих объектов, в связи с чем они были исключены из перечня объектов природно-заповедного фонда Крыма [3; 9].

К *рекреационному типу* культурно-природных ландшафтов, происхождение которых связано с формированием курортов, можно также причислить Сакский курортно-рекреационный комплекс, который образуют Сакский курортный парк (основанный в 1890 году на берегу Сакского озера и в настоящее время имеющий статус парка-памятника садово-паркового искусства); парки санаториев «Саки» и военного клинического санатория им. Пирогова; башню водной обсерватории профессора Н. А. Головкинского; городской бювет с минеральной водой; Сакскую грязелечебницу; Музей курорта и Сакское озеро, являющееся месторождением ценнейших лечебных грязей и рапы.

На аналогичной равнинно-степной приморской местности создан также Евпаторийский дендрологический парк, который в комплексе с санаторно-курортными учреждениями, архитектурными объектами, археологическими и историческими памятниками, расположенными на прилегающих к парку территориях, сформировался в центральной части города Евпатория как культурно-природный ландшафт *рекреационного типа*.

Мелкогорно-гребневые ландшафты Керченского степного холмогорья свойственны Керченскому полуострову, расположенному на востоке Крыма. На западе полуостров от основной части Крыма отделяется Акмонайским перешейком, на севере он омывается водами Азовского моря, на востоке – Керченского пролива, на юге – водами Черного моря. В рельефе выделяются Приазовский и Парпачский моноклинальные гребни и холмистые равнины. Вдоль побережья располагаются несколько мелководных соленых озер, а между гребней – в единственной местности в Крыму – сопочные грязевые поля и грязевые вулканические сопки. Климат умеренно-теплый, засушливый. Для растительного покрова характерны ковыльно-полынные степи, участки фриганы и кустарниковые заросли, а также участки лесонасаждений – облесения степного холмогорья [4; 7; 9].

В данной ландшафтной области площадь заповедных природных ландшафтов составляет более 90 кв. км, а 14 природных ландшафтов объявлены заповедными. Природоохранный статус национального значения получили Казантипский природный заповедник, Опукский природный заповедник, Арабатский ботанический заказник, Астанинские плавни, Каларарский ландшафтный заказник, грязевой вулкан Джау-Тепе и несколько природно-аквальных комплексов. Кроме того, здесь расположены разнообразные природные памятники местного значения, включенные в перечень объектов природно-заповедного фонда [2; 3; 9].

В самом городе Керчь и на территории Ленинского района находится более 200 объектов, которые по определению относятся к объектам культурного наследия, а именно – памятники архитектуры, археологии и истории, военно-исторические памятники, памятники монументального искусства, культовые объекты и музеи, включенные в Перечень недвижимых па-

мятников истории и культуры и Реестр туристских ресурсов [3].

К культурно-природным ландшафтам Керченского полуострова можно отнести, в первую очередь, комплекс горы Митридат, который формировался на протяжении нескольких веков и включает: саму гору, возвышающуюся над городом Керчь, обелиск Славы на ее вершине, большую и малую Константиновские лестницы, античное городище Пантикапей и античное общественное здание VI века. Этот культурно-природный комплекс имеет огромное историческое и научно-познавательное значение и представляет собой *мемориальный, военно-исторический и селитебный ассоциативный ландшафт*.

Не менее значимым и известным типом мемориального военно-исторического ассоциативного ландшафта является культурно-природный комплекс Аджимушкайских каменоломен с Мемориальным ансамблем «Героям Аджимушкая» и Музеем обороны Аджимушкая.

У основания Арабатской стрелки расположены остатки оборонительного сооружения Арабатской крепости. Здесь также сохранились башня, вал и ров, в XIII веке образовывавшие оборонительную линию, контуры которой просматриваются до настоящего времени. Расположенные в окрестностях с. Каменское многочисленные памятники погибшим в период Великой Отечественной войны советским воинам, Ак-Монайские каменоломни, Арабатская стрелка как уникальный природный объект совместно с прибрежно-аквальным комплексом и Арабатским заказником целинной степи позволяют рассматривать данные объекты в комплексе, как единый культурно-природный ландшафт, основным фактором сформирования которого является географическое положение, в прошлом – оборонительное назначение, и в настоящее время представляющий собой *мемориальный, военно-исторический, индустриально-исторический ассоциативный ландшафт*.

Ландшафтная область Куэстового предгорья занимает срединное положение между Главной грядой Крымских гор и Равнинной частью предгорья, от Гераклейского полуострова (г. Севастополь) на западе до Керченского полуострова на юго-востоке (г. Феодосия).

Основной особенностью этой части Крыма являются возвышенные гряды с ассиметричными склонами, образующие куэстовый рельеф, а также чередование участков преимущественно дубового и дубово-грабового леса, расположенных по склонам северной экспозиции и по долинам рек, кустарниковых зарослей и степных сообществ, расположенных на южных склонах и на поверхностях с маломощными почвами [4; 7; 9].

Куэстовые гряды разделяются поперечными речными долинами, которые в верховьях практически всех крымских рек имеют вид ущелий или каньонов.

Климат в этой части Крыма умеренно-теплый, годовое количество осадков достаточно для эффективной хозяйственной деятельности человека. Довольно разнообразный почвенный покров дифференцирован в зависимости от различий рельефа, местоположения, микроклимата и растительного покрова: в предгорье преобладают черноземы, в горах – бурые горно-лесные почвы, на южном макросклоне и в юго-западной части – коричневые почвы, в долинах рек – выщелоченные черноземы.

Ландшафты предгорной области значительно преобразованы антропогенной деятельностью. Это наиболее урбанизированная территория, которую заселяли люди с древнейших времен. Подтверждением этому служат многочисленные стоянки древних людей и пещерные города. В настоящее время плотность населения здесь составляет от 150 до 500 человек на кв. км при среднем значении по Крыму 77,3 человек на кв. км [4].

Среди антропогенных форм рельефа можно отметить не только современные селитебные и сельскохозяйственные ландшафты, но и карьеры, нагромождения отвалов в местах добычи минеральных строительных материалов, постройки крепостей и пещерные города, котловины прудов и водохранилищ, катакомбы (район Севастополя), туннели, распаханные пологие склоны, затеррасированные склоны и посадки сосны, а также следы военных действий и размещения многочисленных военных объектов в виде воронок, следов окопов, земляных валов-заграждений, полигонов для военных учений и многое другое [7].

В настоящее время 33 природных объекта ландшафтной области куэстового предгорья имеют охранный статус и подлежат особой охране как уникальные природные комплексы, имеющие большое научное, природоохранное, познаватель-

ное и рекреационное значение [2; 3; 9]. Наряду с многочисленными объектами культурного наследия, которых на этой территории насчитывается более 200, занесенных в Государственный реестр недвижимых памятников истории и культуры и Реестр туристских ресурсов Автономной Республики Крым [3], они составляют золотой фонд для научных исследований, для экскурсионно-познавательной и туристической деятельности, но особое значение имеют для формирования культурно-природных ландшафтов.

Основываясь на типологических признаках, в данной ландшафтной области можно выделить несколько типов ранее сформированных либо формирующихся культурно-природных ландшафтов.

Это, прежде всего, культурно-природный ландшафт *мемориального, заповедного, научно-познавательного, усадебного, рекреационного типа*, формирующийся на основе ботанического сада им. Н. В. Багрова Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (ранее известный как парк-памятник садово-паркового искусства «Салгирка») [3]. Со дня основания, с 1795 года, планировка и дальнейшие преобразования территории ботанического сада производились с учетом особенностей и требований максимального сохранения природного ландшафта долины реки Салгир. В парке, наряду с высаженными деревьями и кустарниками из различных климатических зон, сохранилась естественная растительность, в частности, несколько вековых дубов, росших когда-то по всей долине. В данный комплекс, наряду с ботаническим садом, включены архитектурные постройки XVIII–XIX веков. Наибольший интерес представляют: загородный дом графа М. С. Воронцова – здание постройки 1823–1826 годов оригинальной архитектуры; бывшая усадьба академика П. С. Палласа, включающая жилой дом постройки 1797 года в стиле русского классицизма, флигели и хозяйственное здание. В ботаническом саду расположены несколько объектов монументального искусства. Это памятник, установленный на месте одноэтажного дома, принадлежавшего Х. Х. Стевену и разрушенного в 1977 году, и памятник на могиле одного из основоположников российского лесоводства – Г. Ф. Морозова [3].

На территории университета во внутреннем дворике установлен памятник преподавателям и студентам, погибшим во время Великой Отечественной войны. В здании основного университетского корпуса находятся Музей редкой книги, зоологический музей и музей КФУ им. В. И. Вернадского. Этот культурно-природный ландшафт, являющийся примером рационального и бережного подхода к использованию природного ландшафта, сохранения научных традиций и т. п., и в настоящее время выполняет важнейшие научные, познавательные, рекреационные и мемориальные функции.

На северо-восточной окраине Петровской балки расположен уникальный объект культурного наследия национального значения, памятник архитектуры и археологии, интереснейший исторический и научный объект – городище столицы позднескифского государства Неаполь-Скифский. Этот объект можно отнести к *развивающимся культурно-природным ландшафтам селитебного, научно-познавательного, исторического типа*, в котором сохранились археологические и исторические объекты, выявленные в ходе раскопок. В настоящее время он является своеобразным «музеем под открытым небом», но природные свойства этой местности в результате прошлых антропогенных воздействий были подвержены соответствующим изменениям. Природные компоненты ландшафта за длительный период времени приспособились к этим изменениям и в сформированном культурно-природном ландшафте проявились черты как естественной эволюции, так и преобразующей деятельности человека.

В городской черте Симферополя к категории *рекреационных культурно-природных ландшафтов* можно причислить Гагаринский парк, Детский парк и Городской парк культуры и отдыха, при конструировании и озеленении которых максимально сохранены рельеф и использованы природные составляющие. Объекты культурного наследия, а также строящиеся и уже существующие в них культурно-развлекательные и спортивно-оздоровительные сооружения направлены на осуществление рекреационных функций. Данные формирующиеся культурно-природные ландшафты продолжают своё существование благодаря целенаправленной деятельности человека, направленной на выполнение ими рекреационных и познавательных функций.

Необходимо отметить несколько уже сформированных и формирующихся культурно-при-

родных ландшафтов в Бахчисарайском и Белогорском районах. Эти районы располагают уникальными и чрезвычайно разнообразными природными уникумами, которые уже имеют природоохранный статус и активно используются в экскурсионно-познавательной и туристической деятельности, а также культурными объектами, расположенными на этой территории, которые включены в перечень недвижимых памятников истории и культуры и Реестр туристских ресурсов [3; 9].

Прежде всего, это в целом уже сформировавшийся *культурно-природный ландшафт селитебного, заповедного, сакрального и мемориального типа* – Бахчисарайский историко-культурный заповедник, включающий Бахчисарайский дворцово-парковый ансамбль (Ханский дворец); Музей истории и культуры крымских татар; крепость, пещерный город Чуфут-Кале; Музей археологии и пещерных городов; комплекс Успенского пещерного монастыря. Это район с высоким научным, историко-культурным и туристским потенциалом. Используя особенности природного ландшафта, эта территория продолжает активно развиваться как научный, этнокультурный, познавательный, туристический и культовый комплекс.

Развивающийся рекреационный, селитебный, заповедный культурно-природный ландшафт Мангуп-Кале включает: природный объект – гору Мангуп-Кале, расположенный на ней комплекс крепости, городища и пещерный город Мангуп-Кале, несколько исторических и археологических памятников и уникальных природных объектов, расположенных в окрестностях Мангуп-Кале. В настоящее время в этом регионе активно развивается туристская инфраструктура и экскурсионная деятельность.

К этому же типу относится культурно-природный ландшафт Тепе-Кермен, который включает природный объект гору-останец Тепе-Кермен, пещерный город Тепе-Кермен и менее известный пещерный город Кыз-Кермен. Он пользуется популярностью у туристов, но, в отличие от Мангуп-Кале, не получил еще достойного развития.

К перечню научно-познавательных, рекреационных и, одновременно, заповедных культурно-природных ландшафтов можно отнести Крымскую астрофизическую обсерваторию, расположенную в пгт. Научный. Это крупнейший научный центр с развитой научной и селитебной инфраструктурой, место расположения которой было выбрано с учетом природных особенностей – достаточной высоты, чистейшего воздуха Горного Крыма, отдаленности от промышленных объектов и крупных поселений, что позволяет проводить астрофизические наблюдения в южной части страны. Дальнейшее развитие этого культурно-природного ландшафта обусловлено научным потенциалом и привлекательностью природных объектов этой местности.

Изучая культурно-природные ландшафты Крыма, невозможно не отметить пос. Соколиное и его окрестности. Наличие в этой живописной местности уникального природного объекта – Большого каньона Крыма, живописной дороги на Ай-Петри, пересекающей Айпетринскую яйлу, комплекса бывшего Юсуповского дворца, монастырского комплекса XIII–XV веков и одноименной с ним пещеры-грота Данильча-Коба, культовых и множества других объектов культурного наследия, имеющих значительную научную, историческую, этнокультурную и археологическую ценность, а также огромный туристский и экскурсионно-познавательный потенциал, дает возможность говорить об активном формировании этого *культурно-природного ландшафта рекреационного, заповедного, селитебного, мемориального усадебного типа.*

Менее активно формируются культурно-природные ландшафты Белогорского района, имеющие значительный исторический, туристический и природный потенциал. Одна из причин – разрушение и отсутствие действенной сохранности в регионе многочисленных пещерных стоянок, средневековых поселений, культовых сооружений и памятников природы, имеющих охранный статус. Исключение составляет только популярный у экскурсантов действующий культовый объект в с. Тополевка – Топловский монастырь, и расположенные в горно-лесном массиве, являющемся заповедным урочищем, целебные источники. Монастырь гармонично вписывается в окружающий ландшафт, а использование им природных объектов и свойств ландшафта не нарушает окружающую среду. *Его можно причислить к развивающимся сакральным и рекреационным культурно-природным ландшафтам*.

Функционирование комплекса монастыря Сурб-Хач в окрестностях г. Старый Крым в Кировском районе также можно рассматривать как *сакральный* культурно-природный ландшафт, имеющий историческое, экскурсионно-познавательное, этнокультурное и культовое значение.

Как уже отмечалось, ландшафтная область Куэстового предгорья отличается наличием уникальных природных объектов, популярных у туристов, что обуславливает строительство объектов туристской инфраструктуры и активизацию экскурсионной деятельности, что позволяет говорить о начальных стадиях формирования в таких местностях культурно-природных ландшафтов *рекреационного* типа. Это такие заповедные объекты общегосударственного значения, как Агармышский лес, Бельбекский каньон, горы Ак-Кая и Караулоба, урочища Кизил-Коба и Карасу-Баши, а также многочисленные заказники и памятники природы местного значения. Примером такого формирующегося культурно-природного ландшафта является комплекс природного урочища и пещеры Кызыл-Коба.

Крымские грядово-средневысотные ландшафты Главной Крымской гряды. Эта ландшафтная область Горного Крыма простирается от мыса Фиолент на юго-западе – до мыса Ильи на северо-востоке. Горная гряда имеет максимальную высоту 1545 метров (г. Роман-Кош) [4; 7; 9]. Климат в этой горно-лесной местности Крыма слабо континентальный, с теплым относительно влажным летом и прохладной влажной зимой. Количество осадков колеблется, а отличительной особенностью климата этой ландшафтной области, кроме наибольших показателей количества осадков (до 1000 мм), выпадающих в Крыму, являются очень сильные ветры, особенно в зимнее время.

Склоны Главной гряды Крымских гор (яйлы) покрыты сосновыми и буковыми лесами, вершины выровнены: Байдарская, Ай-Петринская, Ялтинская, Никитская, Гурзуфская, Бабуган-яйла, Чатыр-Дагская, Демерджи, Долгоруковская, Караби-яйла.

В этом природном регионе исследованиями выявлено и картографировано 14 грядово-средневысотных ландшафтов, каждый из которых имеет свои уникальные природные особенности [2; 4; 7; 9]. Здесь 21 природный объект получил статус заповедного. В их числе карстовые пещеры и шахты, каньоны, горные вершины, урочища и др., 12 из них имеют общегосударственный статус, в том числе Крымский природный заповедник, Байдарский ландшафтный заказник, Большой каньон Крыма, водопад Головкинского и др. [2; 4; 7; 9].

На яйлах вследствие карстовых процессов образуются подземные (пещеры, колодцы, шахты) и поверхностные (карстовые котловины, воронки, карры и др.) формы рельефа. Крым – это классический полигон изучения карстовых процессов, здесь открыто, описано и закартировано более 500 карстовых полостей. Больше всего карстовых пещер на Чатырдаге и Караби-яйле.

Карстовые полости с древних времен использовались человеком. Они были жилищами, укрытиями от врагов, складами для продуктов, загонами для скота, использовались как культовые сооружения. В настоящее время многие пещеры являются популярными туристическими объектами как самодеятельного, так и организованного туризма.

Оборудованы для проведения научных исследований и посещения туристами природные объекты – *карстовые пещеры Кызыл-Коба, Мраморная и Эмине-Баир-Хосар.* Активное развитие в последние десятилетия объектов туристской инфраструктуры позволяет рассматривать эти природные комплексы как активно *развивающиеся заповедные и рекреационные культурно-природные ландшафты*, имеющие огромное научное, туристическое, познавательное и экскурсионное значение.

Область горно-склоново-прибрежных ландшафтов (Южный берег Крыма, Крымское субсредиземноморье). Она протягивается неширокой полосой (до 25 км) от мыса Фиолент на юго-западе – до мыса Ильи на юго-востоке. Климат здесь сухой и жаркий, изменяется от умеренно теплого до субтропического, что определяет своеобразие растительного покрова – более высокие участки заняты дубово-можжевеловыми, хвойными, смешанными и буковыми лесами, в прибрежной части отмечается наличие вечнозеленого подлеска и зарослей шибляка [2; 4; 7; 9].

Эта ландшафтная область выделяется многообразием уникальных природных проявлений,

таких как обрывы, утесы, скалы-отторженцы, проявления вулканической деятельности – горы-лакколиты, скалистый массив затухшего вулкана Карадаг, участки живописных яйлинских склонов, рассеченные горными проходами – богазами и ущельями. Природные ландшафты чрезвычайно живописны, что объясняет наличие в этой ландшафтной области самого большого количества из выявленных на полуострове заповедных памятников природы – природных уникумов. Их здесь 75, из которых 22 имеют общегосударственный статус, в том числе – природные заповедники, заказники, парки-памятники садово-паркового искусства, природно-аквальные комплексы и пр. [3; 9].

Кроме обилия природных уникумов, эта ландшафтная область чрезвычайно насыщена объектами культурного наследия, которых на этой территории насчитывается более 450, и они занесены в Государственный реестр недвижимых памятников истории и культуры и Реестр туристических ресурсов [3]. Это памятники монументального искусства, археологии и архитектуры, военные и исторические памятники, культовые объекты, музеи и другие объекты культуры.

Мягкий климат, живописная местность, близость к морю определяют значительную освоенность территории и высокую плотность населения в этом регионе – от 300 до, местами, 1500 человек на кв. км [4].

Вместе с тем именно в этой ландшафтной области природа подвергается наибольшему преобразованию, естественный ландшафт сохранился в гораздо меньшей степени, нежели в других областях Крыма. Увеличение площади жилищных и санаторно-курортных застроек, строительство многочисленных инженерных коммуникаций, объектов курортной инфраструктуры наряду со сложными инженерно-геологическими условиями приводят к увеличению антропогенной нагрузки и, как следствие, – к значительному изменению компонентов природных ландшафтов.

Уникальные пейзажи, многочисленные природные уникумы и значительная насыщенность объектами культурного наследия позволили выделить несколько типов культурно-природных ландшафтов (КПЛ) различного генезиса, сформированных в различные исторические эпохи, отражающих различные культуры и имеющих различное назначение:

- *сакральные* КПЛ: Малореченский храм святого Николая Чудотворца, Космо-Домиановский монастырь, Церковь Воскресения Христова – церковь над поселком Форос;

- *дворцово-парковые, усадебные, заповедные* КПЛ: Массандровский, Ливадийский и Воронцовский дворцовые комплексы-музеи, дворец «Ласточкино гнездо», дворцовые комплексы Голицынский, Юсуповский, «Мелас», дворца «Дюльбер» и другие.

- *рекреационные* КПЛ: памятники садово-паркового искусства общегосударственного значения – Алупкинский, Гурзуфский, Кипарисный, Массандровский, Мисхорский, Карасанский, Форосский парки, Харакский парк, на территории которого сохранились руины римского укрепления Харакс, а также многочисленные санаторные парковые комплексы местного значения;

- *рекреационные* КПЛ: урочище Демерджи (Долина приведений, каменный хаос, укрепление Фуна, туристский комплекс); относительно новые формы организации отдыха и развлечения на курортах – комплексы аквапарков; урочища водопадов Джур-Джур и Учан-Су и др.;

- *рекреационные курортные* КПЛ: санаторий «Айвазовский» (в комплексе с парком-памятником садово-паркового искусства «Айвазовский», укреплением XV века Кале-Поти, городищем XV века Партениты, базиликой Святых Петра и Павла и мечетью в пос. Партенит, монастырем и церквями XII века, расположенными на горе Аю-Даг); санаторные комплексы «Горный», «Россия», «Утес», «Карасан», «Гурзуфский» и многие другие;

- *заповедные, рекреационные* КПЛ: природные заповедники – Ялтинский горно-лесной и Карадагский, мыс Мартьян, Государственный Никитский ботанический сад и некоторые заповедные объекты местного значения.

К сожалению, объем одной статьи не позволяет дать подробную характеристику каждого из выделенных типов культурно-природных ландшафтов данного региона.

Выделенные типы культурно-природных ландшафтов Крыма представлены в сводной таблице 1.

Таблица 1

Культурно-природные ландшафты Крыма*

Ландшафтные области Крыма (по источнику 9)	Типы культурно-природных ландшафтов (КПЛ)	Культурно-природные ландшафты Крыма
Горно-склоново-прибрежные ландшафты Южного берега Крыма и Крымское субсредиземноморье	Сакральные	Малореченский храм святого Николая Чудотворца, Космо-Дамиановский монастырь, Церковь Воскресения Христова – церковь над поселком Форос и др.
	Дворцово-парковые, усадебные, заповедные	Массандровский, Ливадийский и Воронцовский дворцовые комплексы-музеи, дворец «Ласточкино гнездо», Голицынский, Юсуповский дворцовые комплексы, дворцы «Мелас», «Дюльбер» и др.
	Рекреационные	Парки-памятники садово-паркового искусства государственного значения – Алупкинский, Гурзуфский, Кипарисный, Массандровский, Мисхорский, Карасанский, Форосский парки, Харакский парк и другие парки-памятники садово-паркового искусства
	Рекреационные, туристские	Урочище Демерджи, урочища водопадов Джур-Джур и Учан-Су.
	Рекреационные курортные	Санаторные комплексы «Айвазовский», «Горный», «Россия», «Утес», «Карасан», «Гурзуфский» и др.
	Заповедные рекреационные	Природные заповедники – Ялтинский горно-лесной и Карадагский, мыс Мартьян, Государственный Никитский ботанический сад, заказники и другие заповедные объекты местного значения
Крымские грядово-средне-высотные ландшафты Главной Крымской гряды	Развивающиеся заповедные рекреационные	Пещеры Мраморная и Эмине-Баир-Хосар
	Заповедные	Крымский природный заповедник. Заказник Горный карст Крыма
Куэстово-предгорные ландшафты Крымского предгорья	Мемориальный, заповедный, научно-познавательный, усадебный, рекреационный	Салгирский комплекс
	Селитебный, научно-познавательный, исторический	Неаполь-Скифский
	Рекреационные	Гагаринский парк, Детский парк, Городской парк культуры и отдыха в г. Симферополь
	Селитебный, заповедный, сакральный и мемориальный	Бахчисарайский историко-культурный заповедник
	Развивающийся селитебный, рекреационный, заповедный	Пещерные комплексы Чуфут-Кале, Тепе-Кермен
	Научно-познавательный, рекреационный, заповедный	Крымская астрофизическая обсерватория
	Рекреационный, заповедный, селитебный, мемориальный усадебный	Комплекс Соколиное – Большой Каньон Крыма
	Развивающийся сакральный рекреационный	Топловский монастырь
	Сакральный	Монастырь Сурб-Хач
	Развивающиеся заповедные	Заповедные объекты общегосударственного значения: Агармышский лес, Бельбекский каньон, гора Ак-Кая, гора Караул-Оба, урочище Кизилкоба, урочище Карасу-Баши

Окончание таблицы 1

Ландшафтные области Крыма (по источнику 9)	Типы культурно-природных ландшафтов (КПЛ)	Культурно-природные ландшафты Крыма
Мелкогорно-гребневые ландшафты Керченского холмогорья	Мемориальные, военно-исторические и селитебные ассоциативные	Митридатский комплекс. Мемориальный комплес «Героям Аджимушкая»
	Мемориальный, военно-исторический, индустриально-исторический ассоциативный	Арабатский комплекс
	Заповедные	Казантипский природный заповедник, Опукский природный заповедник, Арабатский ботанический заказник, Астанинские плавни, Каларарский ландшафтный заказник и др.
Ландшафты Равнинного Крыма	Военно-исторический и индустриально- исторический	Комплекс оборонительных сооружений Перекопской крепости Ор-Капу
	Рекреационные	Лесопарк в с. Пятихатка, дендропарк в с. Клепинино, парк-памятник садово-паркового искусства местного значения «Приморье» (с. Изобильное), парк-памятник садово-паркового искусства местного значения «Нижнегорский» (с. Цветущее)
	Рекреационные курортные	Сакский курортно-рекреационный комплекс; Евпаторийский курортно-рекреационный комплекс
	Заповедные	Лебяжьи острова – филиал Крымского природного заповедника

* *Составлено автором по материалам [2; 3; 4; 7; 9].*

В нашей статье представлена характеристика наиболее крупных культурно-природных ландшафтов Крыма, осуществлена их типология, выделены наиболее значимые признаки. Это позволило прийти к следующим выводам.

Культурно-природный ландшафт представляет собой органическое единство природной среды и целенаправленно-преобразующей деятельности человека, целостное образование, в котором существенно взаимосвязаны и взаимодействуют естественное и человеческое. Образно культурно-природный ландшафт можно представить как симбиоз разнообразных природных образований и не менее разнообразных антропогенных объектов культуры, сформированных в различных исторических эпохах.

Проведенные комплексные исследования позволили определить типологические признаки культурно-природных ландшафтов Крыма, провести их типологию и составить характеристику основных типов культурно-природных ландшафтов. Комплексный подход и определенные типологические признаки позволили осуществить полноценное изучение каждого культурно-природного ландшафта как уникального и неповторимого, органичного комплекса объектов культуры и природы. Проведенные исследования показали, что культурно-природные ландшафты имеют многофункциональный характер и, следовательно, их можно отнести к нескольким типам одновременно.

На территории Крыма выделены различные типы культурно-природных ландшафтов Крыма – такие, как рекреационные, исторические, дворцово-парковые, туристские, садово-парковые, санаторно-курортные, сакральные, научно-познавательные, заповедные, селитебные, а также их различные сочетания, что позволяет говорить о высоком познавательном, туристском, экономическом, историческом и рекреационном потенциале Крыма.

Значение проведения типологии культурно-природных ландшафтов заключается, во-первых, в необходимости учёта таких объектов в связи с проблемами их сохранения и использования, а, во-вторых, в необходимости последующего проведения ландшафтного районирования территорий с целью выявления их индивидуальности и выработки стратегии сохранения уникальных культурно-природных комплексов в регионе, что на последующих этапах исследований даст возможность разрабатывать рекомендации по сохранению памятников природы, истории и культуры, а также их использования для культурного, экономического и социального развития Крыма.

Литература

1. Европейская конвенция по ландшафтам [Электронный ресурс]. – URL: http://alaros.ru/dokumenty/evropejskaja_landshaftnaja_konvencija.pdf (дата обращения: 15.09.2017).
2. Список особо охраняемых природных территорий Крыма [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 15.09.2017).
3. Чугунова Т. Н. Реестр туристских ресурсов Автономной Республики Крым и г. Севастополя: информ. справ. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2002. – 268 с.
4. Атлас Автономной Республики Крым. – Киев; Симферополь, 2003. – 80 с.
5. Алаев Э. Б. Социально-экономическая география: понят.-терминол. слов. – М.: Мысль, 1983. – 350 с.
6. Арманд Д. Л. Наука о ландшафте (Основы теории и логико-математические методы). – М.: Мысль, 1975. – 287 с.
7. Багрова Л. А., Боков В. А., Багров Н. В. География Крыма: учеб. пособие. – Киев: Лыбидь, 2001. – 304 с.
8. Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма: кол. моногр. – Симферополь: АРИАЛ 2016. – 380 с.
9. Ена В. Г., Ена Ал. В., Ена Ан. В. Заповедные ландшафты Тавриды. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2004. – 424 с.
10. Ливинская О. А. Классификации и районирование культурных ландшафтов в рамках информационно-аксиологического подхода [Электронный ресурс]. – URL: http://pskgu.ru/projects/pgu/storage/we6137/wepgu02/wepgu02_12.pdf (дата обращения: 15.09.2017).
11. Новосельская А. В. Культурно-природный ландшафт как предмет комплексного анализа // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37, т. 1. – С. 18–31.
12. Современные ландшафты Крыма и сопредельных акваторий. Монография. – Симферополь: Бизнес-Информ. – 2009. – 668 с.

References

1. *Evropeyskaya konventsiya po landshaftam [European Landscape Convention]*. (In Russ.). Available at: http://alaros.ru/dokumenty/evropejskaja_landshaftnaja_konvencija.pdf (accessed 15.09.2017).
2. *Spisok osobo okhranyaemykh prirodnykh territoriy Kryma [List of especially protected natural territories of the Crimea]*. (In Russ.). Available at: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (accessed 15.09.2017).
3. Chugunova T.N. *Reestr turistskikh resursov Avtonomnoy Respubliki Krym i g. Sevastopolya: Informatsionnyy spravochnik [The register of tourist resources of the Autonomous Republic of Crimea and the city of Sevastopol: information guide]*. Simferopol, Tavriya-Plyus Publ., 2002. 268 p. (In Russ.).
4. *Atlas Avtonomnoy Respubliki Krym [Atlas of the Autonomous Republic of Crimea]*. Kiev; Simferopol, 2003. 80 p. (In Russ.).
5. Alaev E.B. *Sotsial'no-ekonomicheskaya geografiya: ponyatiyno-terminologicheskiy slovar' [Socio-economic geography: terminological dictionary]*. Moscow, Mysl' Publ., 1983. 350 p. (In Russ.).
6. Armand D.L. *Nauka o landshafte (Osnovy teorii i logiko-matematicheskie metody) [The science of the landscape (Fundamentals of theory and logical-mathematical methods)]*. Moscow, Mysl' Publ., 1975. 287 p. (In Russ.).
7. Bagrova L.A., Bokov V.A., Bagrov N.V. *Geografiya Kryma: uchebnoe posobie [Geography of Crimea: a tutorial]*. Kiev, Lybid' Publ., 2001. 304 p. (In Russ.).
8. Berestovskaya D.S. *Kul'turnye landshafty Kryma: kollektivnaya monografiya [Cultural landscapes of the Crimea: a collective monograph]*. Simferopol, ARIAL Publ., 2016. 380 p. (In Russ.).
9. Ena V.G., Ena Al.V., Ena An.V. *Zapovednye landshafty Tavridy [Protected landscapes of Tauris]*. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2004. 424 p. (In Russ.).

10. Livinskaya O.A. *Klassifikatsii i rayonirovanie kul'turnykh landshaftov v ramkakh informatsionno-aksiologicheskogo podkhoda [Classification and zoning of cultural landscapes within the framework of the information-axiological approach]*. (In Russ.). Available at: http://pskgu.ru/projects/pgu/storage/we6137/wepgu02/wepgu02_12.pdf (acessed 15.09.2017).
11. Novosel'skaya A.V. Kul'turno-prirodnyy landshaft kak predmet kompleksnogo analiza [Cultural and natural landscape as a subject of complex analysis]. *Vestnik Kemerovsgkogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37, vol. 1, pp. 18-31. (In Russ.).
12. *Sovremennye landshafty Kryma i sopredel'nykh akvatoriy [Contemporary landscapes of Crimea and adjoining water areas]*. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2009. 668 p. (In Russ.).

УДК 008

МОРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕРРОРИЗМА В СВЕТЕ БИБЛЕЙСКИХ МАКСИМ

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail:vikt-markov@yandex.ru

Статья развивает идеи автора по поводу моральных корней современного терроризма с точки зрения необходимости включения в поле исследований морального самоанализа современного цивилизованного мира и учета происходящих в нем кризисных процессов. Ее центральная идея состоит в том, что необходимость такого самоанализа является одной из фундаментальных основ понимания этической стороны любых конфликтов с древнейших времен. И в этом смысле религиозные библейские максимы христианского мира во многом более адекватно определяют моральные основы сложившейся в мире ситуации.

В статье дается краткий обзор основных тенденций в рассмотрении в отечественной и зарубежной литературе терроризма вообще и особенно морально-этических аспектов его распространения. Отмечается, что при всем разнообразии точек зрения одна сторона вопроса в целом остается без достаточного внимания. Это связь терроризма и морального кризиса современного цивилизованного по западному образцу человечества, которое дает богатый материал для морального сопротивления такому типу цивилизованности со стороны традиционных обществ, опирающихся на укоренившуюся моральную традицию не только исламских стран, но и самого Западного мира. При этом методологически акцентируется внимание на относительной самостоятельности этической мотивации терроризма, ее связи не только и не столько с религиозными установками, как это обычно рассматривается, но в большей мере именно с народной традицией. Хотя в древних и нынешних традиционных сообществах разделить эти аспекты можно только искусственно. Далее статья выдвигает тезис, что, как ни странно, древние христианские библейские максимы более адекватны в понимании рассматриваемого аспекта. Статья приводит примеры тезисов, основанных на библейском понимании исторических катастрофических явлений как наказания людям за собственные грехи и призывов Христа рассматривать любое противостояние, прежде всего, с точки зрения собственной вины. Автор полагает, что это в большей мере дает ключ для понимания глубинных причин мотивации терроризма. Методологически для понимания этого аспекта важную роль играет введенное А. Бергсоном понятие «закрытой морали», которая не всегда осознана субъектом и фактически отождествлена в его сознании с обычаями и традицией. С этой точки зрения современная модернизация норм представляется моральной катастрофой и вызывает соответствующую реакцию.

Ключевые слова: методология, терроризм, его мотивация, моральный самоанализ, моральный кризис цивилизации, этика Библии.

MORAL ASPECTS OF TERRORISM IN LIGHT OF THE BIBLICAL MAXIM

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

The article develops the author's ideas about the moral roots of modern terrorism from the point of view of the necessity of including the moral introspection of the modern civilized world and its crisis processes. Its central idea is that the need for such self-examination is one of the fundamental basics of understanding the ethical side of any conflict since ancient times. In this sense, religious biblical maxims of the Christian world are in many ways more adequate to the moral foundation of the current world situation.

The article gives a brief overview of the main trends in the consideration of domestic and foreign literature of terrorism in general, and especially ethical aspects of its distribution. It is noted that despite the diversity of points of view one side of the issue as a whole remains without sufficient attention. This is the connection of terrorism and the moral crisis of the modern civilized western style of mankind, which provides rich material for moral resistance to this type of civility on the part of traditional societies, based on a rich moral tradition not only of Islamic countries but also of the Western world. While methodologically the focus is on the relative autonomy of the ethical motivation of terrorism and its Association not only and not so much with the religious attitudes, as is usually considered but more precisely with popular tradition. Although in ancient and current traditional communities to separate these aspects is possible only artificially.

Next, the article puts forward the thesis that, oddly enough, the ancient Christian biblical maxims present more adequate understanding of the considered aspect. The article gives examples of abstracts, based on the biblical understanding the historical catastrophes as punishment to people for their own sins and calls of Christ to consider any opposition primarily from the point of view of their own guilt.

The author believes that, although it seems strange, this increasingly provides the key to understanding the root causes of motivation of terrorism. Methodologically, understanding this aspect plays an important role introduced by A. Bergson, the notion of "closed morality", which is not always understood by the subject and actually identified in his mind with the customs and tradition. From this point of view the upgrading of standards seems to be a moral disaster and causes a reaction.

Keywords: methodology, terrorism, motivation, moral introspection, the moral crisis of civilization, the ethics of the Bible.

Настоящая статья продолжает рассмотрение духовных и, прежде всего, моральных аспектов проблематики современного терроризма, преимущественно с точки зрения неявных типов мотивации присоединения к террористическим группам и организациям людей, не являющихся этнически и религиозно связанными с кругами «исламского» терроризма [4]. Хотя подобные типы мотивации, несомненно, могут быть присущи и значительной части террористов «по происхождению», то есть по коренной связи с такими религиозными и этническими общностями, где подобные настроения являются в настоящее время если не господствующими, то достаточно общепринятыми. Террористическая волна, так или иначе захлестнувшая значительную часть человечества (как в виде жертв его, так и исполнителей актов), до сих пор во многом является загадкой. В научной литературе досконально рассматриваются, пусть и в разных парадигмах, социально-экономические, геополитические, религиозно-мировоззренческие её корни и совокупность условий, её порождающих. Естественно, что в условиях прямого противостояния терроризму в научной литературе доминируют рассуждения и оценки преимущественно политического, экономического характера, иногда восходящие до историософских обобщений о связи терроризма с глобальным переходом от традиционного общества к индустриальным и постиндустриальным. При таком ракурсе видения терроризм – это просто реакция «отсталых» социумов на ускоряющуюся модернизацию. И в перспективах однолинейного прогрессистского видения, которое, несмотря на все инвективы против него, все еще живет в сознании многих и многих, такое представление

кажется обоснованным. Но только… если принимать его на веру.

В целом можно сказать, что этические аспекты проблематики терроризма, хотя и представлены в литературе, но не занимают значительного места в общем объеме публикаций.

Но сфера этического хотя и связана многими узами с религиозностью, все-таки не сводится к ней. Она являет свои особенные параметры и свойства даже в глубоко религиозных сообществах. Моральные ценности и оценки, особенно на бытовом, повседневном, массовом уровне, проявляют определенную самостоятельность. Они, скорее, связаны с укоренившейся в народе традицией, чем только с религией. Недаром тот же Мохаммед во многом противостоял этой традиции в своем собственном народе, смягчая, в частности, отношение к женщине. И вряд ли победил эту традицию полностью, как показывает история исламских стран. Поэтому феномен «двоеверия», а, точнее, соотнесения более древней традиции с наслоившейся на нее религиозностью, который часто приписывают только российской культуре, на деле является достаточно общей константой для человечества.

Особенно важно рассмотрение этих вопросов именно с точки зрения мотивации. Например, четкая обзорная классификация мотивации примыкания к терроризму, приводимая на англоязычном сайте, посвященном проблеме моральных аспектов терроризма, дает весьма обширный набор, включающий коммерческие, идеологические (мессианского типа) мотивы, стремление изменить мир, проявить власть над людьми, насладиться новой рискованной деятельностью, эмоциональное примыкание к дружественной группе, мотивы самореализации, и даже суицидальные желания [9]. Но о возможности морально-этической мотивации даже не упоминается. Да и рассмотрение этической проблематики терроризма, когда оно имеет место, достаточно специфично. В своей значительной части анализ вновь возрождает абстрактно-теоретические, «вечные», хотя и не решенные до конца (как и всегда в гуманитаристике) вопросы о сущности зла и насилия, оправданности сопротивления злу насилием, соотношении мотива и результата в моральной оценке действия. Естественно, что, как отмечает в своем автореферате А. К. Боташева, «спецификой зарубежных работ является концентрация внимания на проблеме терроризма с позиций критики антигуманности, его противоположности базовым ценностям западной цивилизации» [3, с. 10].

В целом духовные истоки терроризма чаще всего сводятся к религиозным, террористы рассматриваются как религиозные фанатики. Прагматический вывод из такого подхода – к ним применимы все средства воздействия и их просто надо уничтожать, как атавистические элементы в человечестве. Достаточно распространенные факты примыкания к боевикам отнюдь не фанатично настроенных представителей европейских сообществ рассматриваются при этом как досадные исключения, подтверждающие правило. Для их понимания иногда обращаются к психологическим понятиям, как это делает Ф. М. Мохаддам, но этот подход тоже не снимает необходимости собственно этического анализа [5].

Даже когда моральная мотивация, как таковая, становится предметом анализа, она тоже, чаще всего, рассматривается именно через религиозное влияние. Это характерно, в частности, для статьи К. Б. Ахмедовой, где она обсуждает проблематику именно мотивации примыкания к террористическим группам. Но, к сожалению, эксплицируется только один момент – религиозное влияние, приобретающее иногда силу морального императива [2]. Самостоятельность морально-этических оценок и, следовательно, мотивации, опять-таки игнорируется.

Однако при учете «государственного терроризма» в истории и современности в западной литературе достаточно сильны варианты прагматического подхода, частично оправдывающего и допускающего террористические деяния в некоторых ситуациях и опирающегося только на прогнозируемые результаты. Так, Стэнфордская энциклопедия приводит целый ряд мнений подобного рода [7]. В частности, Michael Walzer, рассматривая жуткие бомбардировки городов Германии во Второй мировой войне, в которых было убито около 600 000 мирных жителей, опирается на понятия крайней необходимости (supreme emergency) и моральной катастрофы (moral disaster). Но оба они могут оправдать терроризм (государственный, очевидно), если являются единственным выходом из ситуации. A Richard B. Brandt и Brad Hooker не рассматривают в качестве абсолютного иммунитет мирных жителей

в таких ситуациях [7]. Это приводит к выводам, что террористическое деяние, даже уничтожение невинных детей, если оно в итоге приводит к спасению множества других потенциальных жертв, морально оправдано. Так или иначе, в западной литературе вопрос о моральном понимании и даже оправдании терроризма поднимается вновь и вновь. И это, само по себе, указывает на неоднозначность данной проблематики.

Но преобладают все-таки другие позиции. Моральные аспекты терроризма рассматриваются в ключе его моральной вины, как формы мирового зла в современном мире и иногда – как оценки моральных границ применения насилия по отношению к нему. И почти никогда эти попытки этического анализа не связаны с одной из аксиом морального самосознания – с моральным самоанализом самой «правой» в этом противостоянии стороны. То есть той, которая считает себя абсолютно правой. Хотя сомнения, следует отметить, все же иногда проявляются. Например, в монографии В. Ф. Антипенко утверждается, что «возникают сомнения в аморальности мотивации протестных движений, прибегающих к террористическим средствам борьбы. Ведь, в сущности, их протест адресован глобальной экономике, неуклонно “вырабатывающей” деградацию стран и народов “третьего мира ”» [1, с. 22]. Сам криминальный характер современной геоэкономики, по мысли автора, не позволяет взваливать груз этических обвинений только на одну сторону.

Поразительным по искренности исключением в обширном массиве западной литературы по этим вопросам является мнение Ибен Транхольм, известной в Дании колумнистки, которая назвала свой интернет-текст шокирующей для западной публики констатацией: «Европейский религиозный и духовный вакуум побуждает (invites) к актам терроризма» [8]. Подобный ракурс проблемы она рассматривает не только как постоянно игнорируемый, но и фактически запрещенный для обсуждения в западном мире. Она связывает это преимущественно с упадком христианства, но сама же дает более обширный список проявлений кризиса. Собственно говоря, данная формулировка почти полностью совпадает с основной идеей данной статьи, с одной важной корректировкой: это относится не только к Западу, но и ко всей «цивилизованной» по западному образцу части современного урбанизированного человечества.

Однако в данной работе хотелось бы предложить рассмотрение этических факторов генезиса террористических мотиваций еще и в несколько другом, дополняющем этом подход аспекте. Автор предполагает, что именно по отношению к данному явлению, к современному терроризму, как это ни покажется кому-либо странным, достаточно адекватно применимы древние этические максимы, зафиксированные, в частности, в библейских текстах и самих принципах библейского этического мышления. Это может показаться нонсенсом с точки зрения современной научной методологии, но, если вспомнить, что в этих древних истинах раскрыты глубинные основы этического существования человека, то вопрос об их «устарелости» представляется некорректным.

Речь, прежде всего, о глубокой идее в гл. 7 Евангелия от Матфея: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоем глазе не чувствуешь?.. Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза и тогда увидишь, *как* вынуть сучок из глаза брата твоего» (Матф. 7:3,5). В терминологии современной этики это можно истолковать как призыв к моральному самоанализу и самоочищению, который позволяет во всяком раздоре видеть собственную вину. И через преодоление своего греха снимать вражду «с братом своим». При таком ракурсе видения можно утверждать, что именно усилившееся моральное «грехопадение», то есть кризис современного «цивилизованного» человечества во многом толкает часть молодежи в сети террористических идей. Давно известно, что одним из средств такого вовлечения является обличение (часто с использованием западных кинофильмов, рекламы) порочности этой (западной преимущественно) цивилизации. Отталкивание от ТАКОГО мира и приводит некоторых, и отнюдь не всегда самых худших, представителей молодежи к стремлению уничтожить его во всех его мерзких проявлениях.

На более высоком уровне абстракции можно говорить об общем, неоднократно фиксируемом в Библии принципе рассматривать любые испытания, страдания как возмездие за грехи человечества в целом, конкретных общностей и индивидов. Г. Г. Пиков подробно анализирует такой подход на примере восприятия средневековой Европой нашествий армий Чингис-хана. Он пишет: «Любопытно, что появление татар в Европе было воспринято в традиционном духе как

естественное и неизбежное наказание за “грехи мира”, но под последними понимались уже те кризисные явления, которые связаны были не с абстрактными грехами, а с вполне конкретными негативными явлениями в общественной и хозяйственной жизни Европы XIII века» [6].

Как это ни парадоксально, но в данном конкретном случае, относительно проблем современного террористического взрыва, такой подход совершенно адекватен сути проблемы. И, возможно, наши далекие, христианизированные тогда еще, мыслители Европы были более правы, чем высокоумные аналитики современности. По крайней мере – в этическом аспекте. Действительно, именно «греховность» современного человечества получает такое возмездие – в виде террористических атак. Речь может идти и о явной несправедливости современной экономики, и о распределении материальных богатств, информационной, политической и силовой власти в мировом масштабе, и о попытках окончательно избавиться от естественных («Богом данных») основ человеческого существования.

Общий фон приведенных рассуждений станет более понятным, если вспомнить, что вахабиты (салафиты) в рамках эволюции ислама есть аналог во многих отношениях первичному протестантизму. И они тоже утверждают, что их миссия – возврат к первичной чистоте учения. Ведь радикальный салафитский ислам настаивает на своей моральной чистоте. И более того – моральном превосходстве как по отношению к «закоснелому» традиционному исламу, так и ко всей современной прозападной культуре. Это, конечно, может вызывать обоснованные сомнения с учетом их деяний. Но материал для инвектив в адрес современного мира, несомненно, представляет сам этот мир. Поэтому, не обратившись к моральному самоочищению, современный цивилизованный мир вряд ли может ожидать, что его дети научатся отвергать ваххабитские соблазны.

С теоретической точки зрения для герменевтического проникновения в мотивацию терроризма необходимо отрешиться от европоцентризма и принятия его понимания морали, тем более в его современном, кризисном состоянии, за аксиомы. Аксиомой, скорее, является исконное многообразие культур и их норм. Тем более, что и идеи многих европейский мыслителей дают необходимую почву для адекватного осознания этой дискуссионной проблематики. Достаточно вспомнить, что В. Ф. Гегель рассматривал моральные нормы в их историческом становлении и модификациях и утверждал, что мораль не автономна, а полностью подчинена более общей традиции и ее институтам. Поэтому в традиционном обществе любое нарушение привычных обычаев автоматически воспринимается как вопиющее посягательство на моральные основы человеческого бытия.

Еще более конструктивную роль в осознании этих феноменов моральной регуляции традиционных обществ является введенное А. Бергсоном понятие «закрытой морали» Она закрыта, не осознана самим субъектом и от внешнего наблюдателя. Это естественная мораль, которая действует как инстинктивный импульс и основана на обычае, традиции и более того – тождественна им. С такой точки зрения становится более понятной и даже рациональной в каком-то смысле реакция подобных социумов на мощные трансформации в образе жизни и понимании моральных норм, происходящие на Западе.

Литература

1. Антипенко В. Ф. Международная криминология: опыт исслед. терроризма. – Одесса: Фенікс, 2011. – 356 с.
2. Ахмедова К. Б. Моральный аспект в политическом контексте терроризма // Юристъ – правоведъ. – 2014. – № 2 (63). – С. 124–127.
3. Боташева А. К. Терроризм как фактор современных политических процессов: детерминация, проявления, стратегия противодействия: автореф. дис. … д-ра полит. наук. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2009. – 54 с.
4. Марков В. И. Понимание современного терроризма: поиск методологии // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 4 (37–2). – С. 24–29.
5. Мохаддам Ф. М. Терроризм с точки зрения террористов: что они переживают и думают и почему обращаются к насилию. – М.: Форум, 2011. – 288 с.
6. Пиков Г. Г. Христианство и средневековая европейская культура: монография. – Новосибирск: Манускрипт, 2011. – 400 с.
7. Стэнфордская энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: https://plato.stanford.edu/entries/terrorism (дата обращения: 07.07.17).

8. Транхольм Ибен. Европейский религиозный и духовный вакуум побуждает к актам терроризма [Электронный ресурс]. – URL: https://www.rt.com/op-edge/323118-europes-moral-spiritual-vacuum-terrorism (дата обращения: 09.07.17).
9. Ученые определяют следующий основной мотив террористических группировок [Электронный ресурс]. – URL: http://www.infotaste.com/the-moral-aspect-of-terrorism (дата обращения: 09.07.17).

References

1. Antipenko V.F. *Mezhdunarodnaya kriminologiya: opyt issledovaniya terrorizma [International criminology: a study of terrorism]*. Odessa, Feniks Publ., 2011. 356 p. (In Russ.).
2. Akhmedova K.B. Moral'nyy aspekt v politicheskom kontekste terrorizma [Moral aspect in the political context of terrorism]. *Yurist – pravoved [Jurist - jurisprudence]*, 2014, no. 2 (63), pp. 124-127. (In Russ.).
3. Botasheva A.K. *Terrorizm kak faktor sovremennykh politicheskikh protsessov: determinatsiya, proyavleniya, strategiya protivodeystviya: avtoref. diss. doktora polit. nauk [Terrorism as a factor of modern political processes: determination, manifestations, counteraction strategy. Author's abstract of Dr. polit. sci. Diss.]*. Krasnodar, Kuban State University Publ., 2009. 54 p. (In Russ.).
4. Markov V.I. Ponimanie sovremennogo terrorizma: poisk metodologii [Understanding of modern terrorism: the search for methodology]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 4 (37-2), pp. 24-29. (In Russ.).
5. Mokhaddam F.M. *Terrorizm s tochki zreniya terroristov: chto oni perezhivayut i dumayut i pochemu obrashchayutsya k nasiliyu [From terrorists point of view: What They Experience and Why They Come to Destroy]*. Moscow, Forum Publ., 2011. 288 p. (In Russ.).
6. Pikov G.G. *Khristianstvo i srednevekovaya evropeyskaya kul'tura [Christianity and medieval European culture]*. Novosibirsk, Manuskript Publ., 2011. 400 p. (In Russ.).
7. *Stenfordskaya entsiklopediya [Stanford Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: https://plato.stanford.edu/entries/terrorism (accessed 07.07.17).
8. Trankholm Iben. *Evropeyskiy religioznyy i dukhovnyy vakuum pobuzhdaet k aktam terrorizma [Europe's moral and spiritual vacuum invites acts of terrorism]*. (In Russ.). Available at: https://www.rt.com/op-edge/323118-europes-moral-spiritual-vacuum-terrorism (accessed 09.07.17).
9. *Uchenye opredelyayut sleduyushchiy osnovnoy motiv terroristicheskikh gruppirovok [Scientists define the following main terrorist motive groups]*. (In Russ.). Available at: http://www.infotaste.com/the-moral-aspect-of-terrorism (accessed 09.07.17).

УДК138.2

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ И СУЩНОСТИ ГИБРИДНОЙ ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Золотухин Владимир Михайлович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии и социальных наук, Кузбасский государственный технический университет им. Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: zvm64@maiil.ru

Логинова Галина Евгеньевна, кандидат философских наук, доцент кафедры истории, философии и социальных наук, Кузбасский государственный технический университет им. Т. Ф. Горбачева (г. Кемерово, РФ). E-mail: Loginovage@mail.ru

Цель данной статьи – проанализировать понятие гибридной войны в современной культурологии и геополитике. На этой основе исследовать ее природу и сущность в теоретическом и философском аспектах в контексте теорий деятельности и информационного общества.

На основе анализа имеющихся подходов и определений выявлена специфика гибридной войны с точки зрения ее влияния на социокультурный процесс как в рамках государственных образований, так и в мировом масштабе. Обращено внимание на особенности ее применения во всех сферах (военной, технологической, информационной и т. д.). Акцентировано внимание на то, что теоретические основания гибридной войны адекватны современным реалиям, так как ее сопутствующие элементы порождены мировой террористической угрозой, отражают новые информационно-технологические возможности нашего времени в социально-психологической, политической и военной деятельности. Более того, она оказывает влияние на формирование и/или изменение культуры и ее ценностей в рамках противостояния различных идеологических парадигм.

Гибридная война включает в себя всевозможные санкции, подрывную деятельность спецслужб и различные технологии манипулирования населением на территории противника. К ее элементам и/или формам относятся западные технологии бархатных революций, арабской весны и т. д., использующие, как правило, социально-экономические, политические и социокультурные противоречия для устранения «неугодных» государственных лидеров. При этом, не берутся во внимание происходящие в рамках национальных и государственных образований процессы, оказывающие влияние на социально-психологический климат, на изменение ценностных координат и социокультурный климат.

Ключевые слова: гибридная война, деятельность, гибридная деятельность, информационная революция, виртуальный мир.

HUMANITARIZATION PROBLEMS OF HIGHER EDUCATION IN MODERN RUSSIA

Zolotukhin Vladimir Mikhaylovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of History, Philosophy and Social Sciences, Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zvm64@maiil.ru

Loginova Galina Evgenyevna, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of History, Philosophy and Social Sciences, Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Loginovage@mail.ru

The purpose of this article to analyze the concept of a hybrid war in modern political science and geopolitics. On this basis, to investigate its nature and essence in theoretical and philosophical aspect in the context of theories of activity and information society.

Based on the analysis of existing approaches and definitions, the specificity of hybrid war from the point of view of its influence on the social and cultural process within public entities and on a global scale. Attention is drawn to the peculiarities of its application in all spheres (military, technological, informational, etc.). Attention is focused on the fact that the theoretical foundation of the hybrid war is adequate to the new realities as its related components generated by the global terrorist threat, to reflect new information and technological capabilities of our time in the socio-psychological, political and military activities. Moreover, it influences the formation and/or change of culture and its values within the framework of the confrontation of different ideological paradigms.

Hybrid warfare involves all sorts of sanctions, subversive activities of special services and different technology to manipulate a population in enemy territory. To its elements and/or forms include Western technology velvet revolutions, Arab spring, etc., using, as a rule, socio-economic, political and socio-cultural contradictions to resolve the “unwanted” of state leaders. At the same time, are not considered what is happening in the national and public entities processes influencing socio-psychological climate, the change of values of coordinates and socio-cultural climate.

Keywords: hybrid warfare, operations, hybrid operation, information revolution, virtual world.

В современной геополитике, политологии и философии культуры активно обсуждается проблематика гибридной (информационной, нелинейной и т. д.) войны[1]. В многочисленных работах прослежена история понятия гибридной войны, как в западной, так и в русскоязычной литературе, дано множество ее определений. При этом одни авторы считают, что гибридная война является инновационным прорывом и новой формой военно-политической стратегии и тактики, другие полагают, что это понятие ничего нового в себе не содержит и просто является модным, но пустым и бессодержательным по своей сути.

На наш взгляд, в большинстве случаев, исследования и определения понятия гибридной войны носят узкий историко-описательный (военно-исторический) и эмпирический характер. Таким образом, вышеуказанная проблематика нуждается в более широком философско-культурологическом осмыслении.

В соответствии с этим цель нашей статьи – проанализировать имеющиеся подходы и определения. На этой основе попытаться дать целостную теоретическую интерпретацию понятия гибридной войны. Рассмотрим различные точки зрения подробнее.

В русскоязычной литературе наиболее основательно история и сравнительный анализ понятия гибридной войны изложены в работах Р. В. Арзуманяна, Ю. Ю. Першина, И. Н. Панарина и др. [1; 8; 9].

Отцами-основателями теории гибридной войны были американцы Д. Мэттис и Ф. Хоффман. Они вывели ее необходимость из различных новых мировых угроз и, прежде всего, террористической [11].

Следует заметить, что на самом деле ее праотцом был российский военный теоретик Евгений Месснер. Еще в 1960 году он предвосхитил эту концепцию. В 2005 году в военном сборнике, в серии «Военная культура Русского зарубежья», его труд был издан в России. Месснер, в частности, писал: «В прежних войнах важным почиталось завоевание территории. Впредь важнейшим будет почитаться завоевание душ во враждующем государстве. Воевать будут не на двухмерной поверхности, как встарь, не в трехмерном пространстве, как было во времена нарождения военной авиации, а в четырехмерном, где психика воюющих народов является четвертым измеренем…»; «Воевание повстанцами, диверсантами, террористами, саботажниками, пропагандистами примет в будущем огромные размеры…» [7, с.130].

По мнению многих авторов, гибридная война это не новый, но актуальный вид войны, которая ведётся не только и не столько пушками и танками, сколько силами политической пропаганды, террора, дезинформации и экономического давления на противника. Гибридная война включает в себя всевозможные санкции, подрывную деятельность спецслужб и различные технологии манипулирования населением на территории противника. Известная интерпретация понятия гибридной войны дана в ежегодном лондонском издании Международного института стратегических исследований Military Balance, 2015 год: «Использование военных и невоенных инструментов в интегрированной кампании, направленной на достижение внезапности, захват инициативы и получение психологических преимуществ, используемых в дипломатических действиях, масштабные и стремительные информационные, электронные и кибероперации, прикрытие и сокрытие военных и разведывательных действий в сочетании с экономическим давлением».

Другие исследователи включают в гибридную войну и ее формы – сетевую, информационную, культурную и т.п. Так, например, культурная война – это война за души, «это система действий, направленная на слом или фундаментальную замену духовных ценностей, образцов и норм, определяющих внутренние установки личности или целого народа» [3, с. 7]. Особую роль и значимость при этом имеют процессы манипулирования сознанием [12], его обработка на уровне

[1] Этимологически понятие гибридной войны восходит к узкому биологическому термину «гибрид». Гибрид (от лат. hibrida, hybrida – помесь) – организм или клетка, полученные вследствие скрещивания генетически различающихся форм. Понятие «гибрид» особенно распространено в ботанике, но применяется и в зоологии. Сегодня термин и производные от него широко используются при описании технических и социальных систем.

ментальности [5], социально-экономические проблемы конкретной социокультурной среды и ее правовой нормативности [13].

К элементам или формам гибридной войны относятся западные технологии бархатных революций, арабской весны и т. д. Яркий пример – «мятежвойна», привнесенная в Ливию. Использование наемников, постановочные телесюжеты – в итоге, несмотря на материальное процветание и высокий уровень жизни ливийцев при Муаммаре Каддафи, уничтожение экономики страны и превращение ее в поле непрерывных межэтнических военных конфликтов.

Другой пример – разрушительная террористическая деятельность ИГИЛ (организации, запрещенной в России) в странах Ближнего Востока и во всем мире. Ее характеризуют ужасающие видеоролики массовой казни, демонстративное разрушение памятников мировой культуры. В определенном смысле, это именно культурная война или война культур.

Некоторые авторы утверждают, что информационные войны велись и ведутся в фашистских (гитлеровская Германия) и авторитарных (Зимбабве, КНДР) государствах, в том числе против собственного населения.

Как видим, понятие гибридной войны в современной литературе чрезвычайно популярно и актуально. Однако его определения и содержание слишком широки и неопределенны. Констатируя это, некоторые ученые полагают, что эта концепция надумана и является сознательным мифом-вирусом Запада с целью ввести в заблуждение военных теоретиков и политологов России и других стран. Они приводят примеры гибридности в войнах А. Македонского, в Троянской войне и т. д.

Так, Ю. Ю. Першин утверждает: «при ближайшем рассмотрении этой теории, расширенной ее последователями до максимальных размеров, становится очевидно, что ничего нового в этой теории и понятии гибридной войны нет. Любая война, вследствие обязательных попыток применения воюющими сторонами всех имеющихся в их распоряжении сил, средств и способов ведения боевых действий, обязательно является гибридной. Это свойство любой войны» [9, с. 83]. Аналогично рассуждает Р. В. Арзуманян: «Гибридность, как и ассиметрия или нелинейность, не является чем-то исключительным в стратегической истории, но типичным свойством явления как такового. Гибридность разлита везде, что делает сложным создание концепции, которая была бы аналитически полезной» [1, с. 250].

Далеко не все солидарны с подобной точкой зрения. Так, политолог П. А. Цыганков полагает, что «преобладающей стала точка зрения, авторы которой считают, что гибридные войны – это совершенно новое явление», они «становятся реальностью, которую трудно отрицать и которая актуализирует потребность изучения их сути и возможностей противодействия им в отстаивании национальных интересов Российской Федерации» [10, с. 42].

Аналогично А. Бартош, член-корреспондент Академии военных наук и эксперт Лиги военных дипломатов, считает, что российским специалистам следует более внимательно изучить основные направления новой революции в военном деле [2, с. 27].

На наш взгляд, теория гибридной войны адекватна современным реалиям и имеет право на существование. Она порождена мировой террористической угрозой (ранее не существовавшей в таком качестве), отражает новые информационно-технологические возможности нашего времени в социально-психологической, политической и военной деятельности. Она тесно связана с формированием единого виртуального мира (единого медиапространства), глобализацией и противоборством государств и цивилизаций в этой новой складывающейся реальности. Гибридная война – это война, но это новая по своему содержанию (масштабам), предмету, цели война. Соответственно, она новая, прежде всего, по способу ее ведения. Это означает, что может в себя включать все как известные, так и потенциально возможные методы противоборства. Активирована подрывная деятельность внутри государственных образований, направленная на расшатывание социокультурных ценностей и моральных устоев, прежде всего молодого поколения, со ставкой на социально-экономические трудности, плохо работающие «социальные лифты» и возрастание тенденции расслоения общества (богатые и бедные), что в конечном итоге влияет на

культурообразующие факторы формирования общества (в том числе гражданского внутри государств [6]), государств, этнических и национальных образований.

Военная деятельность, в том числе и гибридная, является конкретной формой проявления человеческой деятельности вообще.

В общетеоретическом плане деятельность человека в целом и в своей имманентной сущности является именно «гибридной». Деятельность осознанна, целесообразна. Реальному предметному действию обязательно предшествует ее ментальный прообраз – идеальный план действий. В этом контексте ее гибридность, прежде всего, заключается в том, что она всегда является непрерывным процессом «гибридизации» – синтеза интеллектуальной теоретической и предметно-практической деятельности в его бытии. Она гибридна также и в том аспекте, что все виды конкретной деятельности аналогичны, тесно взаимосвязаны и «перетекают» друг в друга. Пластичная универсальность любого конкретного вида деятельности, социальной жизни в целом прекрасно иллюстрируется шахматной игрой – которая, в сущности, является идеальным символическим отражением-моделью человеческой жизни – борьбы вообще.

Более того, интуитивно найденный в геополитической литературе предикат – «гибридная», точно передает суть противоборств (войны) в современном мире. Дело в том, что мы вступаем в «дивный новый мир» (О. Хаксли), в ранее не существовавшую гибридную историческую реальность. Если в предшествующей истории человек жил в одной, единственной реальности – реальности своего бытия, то сегодня он втянут в еще одну параллельную – виртуальную реальность. Эта последняя, в виде СМИ, интернет-пространства и т. п., непрерывно сопровождает, наполняет и управляет жизнедеятельностью современного человека. В этом плане, социальная деятельность человека является смесью реального и виртуального (мифологического) в его бытии, то есть гибридной реальностью в буквальном смысле этого слова.

Анализ вышеизложенного приводит к следующему заключению: точка зрения, отрицающая научность понятия и теории гибридной войны недостаточна обоснована. Она является следствием традиционно описательного – архаичного военно-исторического подхода к новой проблематике.

В контексте более широкого – философско-исторического, культурологического подхода гибридная война, и как феномен, и как понятие, научно-содержательна и имеет большой аналитический потенциал.

Таким образом, все вышесказанное не отрицает возможности рассматривать гибридную войну как реальный и остроактуальный геополитический феномен XXI века. Он отражает новые социальные и политические возможности бурно развивающейся информационной революции в современном мире, в том числе, в социокультурной, политической и военной сферах. В формирующемся гибридном мире война (противоборство) не может быть не гибридной. Она ведется не только на уровне современной техники и технологий, но связана с осмыслением их ценностных аспектов в различных культурах.

Литература

1. Арзуманян Р. В. Стратегия иррегулярной войны: теория и практика применения. Теоретические и стратегические проблемы концептуализации, религиозные и военно-политические отношения в операционной среде иррегулярных военных действий. – М.: АНО ЦСО-иП, 2015. – 334 с.
2. Бартош А. А. Модель управляемого хаоса в культурно-мировоззренческой сфере // Вестн. Москов. гос. лингвист. ун-та. – 2014. – № 39. – С. 9–27.
3. Волочкова М. Культурная война и ее участники // Суть времени. – 2012. – № 1. – С. 7.
4. «Гибридные войны» в хаотизирующемся мире XXI века. – М.: Изд-во Москов. ун-та. – 381 с.
5. Золотухин В. М., Родионов А. В. Социально-философский и социокультурные аспекты российской ментальности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29, ч. 1. – С. 17–24.
6. Логинова Г. Е., Морозов А. С. Специфика формирования среднего класса в современной России // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. – 2015. – № 1–4. – С. 139–141.
7. Месснер Е. Э. Всемирная мятежвойна. – М.: Кучково поле, 2004. – 512 с.

8. Панарин И. Н. Гибридная война против России, 1816–2016 годы. – М.: Горячая Линия Телеком, 2016. – 221 с.
9. Першин Ю. Ю. Записки о «гибридной войне» [Электронный ресурс] // Вопр. безопасности. – 2016. – № 4. – С. 63–85. – URL: http://e-notabene.ru/nb/article_19510.html.
10. Цыганков П. А. «Гибридные Войны»: Понятие, Интерпретации и Реальность // «Гибридные Войны» в Хаотизирующемся Мире XXI века. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 2015. – С. 32–42.
11. Hoffman F. Conflict in the 21st century: The rise of hybrid wars. – Arlington, VA : Potomac Institute for Policy Studies, 2007. – 72 p.
12. Zolotukhin V. M., Gogolin V. A., Yazevich M. Yu., Baumgarten M. I. and Dyagileva A. V. Environmental Management: the Ideology of Natural Resource Rational Use // Ecology and safety in the technosphere: current problems and solutions IOP Publishing IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science, 50 (2017) 012027 doi:10.1088/1755-1315/50/1/01202.
13. Zolotukhin V., Stepantsova E., Kozyreva M., Tarasenko A. and Stepantsov A. The problems of correlation the life quality and interpersonal dialogue in legal practice of mining regions 040114 [Электронный ресурс]. – URL: https://doi.org/10.1051/e3sconf/20171504014.

References

1. Arzumanyan R.V. *Strategiya irregulyarnoy voyny: teoriya i praktika primeneniya. Teoreticheskie i strategicheskie problemy kontseptualizatsii, religioznye i voenno-politicheskie otnosheniya v operatsionnoy srede irregulyarnykh voennykh deystviy [Strategy irregular warfare: theory and practice. Theoretical and strategic problems of conceptualization, religious and military-political relations in the operating environment of irregular military action]*. Moscow, ANO NOC-SP Publ., 2015. 334 p. (In Russ.).
2. Bartosh A.A. Model' upravlyaemogo khaosa v kul'turno-mirovozzrencheskoy sfere [Model of controlled chaos in the cultural-ideological sphere]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta [Bulletin of Moscow state linguistic University]*. Moscow, 2014, no. 39, pp. 9-27. (In Russ.).
3. Volochkova M. Kul'turnaya voyna i ee uchastniki [The Cultural war and its participants]. *Sut' vremeni [The essence of time]*, 2012, no.1, p. 7. (In Russ.).
4. *"Gibridnye voyny" v khaotiziruyushchemsya mire XXI veka ["Hybrid war" in the like the chaos of the World of the XXI century]*. Moscow, Moscow University Publ., 2015. 381 p. (In Russ.).
5. Zolotukhin V.M., Rodionov A.V. Sotsial'no-filosofskiy i sotsiokul'turnye aspekty rossiyskoy mental'nosti [Socio-philosophical and socio-cultural aspects of the Russian mentality]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29/1, pp. 17-24. (In Russ.).
6. Loginova G.E., Morozov A.S. Spetsifika formirovaniya srednego klassa v sovremennoy Rossii [Specificity of formation of the middle class in modern Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]*, 2015, no. 1-4, pp. 139-141. (In Russ.).
7. Messner E.E. *Vsemirnaya myatezhvoyna [World rebellion war]*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2004. 512 p. (In Russ.).
8. Panarin I.N. *Gibridnaya voyna protiv Rossii, 1816-2016 gody [Hybrid war against Russia, 1816-2016]*. Moscow, Goryachaya Liniya Telekom Publ., 2016. 221 p. (In Russ.).
9. Pershin Yu.Yu. Zapiski o "gibridnoy voyne" [Notes on "hybrid war"]. *Voprosy bezopasnosti [Security Issues]*, 2016, no. 4, pp. 63-85. (In Russ.). Available at: http://e-notabene.ru/nb/article_19510.html.
10. Tsygankov P.A. "Gibridnye Voyny": Ponyatie, Interpretatsii i Real'nost' ["Hybrid War": the Concept, Interpretations, and Reality]. *"Gibridnye Voyny" v Khaotiziruyushchemsya Mire XXI veka ["Hybrid War" in the like the chaos of the World of the XXI century]*. Moscow, Moscow University Publ., 2015, pp. 32-42. (In Russ.).
11. Hoffman F. *Conflict in the 21st century: The rise of hybrid wars*. Arlington, VA, Potomac Institute for Policy Studies Publ., 2007. 72 p. (In Eng.).
12. Zolotukhin V.M., Gogolin V.A., Yazevich M.Yu., Baumgarten M.I. and Dyagileva A.V. Environmental Management: the Ideology of Natural Resource Rational Use. *Ecology and safety in the technosphere: current problems and solutions IOP Publishing IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science*, 50 (2017) 012027/10.1088/1755-1315/50/1/01202.
13. Zolotukhin V., Stepantsova E., Kozyreva M., Tarasenko A. and Stepantsov A. *The problems of correlation the life quality and interpersonal dialogue in legal practice of mining regions 040114*. (In Eng.). Available at: https://doi.org/10.1051/e3sconf/20171504014.

УДК 8

ИМПЛИЦИТНАЯ/ВНУТРЕННЯЯ ФИЛОСОФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И СООТНОШЕНИЕ ЕЕ С ЖИЗНЕННОЙ ПОЗИЦИЕЙ МОЛОДЕЖИ XXI ВЕКА[1]

Касаткина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, заведующая отделом теории литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва, РФ). E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Внутренняя философия произведений Ф. М. Достоевского оказывается близка современным молодым людям и востребована ими потому, что целью самого Достоевского при написании его произведений было предоставить читателю новые поведенческие паттерны, способствующие переходу человека на иной уровень мышления, бытия и взаимодействия с миром. Эти новые паттерны оказываются чрезвычайно востребованными в современной ситуации стремительно меняющейся картины мира и стремительно меняющегося ощущения человеком своего места в мире. Вопросы, одновременно центральные для творчества Ф. М. Достоевского и главные для жизненного самоопределения молодых людей: 1. Каковы и как строятся отношения человека с миром. Человек зависит от мира или мир от человека? 2. В отношениях человека с миром очевидны ничтожность и бессильность – или всемогущество «маленького» человека? 3. Чем достигается всемогущество? Как можно изменить мир? 4. Что значит «менять мир, меняя себя»? 5. Почему самопожертвование и полная самоотдача (то есть выход за пределы себя) – не ущемление, а расцвет и осуществление моего бытия? Как самоотдача становится способом подключения к другому и к миру и возможностью влиять на другого и мир? 6. Как отдать все, когда у тебя ничего нет? Достоевский отвечает на эти вопросы всем своим творчеством – но прицельно и предметно – в «Дневнике писателя» 1876–1877 годов. Этот «Дневник писателя» и задумывается им как пространство для таких ответов. Но поскольку область, в которой ответы на подобные вопросы могут быть даны, отличается большей «мерностью» от привычной нам «реальности», те тексты «Дневника писателя», в которых ответы на вопросы даются наиболее прямым образом, маркированы так или иначе словом или жанровым определением «фанстастические».

Ключевые слова: философия в художественном тексте, читательские потребности, фантастическое, авторский концепт.

IMPLICIT/INTERNAL PHILOSOPHY OF F.M. DOSTOEVSKY'S WORKS AND IT'S CORRELATION WITH THE LIFE ATTITUDE OF THE YOUNG PEOPLE IN THE XXI CENTURY

Kasatkina Tatyana Aleksandrovna, Dr of Philological Sciences, Department Chair of Theory of Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

The internal philosophy of Dostoevsky's works is needed by contemporary young people because the purpose of Dostoevsky himself in his works was to provide the reader with new behavioral patterns which

[1] Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).

can be used for elevating him to another level of thinking, of being and of interacting with the world. These new patterns are extremely demanded by the young people in the current situation of swiftly changing image of the world and in the current situation of swiftly changing man's feeling of his place and significance in the world. The questions at the same time central for works of Fyodor Dostoyevsky and most important for self-determination of the young people are: 1. What are and how to build man's relationships with the world? Does a man depend on the world or does the world depend on a man? 2. Are evident man's insignificance and powerlessness in the relationship of the world and a man – or omnipotence of a "little" man? 3. How is achieved omnipotence? How can I change the world? 4. What does it mean to "change the world, changing ourselves"? 5. Why sacrifice and complete commitment of youself (i.e., surpassing yourself) is not infringement, but is the rise and implementation of my being? How does man's commitment become a way to connect to another and to the world and possibility to influence the other and the world? 6. How to give everything when you have nothing? Dostoevsky answers those questions by all his works – but especially in the "Diary of the Writer," written in 1876–1877. But since the area where is possible to answer these questions has much more "dimension" then that "reality" which is familiar to us, those texts in the "Diary of the Writer," where are the answers, marked with the word "fantastic" or the same genre's definition.

Keywords: philosophy in literary fiction, needs of readers, fantastic, author's concept.

Прежде всего, определим, что имеется в виду под «внутренней» или «имплицитной» философией. Это не то, что можно вычитать/выписать из текста при дискурсивном чтении, не то, что там написано «прямыми словами». Внутренняя философия – это сердцевина повествования, не проявленная в собственно повествовании – или проявленная – и это еще наиболее простой способ – *противоположным* образом. Дело в том, что философия эта рассчитана не на то, чтобы восприниматься «головой», проламываясь сквозь иные, не согласные с ней, осознанные установки и убеждения, внушенные социумом, – или застревая в них, отбрасываясь ими, а на то, чтобы непрямо и ненавязчиво *раскрыть*, словно раскопать из-под множества наносов всегда наличествующий в человеке путь и способ отношения с миром и действия в нем – наиболее эффективный и абсолютно доступный любой личности.

Особый и интересный вопрос, почему социум традиционно блокирует этот путь и способ. Ответ, видимо, состоит в том, что до сих пор главная задача социума (не важно, какого объема: семьи или государства, корпорации или кружка по интересам) была – провести границы между своими и чужими – и сделать для человека принципиально возможными действия в пользу своих *за счет* чужих. (Таким образом, можно сказать, что эгоизм в нас настойчиво социально культивируется, взращивая индивидуальность, *я* (суть которого – границы) вместо личности, суть которой – открытость. То, что культивируется *коллективный* эгоизм – в общем, не принципиально.) В то время, как путь отношения с миром, раскрываемый для человека внутренней философией Достоевского, делает абсолютно невозможной работу такого рода культурных установок. В результате чего человек становится практически неподконтролен – или гораздо в меньшей степени подконтролен – социуму.

Существо внутренней философии Достоевского, собственно, заключено **в утверждении в качестве основы действий человека в мире личности, а не *я***.

Имплицитную философию я бы немного отличила от внутренней философии, назвав так ту специфическую установку, что присутствует в каждом слове произведения; то, что проявляется в самом способе обращения художника со словами. И этот способ обращения со словами тоже воздействует на читателя мимо сознания, представляя ему паттерн другого типа взаимодействия, чем тот, к которому он, с большой вероятностью, привык. Это уважительное и ненасильственное взаимодействие, за счет которого слова Достоевского словно обретают другую весомость и невероятную глубину, что неудивительно, ведь автор отказался от того, чтобы заставлять их обслуживать сиюминутные нужды сюжета, ради чего словам неизбежно приходится сжаться,

уплощиться, редуцироваться, оторваться от почти всего пространства своего смыслового поля[2]. Таким образом, имплицитная философия Достоевского, выраженная предельно кратко, заключается в утверждении бесконечной ценности любой личности для любой другой личности[3].

Внутренняя философия, таким образом, направлена на смену базовой парадигмы человека, а имплицитная – на встраивание в сознание читателя другого паттерна взаимоотношений между людьми.

Мои наблюдения и попытки анализа жизненной позиции молодых людей XXI века – и того, что им дает и как с их позицией взаимодействует внутренняя/имплицитная философия произведений Достоевского – происходили главным образом в процессе проведения мною в течение уже 20 лет Апрельских юношеских чтений «Произведения Ф. М. Достоевского в восприятии читателей XXI века» в России и в течение 3 лет – Юношеских Достоевских чтений в Италии[4].

На основании этих наблюдений я могу говорить, что взаимодействие жизненной позиции современных молодых людей и подростков с внутренней философией произведений Ф. М. Достоевского происходит, в первую очередь, по следующим силовым линиям и возбуждает следующие вопросы:

1. Каковы и как строятся отношения человека с миром. Человек зависит от мира или мир от человека?

2. В отношениях человека с миром очевидны ничтожность и бессильность – или всемогущество «маленького» человека?

3. Чем достигается всемогущество? Как можно изменить мир?

4. Что значит «менять мир, меняя себя»?

5. Почему самопожертвование и полная самоотдача (то есть выход за пределы себя) – не ущемление, а расцвет и осуществление моего бытия? Как самоотдача становится способом подключения к другому и к миру и возможностью влиять на другого и мир?

И последний, уже совсем практический вопрос (а надо сказать, что подростков интересует именно практика, их вопросы не о том, как думать, а о том, что делать; и мысль, и концепцию мира они воспринимают очень практически, сразу задаваясь вопросом, какие действия, какой способ существования из них следуют – и это, на мой взгляд, самый правильный подход к мыслям и концепциям):

6. Как отдать все, когда у тебя ничего нет?

Эти вопросы не только центральные для художественного творчества Достоевского с самого начала до самого конца, но и «Дневник писателя» он создает, в сущности, для того, чтобы отвечать именно на эти вопросы (см. о «Дневнике писателя» в подобном аспекте [5])[5]. Причем, если в «Дневнике» 1873 года – в ряде статей, опубликованных в журнале «Гражданин», – он пытается говорить на именно эти темы в прямом дискурсе (например, статья «Среда» (21, 13)), то в том настоящем «Дневнике писателя», представляющем собой творческое единство, который выходит как журнал одного автора и получает свое начало в 1876 году, Достоевский вновь, как и в художественных текстах, пишет не наступая, а «отступая» от читателя, позволяя ему *не заметить* главных тем, о которых неизменно идет разговор, оформляя свою философию как «внутреннюю» и «имплицитную».

Именно поэтому, кстати, все основные и глубинные темы «Дневника писателя» высшее и окончательное свое выражение получают в художественных текстах – ибо только художественный текст в полноте обладает способностью такого «отступательного» воздействия на читателя, предлагающего тому возможность доступа и разблокирования глубинных основ его личности – но предлагающего в той форме художественного текста, которая, во-первых, обладает возможностью огромной многослойной концентрации смыслов, несущих освободительный эффект,

---

[2] См. об этом подробнее [3].

[3] Об одном из нетривиальных вариантов видения этой философской доминанты см. [1].

[4] Материалы чтений доступны в Интернете, например, здесь: русские чтения – http://fm-dostoevskiy.narod.ru/txt/totals.htm и https://philologist.livejournal.com по тегу «Старая Русса»; итальянские чтения – http://www.ilmondoparla.com/materiali.

Впрочем, эти чтения не закрыты друг для друга и последние три года обмениваются все более крупными делегациями со все более активным участием.

О принципах работы с текстом на Чтениях можно посмотреть [4].

[5] См. также: http://www.e-reading.club/chapter.php/20389/1/Dostoevskiii_-_Dnevnik_pisatelya.html.

а во-вторых – обладает возможностью сколь угодно долгого их хранения в «облатке» сюжета[6], из которого смыслы смогут развернуться, когда наступит для того читательская готовность – или острая ситуативная необходимость.

Интересно, что такой художественный текст, в котором разрешается, достигает своего высшего выражения поставленная в «Дневнике писателя» и прошедшая разные формы выражения мысль писателя, или прямо в жанровом подзаголовке называется автором «фантастическим», или слова с этим корнем маячат в непосредственной близости от текста, в пограничных с ним главках «Дневника…»

Если переход автора от публицистики к художественному тексту дает возможность огромного стяжения смыслов – то переход к «фантастическому» художественному тексту дает возможность *максимального* стяжения смыслов. Фантастическое в этом смысле – как бы *противоположный полюс* публицистического, то, что замыкает и завершает в единство по видимости разобранный, разнообразный и многотемный публицистический мир «Дневника писателя».

Опять-таки интересно при этом, что автор – по крайней мере, в одном случае («Кроткая») – специально оговаривает, что озаглавив рассказ *фантастическим*, он сам находит его *в высшей степени реальным*, а «фантастическое» заключено исключительно в самой форме рассказа, в некоем «техническом» допущении, которое и дает возможность этому в высшей степени реальному рассказу существовать [2, т. 24, с. 5–6].

При этом во втором фантастическом рассказе «Дневника писателя» – в «Сне смешного человека» – также, строго говоря, не происходит ничего фантастического. Там тоже, в сущности, есть лишь «техническое» допущение, к тому же реалистически оправдываемое сном: то, что обычно существует на огромных пространственных и временных дистанциях, посредством сна приближается, становится обозримым. Для нас – и, прежде всего, для героя – становится возможным видеть все самые отдаленные во времени и пространстве последствия своих действий – те последствия, что обычно исчезают из виду уже на самой короткой дистанции, как исчезают из виду круги, расходящиеся в воде от брошенного в нее камня. Поэтому слова: «Я развратил их всех», – не болезненное преувеличение, но всего лишь констатация *очевидного* для героя факта.

Почему же, однако, при этом Достоевский называет свои рассказы в «Дневнике писателя» «фантастическими», словно намеренно вводя читателя в необходимость отрефлексировать это напряжение между «фантастическим» и «в высшей степени реальным» (выражение, слишком напоминающее знаменитое самоопределение писателя – «реалист в высшем смысле»)?

Здесь нам понадобится контекст – поскольку очень важно, как писатель использует слово, концептуализированное в его творчестве (то есть – ставшее частью его творческой концепции) – особенно, если это контекст того же самого «Дневника писателя». (Заметим при этом, что наличие такого концепта не запрещает писателю употреблять слово и в иных/расхожих на момент написания текста смыслах; слово, являющееся концептом, всегда так или иначе дополнительно маркируется в тексте – хотя бы, например, появившимся авторским рассуждением о нем).

Вот текст «Дневника писателя», прозрачно концептуализирующий слово «фантастический»: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: **на чей глаз и кто в силах**? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника. Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. <…> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое» [2, т. 23, с. 144–145].

Однако прозрачно текст это слово концептуализирует лишь в том случае, когда мы опознаем

[6] «Облатка» – очень неточное выражение, обозначающее лишь один из аспектов того, чем сюжет является для этих концентрированных смыслов. В другом аспекте его можно назвать, например «мнемоническим приемом» для них.

в нем скрытую цитату. «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1,8) – несколько раз говорит о себе Христос в Апокалипсисе. Таким образом, «фантастическими» Достоевский называет те тексты, которые дают глубину «насущному видимо-текущему», *проявляют* (посредством того или другого «технического» допущения) его концы и начала, скрытые в других, неочевидных, хотя в высшей степени реальных, божественных планах бытия. Те тексты, которые проявляют в человеке как Христа, так и его несоответствие Христу – то есть то, что и является истинными причинами всего происходящего в мире.

В сущности – это идеальное определение жанра фэнтези – и *технологически*, то есть – по технике воздействия на читателя, фантастические рассказы Достоевского абсолютно сходны с вершинами современного жанра. И Достоевский, и авторы фэнтези меняют количество и глубину уровней, на которых закладываются причины действий человека в мире. В результате чего, например, самоотдача и жертвенность выводятся не из потребностей социума и его одобрения, служащего жертве наградой за хорошее поведение, но из потребности самой личности в росте и переходе на качественно другой уровень бытия и взаимодействия с миром, – для достижения чего самоотдача является единственным способом и где самоотдача становится самым естественным жизненным действием. И Достоевский, и фэнтези не преподносят читателю нравственные уроки – но раскрывают перед ним пути личного восхождения и преображения – за счет «фантастического» введения в повествование *концов и начал*.

Посмотрим, как Достоевский делает это в самом начале «Дневника писателя», в первом выпуске 1867 года, в котором он очень быстро сообщает, что он не умеет писать предисловия – в результате чего в предисловие, в сущности, превращается весь первый номер. И, действительно, открытую, не «внутреннюю» декларацию того, в чем состоят его направление и убеждения и для чего он собирается издавать «Дневник писателя», Достоевский просто не мог бы себе позволить – как не мог себе позволить в «Бесах» в окончательном тексте воспроизвести свою социальную программу, многократно отчетливо прописанную в черновиках и сводящуюся, в сущности, к двум словам: «если все Христы…»[7] – просто по ее «фантастичности».

Убеждения же его заключались в том, что одна развитая личность способна радикально изменить мир, а цель – в донесении до читающих самого наличия этой возможности – и «технических» способов ее реализации. Во внедрении в них, так сказать, этого знания.

Вот один из моментов почти прямой декларации его убеждений и программы: «“Герои, – вы, господа романисты, всё ищете героев, – сказал мне на днях один видавший виды человек, – и, не находя у нас героев, сердитесь и брюзжите на всю Россию, а вот я вам расскажу один анекдот: жил-был один чиновник, давно уже, в царствование покойного Государя, сперва служил в Петербурге, а потом, кажется, в Киеве, там и умер, – вот, по-видимому, и вся его биография. А между тем, что бы вы думали: этот скромный и молчаливый человечек до того страдал душой всю жизнь свою о крепостном состоянии людей, о том, что у нас человек, образ и подобие Божие, так рабски зависит от такого же, как сам, человека, что стал копить из скромнейшего своего жалования, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, – в десять лет по одному, разумеется. Во всю жизнь свою он выкупил

[7] Это «все Христы» – действительно лейтмотив черновиков к «Бесам», появляющийся в разных вариантах, но всегда как *единственно возможный способ осуществления реальных социальных преобразований*: «…жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [2, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [2, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы…)» [2, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [2, т. 11, с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [2, т. 11, с. 193].

таким образом трех-четырех человек и, когда помер, семье ничего не оставил. Всё это произошло безвестно, тихо, глухо. Конечно, какой это герой, это "идеалист сороковых годов" и только, даже, может быть, смешной, неумелый, ибо думал, что одним мельчайшим *частным случаем* может побороть всю беду; но все-таки можно бы, кажется, нашим Потугиным быть подобрее к России не бросать в нее про все за все грязью".

Я помещаю здесь этот анекдот (кажется, *совсем не идущий к делу*) лишь потому только, что не имею поводов сомневаться в его достоверности.

И, однако, вот бы нам каких людей! Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, *не дожидаясь общего подъема и почина* (выделено в тексте мной. – *Т. К.)*» [2, т. 22, 25].

Нигде не сказав о том прямо – и, наоборот, всячески подчеркнув смешную невозможность такого вывода, Достоевский предлагает читателю совершенно фантастическую мысль, потом регулярно повторяемую на страницах «Дневника…» и окончательно выраженную в «Сне смешного человека»: нигде и никем не замеченный человечек, живущий в согласии со своими глубинными душевными движениями, освобождает глухо и незаметно трех-четырех человек – в результате чего через 20 лет вся Россия в едином порыве уничтожает у себя крепостное право. Человечество – единый организм, подспудно внушает Достоевский читателям – и если одна его клетка перестала жить по навязанному регламенту и начала следовать истинным и глубинным желаниям сердца своего, пожертвовав для этого всем – то через двадцать или через сто лет, или через тьму веков – но перестроится весь организм, ибо движение начато и не может быть остановлено. Один человек, просто меняя себя в сторону истинного своего бытия и назначения, неизбежно меняет мир и человечество. И – стоит только перестать чувствовать свою нищету и попытаться увидеть нужду другого – у тебя непременно найдется, что отдать. Но об этом Достоевский очень явно написал и в «Преступлении и наказании».

Именно эта внутренняя философия творчества Достоевского оказывается жизненно важна и востребована молодыми людьми начала третьего тысячелетия.

Литература

1. Ашимбаева Н. Т. Двойник или «заслуженный собеседник». Некоторые вопросы поэтики Достоевского в свете взглядов А. Ухтомского на человека и его отношения с окружающим миром // Достоевский. Контексты слов: сб. ст. – СПб.: Серебряный век, 2014. – С. 194–204.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
3. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
4. Касаткина Т. А. О субъект-субъектном методе чтения [Электронный ресурс] // Новый мир. – 2017. – № 1. – С. 126–144. – URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_1/Content/Publication6_6531/Default.aspx.
5. Тарасов Б. Н. «Отчет о виденном, слышанном и прочитанном» // Ф. М. Достоевский и современный мир. – М.: ИЦ Москвоведение, 2013.

References

1. Ashimbaeva N.T. Dvoynik ili "zasluzhennyy sobesednik". Nekotorye voprosy poetiki Dostoevskogo v svete vzglyadov A. Ukhtomskogo na cheloveka i ego otnosheniya s okruzhayushchim mirom ["Double" or "Honored Interlocutor". Some questions of Dostoevsky's poetics in the light of A. Ukhtomsky's views on man and his relationship with the surrounding world]. *Dostoevskiy. Konteksty slov: sbornik statey [Dostoyevsky. Contexts of words. Collected papers]*. St. Petersburg, Serebryanyy vek Publ., 2014, pp. 194-204. (In Russ.).
2. Dostoevskiy F.M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 tomakh [Complete works in 30 volumes]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.).
3. Kasatkina T.A. *O tvoryashchey prirode slova [On the creative nature of the word]*. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004.
4. Kasatkina T.A. O sub"ekt-sub"ektnom metode chteniya [About the subject-subject method of reading]. *Novyy mir [The New World]*, 2017, no. 1, pp. 126-144. (In Russ.). Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_1/Content/Publication6_6531/Default.aspx.
5. Tarasov B.N. "Otchet o vidennom, slyshannom i prochitannom" ["Report on the seen, heard and read"]. *F.M. Dostoevskiy i sovremennyy mir [F.M. Dostoevsky and the modern world]*. Moscow, ITs Moskvovedenie Publ., 2013. (In Russ.).

УДК 801.733; 130.2

НЕЦЕЛОСТНЫЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В КУЛЬТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ (ОТ ДОСТОЕВСКОГО К НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ)

Рахматова Алиса Мухаматовна, преподаватель, кафедра литературы и русского языка, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alice_r_m@mail.ru

Культура XIX–XX веков является переходной в контексте восприятия и создания образа человека. Образ человека в различных сферах мысли в данную эпоху представлен нецелостным. Этому в значительной степени способствовали работы культурологического, философского и общеэстетического характера. Ярким примером становятся работы З. Фрейда, К. Г. Юнга, посвященные описанию человеческой психики с точки зрения ее неоднородности. Н. Бердяев отмечает процесс «гибели целостного человеческого образа», характерный для конца XIX века. Таким образом, тема нецелостности человеческого образа ярко проявляется в литературе, относящейся к поэтике художественной модальности (Бройтман). Наиболее репрезентативными для выражения данной темы становятся образы телесной объективации. Такой тип образов проявляется в художественных произведениях как классического этапа данной поэтики, так и неклассического. В предлагаемой статье рассматриваются особенности произведения Ф. Достоевского «Двойник», воплощающего в себе черты перехода к неклассическому этапу поэтики художественной модальности, а также ряда текстов, относящихся к лирике неклассической (Бройтман). Телесная объективация характеризуется особенностями ценностной позиции героя, изображенного в художественном произведении. Тело, помещенное в кругозор героя/лирического героя, в определенных случаях им самим объективируется, оценивается в противопоставлении другим/другой сфере/сферам своего существа, что иллюстрирует нецелостность образа героя/лирического героя.

Ключевые слова: культура, эпоха, нецелостный образ человека, поэтика художественной модальности, неклассическая лирика, образы телесной объективации.

THE IMAGE OF A NON-INTEGRITY PERSON IN THE CULTURE OF THE 19-20TH CENTURIES (FROM DOSTOYEVSKY TO NONCLASSICAL LYRICS)

Rakhmatova Alisa Mukhamatovna, Instructor, Department of Literature and Russian, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alice_r_m@mail.ru

Culture of the 19th-20th centuries is transitional in the context of perception and creation of the image of man. The image of a person in various spheres of thought in a given era is represented by a non-integral one. This was largely promoted by works on culturology, philosophy and aesthetics in general. A striking example are the works of S. Freud, C. Jung devoted to the description of the human psyche from the point of view of its heterogeneity. N. Berdyaev notes the process of “the death of a holistic human image”, characteristic for the late 19th century. Thus, the topic of the non-integrity of the human image is vividly manifested in the literature relating to the poetics of modality (Broytman). The most representative for the expression of this topic are images of bodily objectification. This type of images is manifested in the literary works of this poetics, as of the classical stage, and so non-classical stage. This article discusses the features of the works of F. Dostoyevsky’s “the Double”, which embodies the features of the transition to the non-classical stage of the poetics of modality. The texts relating to non-classical lyrics (Broytman) are also considered in the

work. The bodily objectification is characterized by features of the character's axiological position. The body placed in the horizon of the character / lyric character, in certain cases, is objectified by him, is assessed by him in opposition to another / other sphere / spheres of his being, which illustrates the non-integrity of the image of the character / lyric character.

Keywords: culture, era, the image of a non-integrity person, the poetics of modality, non-classical art, images of bodily objectification.

В данной статье мы рассматриваем особенности нецелостного образа человека, актуального для культуры XIX–XX веков на примере того, как данный образ проявляется в произведении Ф. М. Достоевского «Двойник», а также в неклассической лирике. Анализируемые произведения относятся к эпохе художественной модальности (С. Н. Бройтман), точнее, к двум ее этапам: классическому (вторая половина XVIII века – 80-е годы XIX века) и неклассическому (конец XIX века и весь XX век) [8, с. 221]. Творчество Достоевского, воплощая в себе черты, свойственные уже неклассическому этапу эпохи художественной модальности, знаменует, таким образом, переход к новому типу искусства.

Прежде всего, стоит оговориться, что любое явление, изображенное в художественном произведении, мы расцениваем как иллюстрацию особенностей точки зрения героя/лирического героя (в свою очередь, демонстрирующую специфику авторской позиции).

Обратимся к повести Достоевского «Двойник» [5]. В основе данного произведения лежит тема нецелостности главного героя, раскрытая на сюжетно-событийном уровне и собственно на образном. Уже само название актуализирует тему неоднородности человеческого образа, воплощенную в произведении. Сюжет повести строится на изображении взаимоотношения главного героя, Якова Голядкина (Голядкина-старшего) с его двойником (Голядкиным-младшим). В контексте проблематики нецелостности, заявленной в теме данной статьи, особенности изображения главного героя, а также его двойника заслуживают более пристального рассмотрения. Остановимся на фигуре Голядкина-младшего. Обратимся к эпизоду, в котором описывается первая встреча лицом к лицу главного героя со своим двойником: «Незнакомец сидел перед ним, тоже в шинели и в шляпе, на его же постели, слегка улыбаясь, и, прищурясь немного, дружески кивал ему головою. Господин Голядкин хотел закричать, но не мог, – протестовать каким-нибудь образом, но сил не хватило. Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса. Да и было от чего, впрочем. Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, – сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, – одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях» [5, с. 143]. Примечательно, что двойник Голядкина описывается не просто похожим на него, как «не кто иной, как он сам», но в то же время являющимся другим («другой господин Голядкин»).

Помимо очевидной установки на разобщенность главного героя, выраженную самим фактом возникновения в его кругозоре (Бахтин) двойника, достойными внимания нам представляются соотносимые с данной установкой отношения героя с миром. Главный герой представлен разобщенным с миром и самим собой за счет явного противопоставления его ценностной позиции и позиций окружающих его персонажей. Точки зрения других героев на мир схожи и в равной степени разнятся с точкой зрения главного героя: «Всё, что ни было в зале, все так и устремились на него взором и слухом в каком-то торжественном ожидании. Мужчины толпились поближе и прислушивались. Подальше тревожно перешептывались дамы» [5, с. 136]; «В настоящие минуты он не внимал ничему окружающему, не понимал ничего, что вокруг него делается, и смотрел так, как будто бы для него не существовало на самом деле ни неприятностей ненастной ночи, ни долгого пути, ни дождя, ни снега, ни ветра, ни всей крутой непогоды» [5, с. 139].

Но если разобщенность героя с миром, выраженная разницей точек зрения, достаточно ясно проявлена, то некоторые моменты ее, связанные исключительно с его внутренними противоречиями, нам представляется необходимым прояс-

нить. В произведении (и до встречи с двойником, и после) Голядкин изображается в отношениях противопоставления собственному сознанию: «…Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет» [5, с. 139]. Также герой неоднократно обращается к самому себе, как к другому: «Эх ты, фигурант ты этакой! – сказал господин Голядкин, ущипнув себя окоченевшею рукою за окоченевшую щеку, – дурашка ты этакой, Голядка ты этакой, – фамилия твоя такова!..» [5, с. 132]. Особенности данного обращения, связанного не только с эмоциональной разобщенностью героя, но и с разобщенностью его существа, проявляющейся на уровне телесном, подводят нас к следующему моменту. Ярким свидетельством темы нецелостности и внутренней разобщенности главного героя в литературе рассматриваемой эпохи становятся образы телесной объективации. Оговоримся о данном типе образов подробнее. Рассматривая родственные понятия в работах по эстетике, стоит вспомнить рассуждения М. М. Бахтина о лирической самообъективации. По Бахтину, лирическая самообъективация – понятие, связанное с соотнесением ценностных позиций автора и героя, «персональное совпадение автора и героя за границами произведения» [1, с. 230]. **Мы же под объективацией и самообъективацией подразумеваем образ, отражающий особенности ценностной позиции героя, изображенного в художественном произведении.** Данные особенности иллюстрируются его восприятием *своего* тела либо *тела другого* персонажа.

Проясняя специфику данного образа, стоит оговориться о классификации телесности применительно к литературе, принадлежащей М. М. Бахтину. Опираясь на нее, отметим, что образ телесной объективации близок к выявленному исследователем «внешнему телу» [1, с. 127]. Под внешним телом М. М. Бахтин в первую очередь подразумевает визуальный аспект в изображении телесности (героя/лирического героя и/или персонажа), то, каким изображено тело как форма, каким его видит лирический субъект. Однако **телесная объективация**, несмотря на близость к «внешнему телу», в нашем понимании связана с визуальным аспектом изображения тела **в меньшей степени**, чем **с ценностной активностью героя/лирического героя** относительно собственной телесности либо телесности персонажа/лирического персонажа. Рефлексия героя/лирического героя, посвященная (в большей или меньшей степени) собственному телу, позволяет говорить о некоем обособленном восприятии этой сферы собственного существа. Иными словами, тело, помещенное в кругозор героя/лирического героя, в определенных случаях им самим объективируется, возводится в статус либо ценности концептуальной, либо оценивается им в противопоставлении другим/другой сфере/сферам своего существа. Это **придает образу тела сходство с миром внешним**, ставит его в один контекст с предметной действительностью, одновременно придавая черты универсальности. Итак, рассмотрим конкретные примеры телесной объективации, представленные в «Двойнике» Достоевского. В самом начале повести герой-повествователь описывает состояние Голядкина следующим образом: «Серые глаза его как-то странно блеснули, губы его задрожали, все мускулы, все черты лица его заходили, задвигались. Сам он весь дрожал. Последовав первому движению своему и остановив руку Крестьяна Ивановича, господин Голядкин стоял теперь неподвижно, как будто сам не доверяя себе и ожидая вдохновения для дальнейших поступков» [5, с. 118]. В данном фрагменте мы видим незавершенность образа героя и некую активность черт лица, самостоятельную от его волевой интенции. Дополняется это обособленное от самого героя описание его частей тела акцентом на несогласованности мыслей героя с внешним проявлением самого себя, недоверием себе самому. И далее, в последующем описании того, как протекает визит Голядкина к Крестьяну Ивановичу, появляется обособленное от него изображение его телесной активности, для него самого оказывающейся неожиданной: «Губы его затряслись, подбородок запрыгал, и герой наш заплакал совсем неожиданно» [5, с. 118].

Дополняются образы телесной объективации героя описанием внешних событий, в контексте данного произведения имеющих смысл, созвучный теме нецелостности героя: «Мимоходом забежал он в меняльную лавочку и разменял всю свою крупную бумагу на мелкую, и хотя потерял

на промене, но зато все-таки разменял, и бумажник его значительно потолстел, что, по-видимому, доставило ему крайнее удовольствие» [5, с. 122]. Разменивая купюру, герой тем самым приобщается к развоплощению собственного образа. Примечательно, что данное событие описывается непосредственно перед встречей Голядкина со своим двойником.

Образы телесной объективации ярко проявляются в ряде произведений, относящихся к лирике неклассической. Наличие данного типа образа в произведениях эпохи художественной модальности обусловлено, на наш взгляд, изменениями в способах изображения героя, свойственными данному этапу развития литературы. Герой «начинает не совпадать с собой именно как с субъектом» (Тамарченко), его «самосознание становится основным предметом авторского изображения». Таким образом, внешняя для героя реальность изображается целиком подчиненной его рефлексии, включая и его собственное тело, как явление материально выраженное. Исследователями данная тенденция видеть себя со стороны как «другого»» (Бройтман) обнаруживается в литературе, принадлежащей еще первой половине XIX века. В целом, говоря о литературе неклассического этапа эпохи художественной модальности, стоит отметить, что данный тип изображения телесности имеет истоки в общекультурном осмыслении образа человека в целом, характеризующемся процессом «гибели целостного человеческого образа» [2, с. 135], начавшемся с конца XIX века. В подобных произведениях в центре изображения мы находим событие рефлексии героя о собственном теле, понимающемся им «как момент внешнего единого живописно-пластического мира» [1, с. 114]. Явление телесной объективации специально в литературоведении не рассматривалось. К подобному типу образа подступается Э. В. Кельтметр в работе «Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского»: «Тело лирического субъекта нередко воспринимается им как внешнее, “чужое” тело, увиденное “со стороны”» [6, с. 22]. В общем и целом мы с данным наблюдением согласны, в нашем исследовании в основе образа телесной объективации мы видим противопоставление ментальной активности лирического субъекта ([4]; здесь и далее, вслед за С. Н. Бройтманом, используем понятие лирического субъекта для описания субъектной структуры произведений неклассической лирики) своей телесной воплощенности. При этом, наблюдение Э. В. Кельтметр носит, скорее, характер мимолетный, данный аспект исследовательницей специально не рассматривается. Однако сам факт внимания к нему иллюстрирует значимость подобного типа образа и его устойчивость в лирике неклассической этапа художественной модальности.

Говоря об образах телесной объективации, транслирующих неоднородность лирического субъекта в лирике рассматриваемого этапа, необходимо оговориться о сферах его (лирического субъекта) существа, противопоставленных друг другу. Итак, в ряде текстов данными сферами становятся не только объективированное сознанием лирического субъекта тело и его «Я», но и душа, предстающая ценностно им противопоставленной. По модели трехкомпонентной структуры человека в христианской культуре эти сферы можно обозначить как дух, душу и тело, где дух будет близок «Я».

Возвращаясь к работам по эстетике, следует отметить, что М. М. Бахтин использует данные понятия (душа и дух) для описания структуры литературного произведения. У Бахтина душа как «художественно переживаемое целое внутренней жизни героя… трансгредиентна его самосознанию» [1, с. 176], это та же сущность, что и дух, но не равная духу, на уровне понятийном. Таким образом, мы наблюдаем, что исследователь отмечает двойственность внутренней активности героя литературного произведения. Но Дух – «внутреннее целое» («становящееся во времени»), то есть «этическая» активность героя. Понятие души же связано с точкой зрения/кругозором «как он выглядит извне, в другом» [1, с. 176]. Таким образом, душа связана с завершающей героя активностью автора – творца, читателя, дух же – с «этической» активностью самого героя. Иными словами, двойственность внутренней жизни героя М. Бахтин описывает, объединяя то, какова саморефлексия героя относительно собственного внутреннего мира, и то, каким внутренний мир героя предстает в кругозоре автора и читателя.

Так, черты трехчастной структуры лирического субъекта встречаем в стихотворении И. Бродского «Потому что каблук оставляет следы – зима…»:

воспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих – пропуск – когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча…[3].

Однако в данном случае мы не встречаем «Я», ценностно противопоставленного объективированному телу и душе, лишь сам факт рефлексии субъекта сознания относительно телесности создает образ его ментальной стороны.

Несколько по-иному и более определенно в контексте трех сфер образа лирической героини изображена телесная объективация в стихотворении М. Цветаевой «Неподражаемо лжет жизнь…» [9]. Основной темой здесь становится связь объективированного тела и жизни. Жизнь в оценке лирической героини представлена противоречиво. С одной стороны, она отмечает ее отрицательные качества:

Неподражаемо лжет жизнь:
Сверх ожидания, сверх лжи... [9].

С другой стороны, уже самим словом «неподражаемо» лирическая героиня утверждает свое восхищение. Далее эта амбивалентность оценки сохраняется. В одном контексте соседствуют отрицательные и положительные характеристики жизни:

Словно во ржи лежишь: звон, синь...
(Что ж, что во лжи лежишь!) – жар, вал.
Бормот – сквозь жимолость – ста жал...
Радуйся же! – Звал! [9].

В данных строках воплощается ключевой для стихотворения образ. Жизнь как явление, охватывающее лирическую героиню, описывается через телесные ощущения (то, что М. Бахтин называл «внутренним телом» [1, с. 126]). Более того, телесные ощущения не просто связывают лирическую героиню с жизнью, но, по сути, эта связь является непосредственной, позволяющей говорить о равенстве тела и жизни:

В дикую глину твоих «да» –
Тихо склоняю облом лба:
Ибо ладонь – жизнь [9].

Лирическая героиня (в отличие от рассмотренных ранее стихотворений) приравнивает в своей оценке тело и жизнь, одновременно утверждая основополагающую для ее бытия значимость лирического персонажа. Любовная тема здесь также способствует выражению связи тела и жизни.

Телесная объективация здесь, как и в некоторых рассмотренных ранее случаях, строится на изображении самостоятельности друг от друга души и тела лирического субъекта, при наличии некоего Я, воплощающего ментальную активность субъекта сознания и речи. В данном произведении лирическая героиня свое существо связывает не столько с «Я» или душой, но именно с телом: «Заворожимы *у нас, тел,* (курсив мой. – *А. Р.*) // Души (…)» [9].

Таким образом, тело в данном случае объективируется до статуса равенства субъекту сознания, при наличии и иной формы бытия – души. Душа же здесь изображена как нечто лишь дополняющее тело, имеющее статус второстепенной части.

В стихотворении также просматривается некая концептуальная универсализация изображенных телесных ощущений, что позволяет говорить об установке на изображение образа человека в целом. Лирическая героиня словно выходит за рамки субъективного восприятия собственного тела, утверждая этим некую общую ситуацию связи тела и жизни и, более того, становится на позицию, приравнивающую ее собственному телу.

Бóльшая степень самостоятельности ментальной активности лирического субъекта от тела и души представлена в стихотворении А. Тарковского «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был…» [7]. Здесь телесная объективация изображена как один из основных элементов события, изображенного в стихотворении. Лирическая ситуация в данном произведении связана с изме-

нением способа бытия лирического героя. Стихотворение представляет собой поступательное изображение этих изменений:

Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был
И что я презирал, ненавидел, любил.
<…>
Начинается новая жизнь для меня,
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня [7].

В начале лирический субъект подчеркивает отделение той части его сущности, которую он называет Я, от временного контекста. Время через образ, материально выраженный, телесный, реализует мотив обновления, благодаря возникающей ассоциации со змеей, сбрасывающей кожу. Временной контекст в данном случае связан со сферой внешнего для лирического субъекта мира, земного бытия, окружающего его тело.

Далее лирический субъект отмечает свое отделение от собственной телесной сферы:

Потому что сосудом скудельным я был
И не знаю, зачем сам себя я разбил.
<…>
Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня
(тело. – *А. Р.*),
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня
<…> [7].

Приветствие собственного тела становится возможным именно после обособления от него. Данные строки также иллюстрируют изменение в кругозоре лирического субъекта, которое можно трактовать, как перемещение в пространственно-временном контексте, дающее возможность взглянуть на свое собственное тело, в прямом смысле слова, со стороны. Таким образом, обособление от собственной, материально явленной в мире, части, неизбежно сопряжено с телесной объективацией. На лексическом уровне она выражена не так явно, как в стихотворениях, рассмотренных ранее, в большей степени в связи с некоей поэтизацией лирическим субъектом события, происходящего с ним. Далее отделение от собственного тела дополняется усилением разобщенности образа лирического субъекта:

И уже, наконец, над собою стою,
Отделяю постылую душу мою <…> [7].

В данных строках уже проступает образ разделения тела и души, при сохранении некоей автономии Я, не являющегося тождественным ни телу, ни душе.

Лирический субъект в данном произведении представлен разобщенным с собой, нецелостным, как и в случаях, рассмотренных ранее. Однако в стихотворении телесная объективация дополняется усилением этой разобщенности за счет появления еще одной стороны лирического субъекта – души, не тождественной «Я». «Я» здесь не только выражает особенности субъектной организации, но и становится образом центральной части существа лирического субъекта. «Я» представляется не зависящим ни от тела героя, ни от его души. Принимая во внимание ценностную установку лирического субъекта, стоит отметить сознательную устремленность сферы его существа, обозначенной как «Я», к обособлению от собственного тела и души. Данное обособление изображено с оттенком ностальгии по исходному единству сфер своей сущности:

А когда-то во мне находили слова
Люди, рыбы и камни, листва и трава [7].

Особенно ярко телесная объективация в одном контексте с объективацией иных сфер образа лирического субъекта проявляется в стихотворении Н. Гумилева «Душа и тело», а также в ряде других текстов неклассической лирики.

Итак, в рассмотренных произведениях основной темой становится нецелостность героя/лирического героя, во многом созвучная характеру эпохи, их породившей. Нецелостность образа героя/лирического героя проявляется в разных аспектах произведения. Особенно ярко разобщенность героя/лирического героя представлена в художественных произведениях поэтики художественной модальности (классического и неклассического ее этапа) образами телесной объективации. Явление телесной объективации в рассмотренных произведениях представлено достаточно разнообразно. При схожих способах изображения образ такого типа иллюстрирует разные смысловые установки в произведениях. Такое разнообразие вариантов при сохранении общего основания для их выявления позволяет говорить о значимости образа телесной объективации для художественных произведений этапа художественной модальности в целом.

Литература

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Рус. слов.: Яз. славян. культуры, 2003. – Т. 1. – С. 69–263.
2. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 176 с.
3. Бродский И. Часть речи [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.ru/BRODSKIJ/chastx.txt.
4. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: слов. актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 112–114.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972. – Т. 1. – С. 109–229.
6. Кельметр Э. В. Поэтика телесности в лирике Иннокентия Анненского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: [б. и.], 2015. – 25 с.
7. Тарковский А. Я. Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был… [Электронный ресурс]. – URL: http://www.stihi-rus.ru/1/Tarkovskiy/114.htm.
8. Теория литературы: в 2 т. – М.: Академия, 2004. –Т. 2. – 368 с.
9. Цветаева М. Неподражаемо лжёт жизнь… [Электронный ресурс]. – URL: http://www.stihi-rus.ru/1/Cvetaeva/86.htm.

References

1. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy: v 7 t. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatel'nosti [Collected works: in 7 vol. The author and the hero in esthetic activity]*. Moscow, Russkie slovari: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003, vol. 1, pp. 69-263. (In Russ.).
2. Berdyaev N. *Smysl istorii [Sense of history]*. Moscow, Mysl' Publ., 1990. 176 p. (In Russ.).
3. Brodsky I. *Chast' rechi [Part of speech]*. (In Russ.). Available at: http://lib.ru/BRODSKIJ/chastx.txt.
4. Broytman S.N. Liricheskiy sub"ekt [Lyrical subject]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy [Poetics: dictionary of relevant terms and concepts]*. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoy: Intrada Publ., 2008, pp. 112-114. (In Russ.).
5. Dostoyevsky F.M. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. [Complete works: in 30 vol.]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972, vol. 1, pp. 109-229. (In Russ.).
6. Kelmetr E.V. *Poetika telesnosti v lirike Innokentiya Annenskogo: avtoref. dis. kand. filol. nauk [Corporality poetics in Innokenti Annensky's lyrics. Autor's abstract of Dr. phil. sci. diss]*. Ekaterinburg, 2015. 25 p. (In Russ.).
7. Tarkovsky A.Ya. *Ya proshchayus' so vsem, chem kogda-to ya byl… [I say goodbye to everything, than once I was…]*. (In Russ.). Available at: http://www.stihi-rus.ru/1/Tarkovskiy/114.htm.
8. *Teoriya literatury: v 2 t. [Theory of literature: in 2 vol.]*. Moscow, Akademiya Publ., 2004, vol. 2. 368 p. (In Russ.).
9. Tsvetaeva M. *Nepodrazhaemo lzhet zhizn'... [Inimitably life…]*. (In Russ.). Available at: http://www.stihi-rus.ru/1/Cvetaeva/86.htm.

УДК 908

РОЛЬ, ЗНАЧЕНИЕ, АКТУАЛЬНОСТЬ ШКОЛЬНЫХ МУЗЕЕВ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В РОССИИ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Леонов Евгений Евгеньевич, кандидат культурологии, Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования «Центр дополнительного образования детей им. В. Волошиной» (г. Кемерово, РФ). E-mail: Lucky-number@mail.ru

В статье отмечается роль, значение и актуальность школьных музеев в России в начале XXI века. Обозначены наиболее острые проблемы школьных музеев, которые связаны с их статутом в современной системе образования. Автор выделяет шесть проблем в качестве наиболее серьёзных: государственная политика, структурная отчуждённость, должностное противоречие, кадровая некомпетентность, интеллектуальная зависимость, внутренняя координация, кадровый голод.

Подчёркивается актуальность школьных музеев как элемента духовно-нравственного и гражданско-патриотического воспитания. Показано их значение с точки зрения самореализации учащихся,

проявления лидерских качеств, профориентационной деятельности. Школьные музеи выделяются как учреждения, занимающиеся поисково-исследовательской работой краеведческой направленности, позволяющей закладывать основы научной работы. Выделяется новый этап их развития с 2010 по 2015 год, отмеченный как «этап отчуждённости». Обозначается выход школьного музея на новый этап развития, связанный с созданием в 2015 году Российского движения школьников, где в направлении «гражданская активность» выделяется значимая роль краеведения и школьных музеев. Школьные музеи в начале XXI века выделяются в системе образования с точки зрения многогранной детерминирующей формы образовательно-воспитательной системы, аккумулирующей в себе разные направления влияния на личность, где они представляют собой информационно-коммуникативную платформу краеведческих изучений.

Ключевые слова: школьные музеи, гражданско-патриотическое воспитание, духовно-нравственное воспитание, поисково-исследовательская деятельности, краеведческая работа, система образования.

THE ROLE, IMPORTANCE, ACTUALITY OF THE SCHOOL MUSEUM IN THE SYSTEM OF EDUCATIONAL PROCESS OF RUSSIA AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Leonov Evgeniy Evgenyevich, PhD in Culturology, Municipal Budgetary Educational Institution of Additional Education "V. Voloshina Center of Additional Education of Children" (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Lucky-number@mail.ru

The article notes the role, importance and actuality of school museums in Russia in early XXI century, which can be traced since the advent of the first school museums, allocated in stages. The most pressing problems of school museums are confirmed by statute in the modern education system. The author identifies six issues as the most serious: the state policy, structural exclusion, official contradiction, human incompetence, intellectual dependency, internal coordination, staff shortages. The article shows that school museums in modern conditions are not quite well-defined in public policy as the relevant societies, often reminding the sector activity. This can be proved by the example of weak coordination policy in which nobody can identify the exact number of school museums in the country.

Actuality of school museums is noted from the point of view of the element of the spiritual-moral and civil-patriotic education. It is shown their meaning from the point of view of self-realization of schoolchildren's leadership qualities, career guidance activities. School museums stand out as companies engaged in search and research of local history orientation that allows you to lay the foundations of scientific work. It allocates a new stage of their development from 2010 to 2015, noted as "period of alienation." It indicates the exit of the museum school at the new stage of development associated with the creation in 2015 of the Russian movement of schoolchildren, where in the direction of "civic engagement" highlighted the significant role of local lore and school museums. School museums in the early 21st century stand out in the education system from the point of view of determining the multifaceted forms of education and discipline for accumulation of different ways of personal influence, where they constitute information and communication platform of local history studies.

Keywords: school museums, civil-patriotic education, moral education, research activities, local history, education system.

Школьные музеи в России появились во второй половине XVIII века, что было связано с началом географического и экономического исследования Сибири. В 1781 году в Иркутске была открыта первая городская школа, в которой в 1782 году появились первая библиотека Сибири и находившийся при ней первый музей. В основу музея были положены минералогические и ботанические коллекции, а в правилах пользования «книгохранительницей» значилось, что все пред-

меты на дом не даются, а представлены лишь для зрительного восприятия [27, с. 160–161]. Таким образом, стоит отметить, что школьный музей изначально выполнял функцию привлечения внимания к предметам, которые демонстрировались широкой публике.

В конце XVIII – начале XIX века школьные музеи только начинают входить в образовательный процесс, но, несмотря на появление нового типа музеев, они уже приобретали признание как определённый элемент в системе образования [18, с. 40–41]. На рубеже XIX–XX веков школьный музеи рассматриваются как собрание наглядных пособий, естественно-научных образцов и других материалов, являясь дополнением к учебным предметам [26, с. 305]. Коренные изменения в школьном музееведении в России произошли после социалистической революции 1917 года, когда особое значение придавалось изучению края и использованию местного материала на всех этапах исследования [23, с. 41]. Развитие краеведения в 1920-е годы, куда входило, в том числе, создание школьных музеев, было обусловлено, с одной стороны, – источником бесплатной рабочей силы для проведения колоссальных исследований в рамках страны, с другой стороны – мощным идеологическим инструментом воспитания [21, с. 40]. В середине XX века школьные музеи стали появляться как результат многолетней краеведческой работы со школьниками [29, с. 97], их характерной чертой становится профильное многообразие [23, с. 44]. В эти годы получили большое распространение музеи и уголки боевой и трудовой славы [29, с. 97], когда школьные музеи вступили в новый этап подъёма, начался процесс формирования сети школьных музеев [23, с. 43]. В школьных музеях с 1950-х годов огромное внимание уделяется Великой Отечественной войне 1941–1945 годов [23, с. 44; 33, с. 89], их задачами являлись пропаганда подвига советского народа и военно-патриотическое воспитание населения.

В 1960-е годы школьные музеи отмечены стремлением вернуть себе статус научного учреждения, однако властью они по-прежнему рассматривались с точки зрения значимого элемента пропаганды [31, с. 62]. В 1970-е годы, благодаря активизации краеведческого движения, увеличивается количество школьных музеев [1, с. 52–53]. К 1980-м годам в России сформировалась весьма обширная сеть школьных музеев [34, с. 388–390], они активно развивались по всей стране. В 1990-е годы идеологическая составляющая школьных музеев перестала быть востребованной [20, с. 132], они мало интересовали власть [31, с. 62].

В 2000-е годы система образования переходит на новый этап, связанный с чёткой задачей: усилением патриотического воспитания молодёжи [18, с. 48–49], попытками поиска технологий обучения и воспитания, позволяющих решать проблемы гармонично развитой личности [20, с. 133], где большое значение уделяется развивающим компонентам [31, с. 63]. В связи с этим встаёт вопрос о роли музеев в системе образования России в начале XXI века.

С одной стороны, на современном этапе развития общества становится актуальным приобщение учащихся к музееведческим знаниям [30, с. 451–452], историко-культурному наследию, что отражают собой школьные музеи. Музеи заново осмысливают своё место и роль в обществе, ищут пути партнёрства и взаимодействия [32, с. 299], что отразилось в понимании их роли как важного воспитательного элемента в системе образования, так как его экспонаты напрямую участвуют в учебно-воспитательном процессе [34, с. 388–390], интегрированы в него, связаны с преподаванием конкретных дисциплин и дополнительным образованием учащихся [1, с. 52–56], являясь местом демонстрации истории края [25, с. 72], точкой преломления культуры и образования [14, с. 35–38]; с другой – низкая координация школьных музеев [24, с. 15] приводит к тому, что они, порой предоставлены сами себе, их развитие серьёзно отстаёт от музеев других типов. Помимо этого, школа в реализации образовательной программы сталкивается с рядом проблем, среди которых нечёткое определение гражданского образования и изменение механизма постижения духовных ценностей учащимися, которые имеют другую культуру [23, с. 83].

Многие специалисты подчёркивают в качестве одной из основных задач школьного музея воспитание духовно-нравственных ценностей у учащихся, показывая, что целью создания школьного музея является содействие формированию интереса к отечественной культуре, уважительного отношения к духовно-нравственным ценностям прошлого, историческому прошлому

народа [3, с. 199; 9, с. 38; 28, с. 64]. В данном случае выделяется именно воспитательная функция, которая заключается в особой среде для формирования личности с активной гражданской позицией, направления и формы деятельности школьного музея базируются на предметности, наглядности, эмоциональности, интерактивности [4, с. 2], что особенно актуально и значимо в условиях маргинализации общества и изменения социально-экономических отношений, когда досуг школьников отличается особой сложностью и противоречивостью [5, с. 147], размываются жизненные ориентиры подрастающего молодого поколения, деформируются традиционные для страны нормы [13, с. 83]. Одним из основных направлений деятельности школьного музея является гражданско-патриотическое воспитание подрастающего поколения [2, с. 203], которое сочетает в себе признаки научного учреждения и детского объединения [16, с. 36], воздействуя на подрастающее поколение подлинными музейными предметами [6, с. 291] на стадии взросления, когда формируется мировоззрение и взгляды [12, с. 163]. Через деятельность в школьном музее учащиеся осуществляют самореализацию [19, с. 165–166] через социальное взаимодействие, удовлетворение интересов и потребностей [8, с. 94], разностороннее развитие взглядов, получение опыта исследовательской деятельности.

В настоящее время школьный музей должен меняться, раздвигать рамки музейного пространства, развивать формы и методы коммуникации, привлекать новых партнёров [7, с. 9]. В начале XXI века в работе школьного музея приоритетным является переход от экспозиционно-экскурсионной работы к музейной педагогике, способствующей развитию творческих способностей и интереса к разным областям знаний [10, с. 40]. В современной школе музей должен представлять собой интегрированную информационную образовательную среду [11, с. 37], где бы сочетались традиционные и новые формы организации деятельности учащихся. Также велик потенциал школьного музея с точки зрения учреждения, занимающегося поисково-исследовательской деятельностью, когда закладываются основы научной работы, ведутся научные изыскания [15, с. 31–33; 36].

Однако стоит обратить внимание не только на значимость музея с точки зрения гражданско-патриотического воспитания, но также выделить и проблемы, которые в XXI веке кажутся более глобальными и обострённо сказываются на деятельности школьных музеев. Образовательное учреждение не ставит чёткой задачи перед учениками развиваться в рамках деятельности музея, занимаясь краеведческой работой и участвуя в мероприятиях. В этой связи руководитель музея самостоятельно занимается поиском активистов, зачастую не получая должной поддержки руководства.

С одной стороны, роль школьных музеев в системе образования не вызывает сомнений, они являются ключевым элементом развития ребёнка, формируют лидерские качества, осуществляют мониторинг одаренных детей через конкурсное движение, позволяющее выявить наиболее способных детей в краеведческой и исследовательской деятельности. Тем не менее деятельность школьного музея находится на промежуточной стадии между островкизмом и «теневой отчуждённостью», что выражается в их неопределённом статусе и отсутствии чёткого положения в образовательном учреждении. Школьный музей в условиях модернизации общества, социально-экономического кризиса и на этапе перехода от школы к высшему учебному заведению постепенно теряет значимость с точки зрения востребованности, значимого элемента этой цепочки. С введение ЕГЭ в образовании остро встала проблема «точечной» подготовки к поступлению в вузы, которая начинается в средних классах, что перерастает в острую нехватку времени на любую досуговую деятельность. В этих условиях школьный музей испытывает острый «социальный голод», проявляющийся в меньшем количестве активистов, которых бы интересовало краеведение. Среди основных проблем школьных музеев в XXI веке стоит выделить следующие:

1. Государственная политика. К сожалению, школьные музеи не получают нужной поддержки государственного уровня. Они просто существуют и работают по аналогии прошлых лет, не имея возможности меняться или переходить в стадию развития с учётом реалий современной образовательной системы, отсутствует их чёткая централизованная координация на федеральном уровне. Их роль просто не получает популяризационной поддержки. В итоге они предоставлены на откуп

региональным властям, оставаясь по-прежнему практически без финансовой помощи.

2. Структурная отчуждённость. Школьные музеи функционируют на базе школ, но педагог, занимающийся музеем, фактически является работником образовательного учреждения дополнительного образования, не подчиняясь школе, а лишь работая в ней в качестве руководителя музея. Это приводит к недопонимаю в образовательном учреждении и абстрагированию руководства от его деятельности, являясь зависимым элементом от руководства образовательного учреждения. Такая ситуация характерна не для всех регионов страны, но действует в большинстве из них.

3. Должностное противоречие. Серьёзный вопрос, включающий в себя фактическое отсутствие должности «руководитель музея», официально замененное на «педагог дополнительного образования», должностная инструкция которого включает в себя работу с детьми, дополненная по факту полной нагрузкой через функционирование школьного музея. Такая система наблюдается в большом количестве регионов страны, так как музеи полностью вовлечены в систему дополнительного образования.

4. Кадровая некомпетентность. Школьные музеи зависимы от личности педагога-руководителя музея, что выражается в полном отсутствии законодательной базы, подразумевающей защищённость музея от случаев некорректного выполнения должностных обязанностей педагогом, которому подконтрольны все экспонаты.

5. Интеллектуальная зависимость. Кадровый вопрос является одним из значимых в осуществлении деятельности школьного музея, который чрезвычайно зависим от энтузиастов [17, с. 133]. В случае ухода инициатора открытия музея или сторонника его активной деятельности музей зачастую приходит в упадок и предаётся забвению, если нет преемника к дальнейшей активной деятельности [20, с. 135].

6. Внутренняя координация. В этом аспекте музей будет развиваться не только за счёт энтузиаста, но также он зависим от позиции руководства образовательного учреждения, которое, в случае отсутствия заинтересованности, не поддерживает и игнорирует деятельность музея. В данном случае руководитель учреждения является координатором деятельности школьного музея, либо считая его значимым элементом воспитательного процесса, либо не соглашаясь с его необходимостью в образовательной цепочке.

7. Кадровый голод. Низкая заработная плата педагогов в школьных музеях препятствует привлечению молодых специалистов высокой квалификации с профильным образованием, которые бы смогли улучшить работу музея. Это приводит к тому, что средний возраст руководителей школьных музеев превышает 50 лет. В этих обстоятельствах сложно ориентироваться на изменения в обществе для осуществления попыток перестройки деятельности в самом музее.

Опираясь на вышеизложенное, мы считаем, что школьные музеи примерно в период 2010–2015 годов находятся на «этапе неопределённости». В этот период приостановилось их открытие, так как по стране школьные музеи массово были уже открыты к началу XXI века. Самостоятельно школьные музеи не смогут перейти в период развития, требующий серьёзных изменений в их деятельности, что обусловлено спецификой работы и перечисленными проблемами, ставящими школьный музей в серьёзную зависимость от многих факторов. В современных реалиях развития дополнительного образования школьные музеи существенно проигрывают таким новым, но весьма актуальным направлениям, как робототехника и 3D-моделирование, которые являются направлениями будущего ближайших десятилетий, на что и направлен курс государственной политики. В силу этого школьные музеи остались в стороне. С одной стороны, они не получают должной поддержки (что было и на прежних этапах развития), с другой стороны – массового их закрытия не происходит, так как их по-прежнему считают необходимым элементом образования и воспитания.

В этом отношении школьные музеи должны перейти на новый этап, связанный с созданием Российского движения школьников в 2015 году, где одним из направлений является гражданская активность и подчёркивается необходимость «создания и развития школьных музеев» [37]. Данное движение должно продемонстрировать роль и значение школьных музеев в современной системе образования. В раскрытии направления «гражданская активность» сказано, что «краеведение, школьные музеи – это проекты развития школьных музеев России, историко-краеведческой ра-

боты, позволяющей узнать об истории и культуре Малой Родины, это познавательные и увлекательные путешествия по самым интересным местам нашей страны» [35]. Это новый этап развития школьных музеев.

Таким образом, мы отмечаем, что школьный музей является многогранной детерминирующей формой образовательно-воспитательной системы, аккумулирующей в себе разные направления влияния на личность: гражданско-патриотическое, духовно-нравственное воспитание, социализацию, командообразование, профориентационную деятельность, развитие личностных качеств. На новом этапе структурированного развития школьный музей будет представлять собой информационно-коммуникативную платформу краеведческих исследований образовательного учреждения.

Литература

1. Алексенцева И. В. Школьный музей как фактор патриотического воспитания личности // Пед. образование на Алтае. – 2013. – № 2. – С. 52–56.
2. Андриади И. П., Козлова Л. К. Музейная педагогика как методологическая основа организации деятельности школьного музея // Вестн. ун-та. – М.: Гос. ун-т управления, 2012. – № 3. – С. 202–210.
3. Антонова Ю. Т., Черкашин И. А. Формирование духовно-нравственных качеств личности учащихся в процессе кружковых занятий (на примере школьного музея) // Сиб. пед. журн. – 2011. – № 8. – С. 198–202.
4. Веселова Е. Г. Школьный музей как уникальная развивающая среда и воспитательная система образовательного учреждения // Мир современной науки. – 2013. – № 1 (16). – С. 44–49.
5. Волкова И. М. Формирование духовной культуры школьников на основе социально-культурного партнёрства музея и школы // Вестн. ТГУ. – 2008. – № 12 (68). – С. 147–150.
6. Воробьёва Н. И. Школьный музей и его роль в воспитании исторического сознания учащихся в современных условиях (на мат-лах музеев образовательных учреждений Свердловской области) // Ист.-пед. чтения. – 2003. – № 7. – С. 291–294.
7. Гребенникова Н. В. Открытый школьный музей: расширение социального взаимодействия // Образование в современной школе. – 2012. – № 10. – С. 9–12.
8. Горшкова В. В. Особенности функционирования школьного музея в пространстве образовательного учреждения // Современные наукоёмкие технологии. – 2006. – № 8. – С. 93–95.
9. Дерябина В. А. Роль школьного исторического музея в духовно-нравственном воспитании младших школьников // Начал. школа. – 2012. – № 6. – С. 38–43.
10. Дыртык-оол А. О. Школьные музеи Тувы в начале XXI века // Вестн. Тувин. гос. ун-та. – 2012. – № 1(12). – С. 39–44.
11. Дюмина И. А. Развитие информационной образовательной среды школьного музея // Пед. образование в России. – 2013. – № 3. – С. 37–40.
12. Егорова Е. П. Духовно-нравственное воспитание школьников через школьный музей // Гуманизация обучения и воспитания в системе образования: теория и практика: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. 20–21 марта 2012 года. – Пенза; Ереван; Колин: Социосфера, 2012. – С. 163–165.
13. Жукова Л. В. Духовно-нравственное, патриотическое воспитание учащихся (на примере школьного музея) // Образование: ресурсы развития. Вестн. ЛОИРО. – 2013. – № 3.– С. 83–90.
14. Карташев Н. В. Музей образовательного учреждения как педагогический фактор социализации и дополнительного образования ребёнка // Вестн. Москов. гос. обл. гуманитар. ин-та. Сер. педагогика и психология. – 2013. – № 2. – С. 35–41.
15. Коченова Л. Ч. Школьный музей: этапы формирования центра национального самосознания учащихся // Вестн. Владикавказ. науч. центра. – 2009. – № 3, т. 9. – С. 31–33.
16. Кравцова О. В. Игровые педагогические технологии в деятельности школьного музея // Вестн. ТГПУ. – 2010. – № 1 (91). – С. 36–39.
17. Кулешова Н. В. Школьные музеи Омской области (на примере сельских населённых пунктов) // Музеи научных и учебных заведений: история, вклад в сферы знания и образования: сб. науч. тр. / Ом. гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, Ом. фил. Ин-та археологии и этнографии Сиб. отд-ния РАН, Науч. совет по музеям Сиб. отд-ния РАН. – Омск, 2015. – С. 126–130.
18. Леонов Е. Е. Исторический аспект появления и развития школьных музеев в России: периодизация, проблемы, особенности работы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 17/2. – С. 39–49.

19. Малахова М. В. Роль школьного музея в воспитании подрастающего поколения // Сб. конф. НИЦ «Социосфера». – 2014. – № 4. – С. 165–166.
20. Махрачёв С. Ф., Махрачёва Т. В. Школьный музей как центр музейно-педагогической работы в образовательном учреждении // Право и общество. – 2012. – № 4 (038). – С. 131–135.
21. Озеров А. Г. История и методика краеведения. – М.: Юный краевед, 2015. – 168 с.
22. Парнов Д. А., Токмакова Н. А. Историческая память: школьный музей как центр патриотического воспитания // Народ. образование. – 2012. – № 9. – С. 83–87.
23. Переверзева С. М. Туристско-краеведческое движение школьников 1920-1950-х годов. – импульс к развитию музеев в советских школах // Вопр. культурологии. – 2008. – № 11. – С. 41–44.
24. Персин А. Важен каждый. О регистрации музеев и не только // Мир музея. – 2010. – № 9. – С. 13–15.
25. Персин А. Школьный музей: из века XX – в XXI // Музей и образование. – 2010. – № 7. – С. 70–73.
26. Потягов А. В. Школьный музей в XXI в.: стратегия и практика первого десятилетия // Ярослав. пед. вестн. – 2011. – № 3, т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 305–309.
27. Равикович Д. А. Из истории организации сибирских музеев в XIX веке // История музейного дела СССР: сб. ст. – М.: Гос. изд-во культур.-просветит. лит., 1957 – Вып. 1. – С. 159–191. – (Тр. Науч.-исслед. ин-та музееведения).
28. Садовски М. В. Развитие музейно-образовательной компетентности подрастающего поколения на региональном материале // Вопр. культурологии. – 2009. – № 8. – С. 63–68.
29. Саяпарова Е. В. Школьные музеи Бурятии: история формирования, традиции и инновации (вторая половина XX – начало XXI века) // Вопр. музеологии. – 2012. – № 2(6). – С. 97–104.
30. Соколова С. Б. Нравственно-патриотическое воспитание учащихся в пространстве школьного музея // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – Т. 24. – С. 451–455.
31. Спиридонова Т. А. Развитие школьных музеев в России // Образование в современной школе. – 2012. – № 9. – С. 61–64.
32. Тарасова А. Н. Перспективы школьных музеев в современных условиях // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 3 (28). – С. 298–301.
33. Шуштар Б. Школьные музеи Европы: многообразие подходов // Вопр. музеологии. – 2012. – № 2(6). – С. 80–96.
34. Ягудина Р. И. Школьный музей как средство развития информационной компетентности учащихся // Молодой учёный. – 2012. – № 8 (43). – С. 388–390.
35. Направления деятельности РДШ [Электронный ресурс]. – URL: https://рдш.рф/activity/scope/3 (дата обращения: 01.10.2017).
36. Российское движение школьников [Электронный ресурс]: офиц. сайт. – URL: https://рдш.рф (дата обращения: 01.10.2017).
37. Шмуратко Д. В. Нужны ли школьные музеи в современной России? (анализ государственных программа и стратегий) [Электронный ресурс]. – URL: http://pish.ru/blog/archives/4108 (дата обращения: 01.10.2017).

References

1. Aleksentseva I.V. Shkol'nyy muzey kak faktor patrioticheskogo vospitaniya lichnosti [School museum as a factor of patriotic education of the individual]. *Pedagogicheskoe obrazovanie na Altae [Teacher education in the Altai]*, 2013, no. 2, pp. 52-56. (In Russ.).
2. Andriadi I.P., Kozlova L.K. Muzeynaya pedagogika kak metodologicheskaya osnova organizatsii deyatel'nosti shkol'nogo muzeya [Museum education as a methodological basis of organization of activities of the school museum]. *Vestnik universiteta [Bulletin of the University]*. Moscow, State University of Management, 2012, no. 3, pp. 202-210. (In Russ.).
3. Antonova Yu.T., Cherkashin I.A. Formirovanie dukhovno-nravstvennykh kachestv lichnosti uchashchikhsya v protsesse kruzhkovykh zanyatiy (na primere shkol'nogo muzeya) [The formation of spiritually-moral qualities of the individual students in the group classes (on the example of the school Museum)]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian pedagogical journal]*, 2011, no. 8, pp. 198-202. (In Russ.).
4. Veselova E.G. Shkol'nyy muzey kak unikal'naya razvivayushchaya sreda i vospitatel'naya sistema obrazovatel'nogo uchrezhdeniya [School Museum as a unique educational environment and the educational system educational institution]. *Mir sovremennoy nauki [The World of modern science]*, 2013, no. 1 (16), pp. 44-49. (In Russ.).

5. Volkova I.M. Formirovanie dukhovnoy kul'tury shkol'nikov na osnove sotsial'no-kul'turnogo partnerstva muzeya i shkoly [The formation of spiritual culture of schoolchildren on the basis of socio-cultural partnership of the Museum and school]. *Vestnik TGU [Bulletin of the TSU]*, 2008, no. 12 (68), pp. 147-150. (In Russ.).
6. Vorobyeva N.I. Shkol'nyy muzey i ego rol' v vospitanii istoricheskogo soznaniya uchashchikhsya v sovremennykh usloviyakh (na materialakh muzeev obrazovatel'nykh uchrezhdeniy Sverdlovskoy oblasti) [The school nuseum and its role in raising the historical consciousness of pupils in modern conditions (on materials of museums of educational institutions of the Sverdlovsk region)]. *Istoriko-pedagogicheskie chteniya [Historical-pedagogical readings]*, 2003, no. 7, pp. 291-294. (In Russ.).
7. Grebennikova N.V. Otkrytyy shkol'nyy muzey: rasshirenie sotsial'nogo vzaimodeystviya [Outdoor school Museum: the extension of social interaction]. *Obrazovanie v sovremennoy shkole [Education in the modern school]*, 2012, no. 10, pp. 9-12. (In Russ.).
8. Gorshkova V.V. Osobennosti funktsionirovaniya shkol'nogo muzeya v prostranstve obrazovatel'nogo uchrezhdeniya [Features of functioning of the school Museum in the space of educational institution]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii [Modern high technologies]*, 2006, no. 8, pp. 93-95. (In Russ.).
9. Deryabina V.A. Rol' shkol'nogo istoricheskogo muzeya v dukhovno-nravstvennom vospitanii mladshikh shkol'nikov [The role of the school historical Museum in spiritually-moral education of younger students]. *Nachal'naya shkola [Elementary school]*, 2012, no. 6, pp. 38-43. (In Russ.).
10. Dyrtyk-ool A.O. Shkol'nye muzei Tuvy v nachale XXI veka [Shkolnye muzei Tuvy v nachale XXI veka]. *Vestnik Tuvinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tuva State University]*, 2012, no. 1 (12), pp. 39-44. (In Russ.).
11. Dyumina I.A. Razvitie informatsionnoy obrazovatel'noy sredy shkol'nogo muzeya [The development of informational educational environment of the school Museum]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical education in Russia]*, 2013, no. 3, pp. 37-40. (In Russ.).
12. Egorova E.P. Dukhovno-nravstvennoe vospitanie shkol'nikov cherez shkol'nyy muzey [Spiritually-moral education of schoolchildren through the school Museum]. *Gumanizatsiya obucheniya i vospitaniya v sisteme obrazovaniya: teoriya i praktika: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 20-21 marta 2012 goda [Humanization of education and upbringing in the education system: theory and practice. Materials of the International Scientific and Practical Conference on March 20-21, 2012]*. Penza; Erevan; Kolin, Sotsiosfera Publ., 2012, pp. 163-165. (In Russ.).
13. Zhukova L.V. Dukhovno-nravstvennoe, patrioticheskoe vospitanie uchashchikhsya (na primere shkol'nogo muzeya) [Spiritually-legal, patriotic education of pupils (on an example of school meeting)]. *Obrazovanie: resursy razvitiya. Vestnik LOIRO [Education: resources of development. Bulletin of LOIRO]*, 2013, no. 3, pp. 83-90. (In Russ.).
14. Kartashev N.V. Muzey obrazovatel'nogo uchrezhdeniya kak pedagogicheskiy faktor sotsializatsii i dopolnitel'nogo obrazovaniya rebenka [Museum of an educational institution as a pedagogical factor of socialization and additional education of a child]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo gumanitarnogo instituta. Seriya pedagogika i psikhologiya [Bulletin of the Moscow State Regional Humanitarian Institute. A series of pedagogy and psychology]*, 2013, no. 2, pp. 35-41. (In Russ.).
15. Kochenova L.Ch. Shkol'nyy muzey: etapy formirovaniya tsentra natsional'nogo samosoznaniya uchashchikhsya [School Museum: the stages of formation of the centre of national consciousness of pupils]. *Vestnik Vladikavkazskogo nauchnogo tsentra [Bulletin of the Vladikavkaz scientific center of the]*, 2009, no. 3, vol. 9, pp. 31-33. (In Russ.).
16. Kravtsova O.V. Igrovye pedagogicheskie tekhnologii v deyatelnosti shkolnogo muzeya [Games educational technology in the school Museum]. *Vestnik TGPU [Bulletin of TSPU]*, 2010, no. 1 (91), pp. 36-39. (In Russ.).
17. Kuleshova N.V. Shkol'nye muzei Omskoy oblasti (na primere sel'skikh naselennykh punktov) [School museums of the Omsk region (on the example of rural settlements]. *Muzei nauchnykh i uchebnykh zavedeniy: istoriya, vklad v sfery znaniya i obrazovaniya: sb. nauch. tr. [The museums scientific and educational institutions: history, contributions to areas of knowledge and education: sat. scientific. Tr.]*. Omsk, 2015, pp. 126-130. (In Russ.).
18. Leonov E.E. Istoricheskiy aspekt poyavleniya i razvitiya shkol'nykh muzeev v Rossii: periodizatsiya, problemy, osobennosti raboty [The historical aspect of the emergence and development of school museums in Russia: periods, problems, specific features]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo state University of Culture and Arts]*, 2011, no. 17/2, pp. 39-49. (In Russ.).
19. Malakhova M.V. Rol' shkol'nogo muzeya v vospitanii podrastayushchego pokoleniya [The role of the school Museum in the education of the younger generation]. *Sborniki konferentsiy NITs "Sotsiosfera" [Conference proceedings of the center "Sociosphere"]*, 2014, no. 4, pp. 165-166. (In Russ.).

20. Makhrachev S.F., Makhracheva T.V. Shkol'nyy muzey kak tsentr muzeyno-pedagogicheskoy raboty v obrazovatel'nom uchrezhdenii [School Museum as a centre of Museum-pedagogical work in educational institutions]. *Pravo i obshchestvo [Law and society]*, 2012, no. 4 (038), pp. 131-135. (In Russ.).
21. Ozerov A.G. *Istoriya i metodika kraevedeniya [History and methods of local history]*. Moscow, Yunyy kraeved Publ., 2015. 168 p. (In Russ.).
22. Parnov D.A., Tokmakova N.A. Istoricheskaya pamyat': shkol'nyy muzey kak tsentr patrioticheskogo vospitaniya [Historical memory: the school Museum as a center of Patriotic education]. *Narodnoe obrazovanie [Education]*, 2012, no. 9, pp. 83-87. (In Russ.).
23. Pereverzeva S.M. Turistsko-kraevedcheskoe dvizhenie shkolnikov 1920-1950-kh godov. – impuls k razvitiyu muzeev v sovetskikh shkolakh [Tourism and regional movement of students, 1920-1950-ies impetus to the development of museums in the Soviet schools]. *Voprosy kul'turologii [Issues of Culturology]*, 2008, no. 11, pp. 41-44. (In Russ.).
24. Persin A. Vazhen kazhdyy. O registratsii muzeev i ne tol'ko [Each one is important. On registration of museums and not only]. *Mir muzeya [The Museum world]*, 2010, no. 9, pp. 13-15. (In Russ.).
25. Persin A. Shkol'nyy muzey: iz veka XX – v XXI [School Museum: from century XX – XXI]. *Muzey i obrazovanie [Museums and education]*, 2010, no. 7, pp. 70-73. (In Russ.).
26. Potyagov A.V. Shkol'nyy muzey v XXI veke: strategiya i praktika pervogo desyatiletiya [School Museum in the XXI century: the strategy and practice of the first decade]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik [Yaroslavl pedagogical Bulletin]*, 2011, no. 3, vol. 1 (Gumanitarnye nauki), pp. 305-309. (In Russ.).
27. Ravikovich D. A. Iz istorii organizatsii sibirskikh muzeev v XIX veke [From the organization's history of Siberian museums in the nineteenth century]. *Trudy nauchno-issledovatel'skogo instituta muzeevedeniya. Vyp. 1. Istoriya muzeynogo dela SSSR: sbornik statey [The works of scientific research Institute of museology. Iss. 1 History of Museum Affairs in the USSR. A collection of articles.]*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo kul'turno-prosvetitel'noy literatury Publ., 1957, pp. 159-191. (In Russ.).
28. Sadovski M.V. Razvitie muzeyno-obrazovatel'noy kompetentnosti podrastayushchego pokoleniya na regional'nom materiale [The development of Museum and educational competence of the younger generation at the regional material]. *Voprosy kulturologii [Issues of Culturology]*, 2009, no. 8, pp. 63-68. (In Russ.).
29. Sayaparova E.V. Shkol'nye muzei Buryatii: istoriya formirovaniya, traditsii i innovatsii (vtoraya polovina XX – nachalo XXI veka) [School museums of Buryatia: history, traditions and innovations (second half of XX – beginning of XXI centuries)]. *Voprosy muzeologii [Issues of museology]*, 2012, no. 2(6), pp. 97-104. (In Russ.).
30. Sokolova S.B. Nravstvenno-patrioticheskoe vospitanie uchashchikhsya v prostranstve shkol'nogo muzeya [Moral and Patriotic education of students in the school of the museum space]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestiya Herzen State Pedagogical University of Russia]*, 2008, vol. 24, pp. 451-455. (In Russ.).
31. Spiridonova T.A. Razvitie shkol'nykh muzeev v Rossii [The development of school museums in Russia]. *Obrazovanie v sovremennoy shkole [Education in the modern school]*, 2012, no. 9, pp. 61-64. (In Russ.).
32. Tarasova A.N. Perspektivy shkol'nykh muzeev v sovremennykh usloviyakh [Prospects of school museums in the modern world]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2011, no. 3 (28), pp. 298-301. (In Russ.).
33. Shushtar B. Shkol'nye muzei Evropy: mnogoobrazie podkhodov [School museums of Europe: diversity of approaches]. *Voprosy muzeologii [Issues of museology]*, 2012, no. 2(6), pp. 80-96. (In Russ.).
34. Yagudina R.I. Shkol'nyy muzey kak sredstvo razvitiya informatsionnoy kompetentnosti uchashchikhsya [School Museum as a means of development of information competence of students]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2012, no. 8 (43), pp. 388-390. (In Russ.).
35. *Napravleniya deyatel'nosti RDSH [Directions RDS]*. (In Russ.). Available at: https://рдш.рф/activity/scope/3 (accessed 01.10.2017).
36. *Rossiyskoe dvizhenie shkol'nikov: ofitsial'nyy sayt [Russian students movement. The official website]*. (In Russ.). Available at: https:\\рдш.рф (accessed 01.10.2017).
37. Shmuratko D.V. *Nuzhny li shkol'nye muzei v sovremennoy Rossii? (analiz gosudarstvennykh programma i strategiy) [Need school museums in modern Russia? (analysis of state program and strategies)]*. (In Russ.). Available at: http:\\pish.ru/blog/archives/4108 (accessed 01.10.2017).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
ART HISTORY

УДК 7

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ Г. ЧЕРНОВА КАК ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО СИМФОНИЗМА

Красникова Татьяна Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: krasnikova-tn2016@ yandex.ru

Статья посвящена Второй симфонии для оркестра народных инструментов Г. В. Чернова. Вторая симфония рассматривается как результат взаимодействия традиций и новаторства в сфере симфонического жанра, в контексте творчества композитора и шире – наследия отечественных мастеров, работавших в этой области. Она представлена как полноправная составляющая современного оркестрового репертуара, исполненная на самых престижных концертах, фестивалях в России и за рубежом, а также как исторический факт и результат содружества выдающихся музыкантов в судьбе Российской Академии музыки имени Гнесиных. План содержания симфонии представлен как результат уникального синтеза философского миросозерцания с лирическими откровениями, картин природы с фольклором. Не меньшее внимание уделено средствам выразительности. В статье раскрываются особенности формы, фактуры, драматургии, композиции сочинения, формирующие представление о стилистике симфоний для оркестра народных инструментов и специфике их трактовки. В процессе анализа выявляются такие особенности стиля произведения, как вариантное и вариационное развитие, близость к фольклорным истокам, использование цитат, тяготение к синтезу форм. Акцент сделан на принципах монотематизма, симметрии, проявляющейся на уровне формообразования и тонального плана цикла, тематическом синтезе, разнообразии полифонической техники, штрихах и артикуляционных приемах, тембровом цитировании. Охарактеризована также ладотональная организация произведения, основанная на органичном сочетании тонального письма с модальностью и политональными эпизодами. Здесь также говорится о мастерстве оркестровки, проявившемся в неожиданных и свежих тембровых взаимодействиях инструментов, обогативших партитуру новыми оттенками. Особое внимание уделено экспериментам в сфере оркестровой колористики, связанным с открытиями в области соотношения русских народных инструментов с инструментами симфонического оркестра. Темброво-фактурная переменность рассматривается как важнейший стилевой показатель творческой манеры композитора и неотъемлемая часть трансформационной поэтики, свойственной его творческому методу. Статья посвящена юбилею Геннадия Чернова – яркого представителя когорты отечественных мастеров симфонического жанра.

Ключевые слова: Чернов, юбилей, симфония, оркестр народных инструментов, композиция, форма, драматургия, фактура.

THE SECOND SYMPHONY OF G. CHERNOV AS A PHENOMENON OF CHAMBER SYMPHONY

Krasnikova Tatyana Nikolaevna, Dr of Arts History, Professor of Departament Theorie Music, Russian Gnesins Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: krasnikova-tn2016@ yandex.ru

The article is on the Second Symphony for the Russian folk orchestra composed by G.V. Chernov. The Second Symphony is considered as a result of interaction of traditions and innovation in the field of the symphonic genre, in the context of the composer's creativity and even wider – of the heritage of the domestic professionals who worked in this field. It is presented as a full-fledged component of the

contemporary orchestral repertoire, performed at the most prestigious concerts and festivals in Russia and abroad, as well as the historical fact and the result of collaboration of outstanding musicians in the Gnesins Russian Academy of Music. The content plane of the symphony is presented as the result of a unique synthesis of the philosophical attitude with lyrical revelations, images of nature with folklore. Great attention is paid to the expressive means. The article reveals specifications of the form, texture, dramatic art, composition that establish the concept of symphony style for the folk orchestra specifics of its interpretation. `the process of analysis reveals such features of the opus style as the alternative and variational development, vicinity to folklore sources, use of quotations, and attraction to the synthesis of forms. The emphasis is put on the principles of monothematic invention, symmetry, manifested at the level of morphogenesis and tonal cycle plan, thematic synthesis, diversity of polyphonic techniques, strokes and articulatory techniques, timbre citation. The mode and tonal arrangement of the work, based on an organic combination of tonal style with modality and polytonal episodes, is also described. The article also explains the excellence of orchestration manifested in the unexpected and fresh timbre interactions of instruments that enriched the musical score with new shades. Particular attention is paid to the experiments in the field of orchestral coloristics, related to the discoveries in the field of correlation of the Russian folk instruments with the symphony orchestra instruments. The timbre and textural variability is considered as the most important style indicator of the creative attitude of the composer and an integral part of the transformational poetics inherent to his creative method. The article is devoted to the anniversary of Gennady Chernov who is a bright representative of the cohort of domestic experts of the symphonic genre.

Keywords: Chernov, anniversary, symphony, orchestra of folk instruments, composition, form, dramatic art, texture.

В апреле 2017 года Геннадий Владимирович Чернов, профессор кафедры композиции и инструментовки Российской Академии музыки имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств, отметил свой юбилей появлением на свет Седьмой симфонии, посвященной А. П. Бородину.

Творчество композитора существует и развивается в неразрывном единстве с его жизнью, педагогической деятельностью. Юбилейный год был освещен выпуском трех молодых композиторов, представителей класса Чернова, воспитавшего не одно поколение музыкантов и музыковедов, успешно работающих в России и за рубежом. По мнению Алексея Алексеевича Муравлева, композитор наделен «способностью увлечь студентов, заставить полюбить свою будущую профессию» [4, с. 17].

Занятия по инструментовке, которые он проводил со студентами-музыковедами, работая над созданием образцов темброво-инструментальных решений в переложениях и аранжировках, не менее увлекательны и незабываемы. Атмосфера, которая царит на этих занятиях, наполнена благожелательным отношением к ученикам и уважением к их первым и порой весьма несовершенным «пробам пера».

Преданность искусству, самозабвенное служение ему – таковы жизненные принципы мастера, чьи произведения неоднократно звучали во Франции, Америке, Испании, Болгарии, Венгрии, Португалии, Чехии, Югославии, Финляндии. Продолжатель традиций русского классического симфонизма, Геннадий Чернов особое внимание оказал симфонии, способной передать проблемы философского плана и лирические откровения, картины природы и явления фольклора. Симфонический жанр в его творчестве занимает главное место.

Одна из ветвей этой жанровой сферы представлена симфониями для оркестра народных инструментов. Вторая, Четвертая и Шестая симфонии являют слушателю удивительный по многообразию оттенков настроений и чувств мир, благодаря которому они стали полноправными составляющими оркестрового репертуара. Эти сочинения звучали в исполнении Государственного академического оркестра народных инструментов имени Н. Осипова, уральского и челябинского оркестров русских народных инструментов, исполнялись на Международном фестивале современной музыки «Московская осень», в Российской академии музыки имени Гнесиных. Симфонии для оркестра народных инструментов Г. В. Чернова наряду с Итальянской симфонией С. Василенко, Седьмой симфонией Н. Пейко, симфонией «Ветры времени» В. Беляева, симфониями

Ю. Шишакова, Г. Фрида, А. Мурова, А. Холминова, В. Пожидаева заняли достойное место в культурном контексте XX–XXI века. Они демонстрируют мастерство композиции, владение формой, мелодический дар мастера и его тонкое ощущение фоноколористических свойств оркестра. Кроме того они являются результатом творческого содружества музыкантов и одновременно историческим фактом музыкальной жизни Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а ныне – Российской Академии музыки.

Предложение о создании Второй симфонии поступило композитору от ректора, С. М. Колобкова, который, по признанию Геннадия Владимировича, стал лучшим интерпретатором сочинения: в его дирижерской версии оно стало «поистине исполнительским шедевром» [5, с. 94]. Шестая симфония посвящена Б. С. Ворону, известному дирижеру и заведующему кафедрой симфонического дирижирования академии. Она опирается на материал, близкий русским национальным песенным и танцевальным истокам. Здесь также, как и во Второй симфонии, композитор обращается к цитированию русских народных песен. Именно в Шестой симфонии он впервые использует смешанный состав оркестра, включая в него кларнеты, трубы, валторны, тромбоны, усиливающие драматизм оркестрового звучания.

К созданию Второй симфонии композитор шел постепенно: этапами на пути к ней стали Первая симфония «Русь великая», Концерт для оркестра баянистов и ударных, Полифоническая симфониетта в шести частях, Русская сюита в трех частях. Продолжение этого пути – Пятая симфония, «К Отчизне», созданная в 1989 году.

Вторая симфония четырехчастна: ее составляющими стали «Эпическая поэма», «Лирический вальс», «Частушка», «Финал». Взаимодействие эпоса, лирики, фольклора определило композицию первой части, сочетающей в себе принципы сонатной формы, рондальности, строфичности и вариационности. Примечательна в этом отношении и форма третьей части симфонии, где проявлены черты вариационности, строфичности и рондальности. Финал симфонии, по свидетельству композитора, также являет собой синтез сонатной, вариационной и рондальной форм. Тяготение к смешанным формам – одно из общестилевых свойств, присущих симфоническому мышлению Чернова.

Продолжая традиции русского эпического симфонизма А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, Р. М. Глиэра, композитор открывает цикл медленной частью *Largo cantabile*, основанной на контрасте главной и побочной партий, как носителей национального – корневого и глубоко личного – авторского начал.

В главной партии, звучащей у гармоник и гуслей, концентрирующей в себе, по признанию самого мастера, черты «русского стиля», словно воскрешаются «преданья старины глубокой». Подобная песне-сказанию Баяна, она отмечена чертами былинного жанра. Обращает на себя внимание и фактурное решение ее начального проведения, отмеченное тем минимумом фактурных функций, которые характерны для экспозиционных разделов формы: мелодии, звучащей в натуральном миноре и тонической педали. Побочная тема, появляющаяся у низких домр, гармоник, балалаек и английского рожка, основана на синтезе главной и связующей партий. Заключительная, следующая за каноническим проведением главной партии у флейты, затем – у гобоя, содержит в себе скерцозно-танцевальное начало. Она основана на взаимодействии мелодического рельефа с тремолирующим остинатным диссонирующим фоном гармоник, коробочки и балалаек. Разнообразные полифонические приемы – неотъемлемая черта стиля композитора, в полной мере владеющего полифонической техникой. В этом отношении он является продолжателем дела своего учителя – Олега Константиновича Эйгеса, воспитанного Н. С. Жиляевым, в «родословной» которого «прослеживается линия, ведущая от Чайковского к Танееву» [6, с. 80]. Не случайно поэтому кульминация первой части отмечена имитационным проведением побочной партии *tutti* оркестра в тональности cis-moll. Своеобразным балансом к ней становится «тихая» кульминация в репризе, где связующая партия изложена унисоном альтовых домр и английского рожка во фригийском ладу.

Композитор органично сочетает вариационно-вариантный метод тематического развития с разработочным, следуя принципу темброво-фактурной переменности и подготавливая тем самым репризу, где все темы выстраиваются в зеркальном порядке по отношению к экспозиции. Принципы симметрии соединяются с великолепным ощущением классических пропорций формы. Они продолжают действовать в третьей части и финале.

Одной из наиболее ярких страниц симфонического творчества композитора становится вальс. Выдержанный в сложной трехчастной форме с чертами сонатной форм и рондо, он принадлежит к образцам трактовки жанра, связанным с симфонизацией. М. Глинка, П. Чайковский, Г. Свиридов, А. Хачатурян, М. Равель оставили нам великолепные образцы именно такой интерпретации вальса. Продолжая эту традицию, Геннадий Чернов демонстрирует мастерство темообразования, фантазию в компоновке и развитии музыкального материала. Так, например, контраст между темами крайних и средней части заложен уже во вступлении. Между главными темами первой части симфонии и вальса очевидно интонационное родство, служащее доказательством действующего в композиции принципа монотематизма, проявляющегося не только на гранях частей формы, но и в пределах каждой части.

Трансформационная поэтика, свойственная творческому методу композитора, становится одним из наиболее отличительных признаков его стиля. Наиболее сильным изменениям подвержена вторая тема, сопровождающаяся контрапунктами, приемами *glissando*, выявляющими в ней инфернальные черты (ц. 17). Примечателен неожиданный сдвиг из *e-moll* в однотерцовую тональность *Es-dur*, основанный на материале вступления и развития побочной партии. Подобные красочные сопоставления встречаются и в Четвертой симфонии. Они демонстрируют особый подход автора к ладотональной организации произведения, к созданию фоноколористических эффектов, где гармонии придается особое значение. Не менее показателен в этом отношении и средний раздел вальса, развивающий тему вступления и выдержанный в тональности *Des-dur* (ц. 21). Он представлен флейтовыми тембрами и имитацией фоновых слоев фактуры в партиях гармоник. В процессе развития эта тема приобретает изысканно-блестящее звучание, «меняя свой облик благодаря фактурной, тембровой и ритмической обработке музыкального материала» [2, с. 15].

В динамической репризе композитор вводит в партитуру бубен, звучание которого отмечено испанским колоритом. Здесь, как и в коде, главная тема обогащена новыми оттенками: показательно, например, ее проведение у гуслей и балалаек в сопровождении вибрафона.

В первых двух частях композитор проявляет изобретательность в компоновке тембров, модификациях тематизма, неожиданных тональных сопоставлениях. Тональное пространство цикла представлено терцовыми и квартовыми соотношениями тональностей, следующих принципу обобщенной симметрии: *c-moll, e-moll, a-moll, c-moll-dur*. Идея зеркальности проецируется на различные уровни художественной системы в финале цикла.

К жанру «Частушки» композитор обращается в третьей части. В своем творчестве он использует этот жанр неоднократно: примеры тому – «Русская сюита» для духового оркестра, Пьеса для ансамбля тембровых баянов. Это своего рода скерцо, соединившее в себе черты народного напева, пляски и наигрыша. По свидетельству Геннадия Владимировича, «Частушка» была создана задолго до симфонии – в Багдаде. Изначально она входила в цикл «Концертные пьесы для фортепиано». Также как и «Вальс», «Частушка» несет в себе оттенок инфернальности, продолжая тем самым традиции романтических скерцо.

Именно здесь, в партии солирующего гобоя, имитирующего звучание народного инструмента, композитор использует «тембровое цитирование» [1, с. 57]. Он обращается к этому приему также в сочинениях для духового оркестра. Аналогичный прием используется Р. Щедриным в «Автопортрете», где арфа воспроизводит звучание балалайки, а также Б. Чайковским в начале первой части Симфонии для большого симфонического оркестра с арфой, где самоцитирование связано с введением в партитуру ранних опусов композитора – фортепианных прелюдий, исполняемых арфой.

Основная тема «Частушки», ассоциирующаяся с главной партией первой части, дополнена хроматическим подголоском гармоники соло, сравнимым с кульминационными разделами второй части. Подобные тематические «гибриды» встречаются в партитуре неоднократно, становясь показателем творческого метода композитора. Вторая тема, производная от первой, отмечена звучанием колокольчиков и красочными ладотональными сопоставлениями с использованием элементов модальности.

Таким образом, драматургия цикла основана на принципах образно-тематических связей и аналогий, которые являются стержнем симфонии, неожиданных сочетаниях различных тематических образований, четко выстроенном тональном

плане, фактурных вариантах. Так, главная тема в следующем проведении (ц. 34 партитуры) являет собой тотальное многоэлементное остинато, исполняемое оркестровым *tutti*. Второй тематический элемент при этом проводится духовой группой оркестра на фоне звучания ударных и репетиций домр. Темброво-фактурная переменность проявляется в проведении второй темы, которая на этот раз звучит у английского рожка и сопрановой гармоники соло, в то время как первая тема, напротив, обретает черты оркестровки, свойственные первому проведению побочной партии. Как важнейший стилевой показатель, она демонстрирует глубокое понимание связи формообразования с фактурой и тембром.

Главная партия финала представляет собой цитату рождественской украинской народной песни «Щедрик», исполняемой басовыми домрами, гармониками, балалайками в унисон. Вторая тема появляется после генеральной паузы у альтовой гармоники под аккомпанемент домр и балалаек (ц. 37). Национальный колорит придают ей ладовая переменность, а остроту звучания – микстовые образования, основанные на органичном взаимодействии модальности с политональностью.

Центром композиции становится бесконечный канон в квинту у балалаек, домр и горизонтальный контрапункт побочной партии с вариантом главной. Полифоническое мастерство «ваяния» музыкального материала проявлено в переходах от одного вида полифонической техники к другому, позволяющих высветить огромные возможности развития, заложенные в фольклорном материале.

Новые темброво-фактурные варианты главной партии, исполняемой флейтами и гармониками сопрано в терцовом удвоении, представлены в репризе. Тема «Щедрик» проводится у балалаек на *vibrato* – такое артикуляционное решение в сочетании с умеренным темпом и мелизматикой окрашивает ее в лирические тона. Новая тема (ц. 43), сходная с главной партией, транспонируется на квинту вверх и сопровождается контрапунктом, интонационно напоминающим побочную тему. В заключение финала возникает реминесценция побочной партии первой части, которая на этот раз торжественно и ликующе звучит в партиях домр и гармоник.

Зеркальная реприза содержит варианты тематизма, связанные с его жанровыми преобразованиями. Так, например, побочная партия появляется в виде марша у гармоник на фоне дроби малого барабана. Главная тема, звучащая *marcato* у низких домр, гармоник и балалаек, устремлена к цитате украинской народной песни «Щедрик», которая преобразуется в тему хора «Славься» Глинки.

Вторая симфония Г. В. Чернова, по сравнению с Четвертой, ближе к камерному типу симфонизма, отмеченному удивительной по своему тембровому разнообразию красочной оркестровой палитрой, где разными цветами и оттенками, подобно росписям Палеха, наделены лирические и танцевальные темы, цитаты и аллюзии.

Интеллектуальный симфонизм Геннадия Чернова неисчерпаем в своих проявлениях, а неиссякаемый оптимизм, героический пафос и склонность мастера к лирическим откровениям образует ту многогранную «семиосферу» [3], воплотить которую под силу только большому музыканту. В этом отношении «четные» симфонии для оркестра народных инструментов могут восприниматься как единый текст, отражающий творческую индивидуальность мастера.

Литература

1. Композитор Геннадий Чернов. Музыка – наш праздник. – М.: Композитор, 2007. – 176 с.
2. Красникова Т. Н. Симфонии второй половины XX века в контексте культуры // Музыка и время. – 2012. – № 4. – С. 14–17.
3. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2002. – 704 с.
4. Муравлев А. А. Коллега, товарищ и друг // Композитор Геннадий Чернов. Музыка – наш праздник. – М.: Композитор, 2007. – С. 14–18.
5. Чернов Г. В. Выдающийся дирижер, педагог, ректор // Композитор Геннадий Чернов. Музыка – наш праздник. – М.: Композитор, 2007. – С. 92–97.
6. Чернов Г. В. О моем учителе О. К. Эйгесе // Композитор Геннадий Чернов. Музыка – наш праздник. – М.: Композитор, 2007. – С. 79–85.

References

1. *Kompozitor Gennadiy Chernov. Muzyka – nash prazdnik [Composer Gennadiy Chernov. Music is our celebration]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 176 p. (In Russ.).

2. Krasnikova T.N. Simfonii vtoroy poloviny XX veka v kontekste kul'tury [Symphonies of the second half of the XXth century in the context of culture]. *Muzyka i vremya [Music and Time]*, 2012, no. 4, pp. 14-17. (In Russ.).
3. Lotman Yu. *Semiosfera [Semiosphere]*. St. Petersburg, Isskusstvo Publ., 2002. 704 p. (In Russ.).
4. Muravlev A.A. Kollega, tovarishch i drug [Kolleague, Comrade and Friend]. *Kompozitor Gennadiy Chernov. Muzyka – nash prazdnik [Composer Gennadiy Chernov. Music is our celebration]*. Moscow, Kompositor Publ., 2007, pp. 14-18. (In Russ.).
5. Chernov G.V. Vydayushchiysya dirizher, pedagog, rektor [Outstanding conductor, teacher, rector]. *Kompozitor Gennadiy Chernov. Muzyka – nash prazdnik [Composer Gennadiy Chernov. Music is our celebration]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, pp. 92-97. (In Russ.).
6. Chernov G. V. O moem uchitele O.K. Eygese [About my teacher O.K. Ages]. *Kompozitor Gennadiy Chernov. Muzyka – nash prazdnik [Composer Gennadiy Chernov. Music is our celebration]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007, pp. 79-85. (In Russ.).

УДК 78.03

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СОНАТА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: ЭВОЛЮЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Акпарова Галия Толегеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, Казахский национальный университет искусств (г. Астана, Казахстан), докторант, Белорусская государственная Академия музыки (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: gakparova@mail.ru

Переход к новому формированию социальной культуры требует понимания музыкально-исторических событий XX века. Актуальным является изучение одной из важных категорий казахстанской камерно-инструментальной музыки – сонаты, занимающей особое место в системе ценностей отечественной культуры. В рамках основного вопроса современной музыкальной науки наиболее важной проблемой для нас является проблема открытия сонатной композиции казахстанскими композиторами. Это новое событие в казахстанском музыкальном пространстве началось в середине XX века, хотя интенсивный этап абсорбции основной категории профессиональных европейских традиций начался в 30-х годах прошлого века.

Исторический процесс развития категории сонаты в казахской музыке умещается в трехэтапную периодизацию: формирование, развитие и современный этап. Основные этапы отмечены в статье: 1) конец 1940 года – середина 1950 года – образование сонаты в контексте камерно-инструментальной музыки; 2) конец 1950–1980 год – зрелость сонатного мышления; 3) 1990 – исследования оригинальных композиций.

Таким образом, собственные процессы и тенденции стиля специфичны для камерно-инструментальной сонаты на каждом этапе развития. Национальная специфика сонатного творчества в разные периоды демонстрировала множество возможных подходов к синтезу двух культур. Ранние модели, основанные на европейской культуре, вызывают или моделируют фольклорные мелодии, в зрелых произведениях, основанных на классико-романтической модели, переосмысливаются компоненты национального музыкального языка, современные сонаты отражают звуковую атмосферу современности.

Ключевые слова: камерно-инструментальная соната, сонатная форма, казахстанские композиторы, национальное своеобразие.

CHAMBER INSTRUMENTAL SONATA OF KAZAKH COMPOSERS: EVOLUTION AND STYLE FEATURES

Akparova Galiya Tolegenovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musicology, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan), Doctoral Candidate, Belarusian State Academy of Music (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: E-mail: gakparova@mail.ru

Passage into the new socio-cultural formation needs understanding the XX century music historical events. Study of one of the important category of Kazakhstan chamber-instrumental music – sonatas, taking the specific place in value system of domestic culture – is the high priority matter. Within the framework of main matter for modern music science, the most important problem of sonata composition by Kazakhstan composers. This new event in Kazakhstan music space started up in the middle of XX century, although intensive absorption stage of the main category of professional European tradition began in the 1930s.

Semicentennial historical process of sonata category development in Kazakhstan music is put into three stage periodization: formation, development and modern status. Principal stages are marked in the article: 1) end of 1940 – middle of 1950 – sonata formation in the context of chamber-instrumental music; 2) end of 195-1980 – maturity of sonata thinking; 3) 1990 – researches of original composite solutions. Own style processes and trends are specific for chamber-instrumental sonata each stage of development.

National specificity of sonata oeuvre in different periods demonstrated variety of possible approaches in the synthesis of two cultures. Early models, being based on European culture, invocate or simulate folklore melodies, mature works, being rethought inventively the components of national music language, are based on classic romantic model, the modern sonata, being reflected the sound atmosphere of modernity, had suffered a refusal to tradition of composition.

Keywords: chamber-instrumental sonata, sonata form, Kazakh composers, national originality.

Процесс эволюции композиторского творчества Казахстана выражался в постепенном «включении» в национальную культуру новых типов творчества, среди которых находилась камерно-инструментальная соната. Соната является отражением общих стилевых тенденций казахской профессиональной школы и характеризует творческий диапазон композиторов в камерно-инструментальной сфере.

Целью данной статьи является осмысление исторического процесса становления и развития камерно-инструментальной сонаты Казахстана. Актуально в этом плане высказывание ведущего ученого Казахстана, профессора С. Кузембаевой: «…восприятие и оценка исторических явлений формируется на определенной временной дистанции, и здесь наука (историческая, искусствоведческая) обязана выступать горячо заинтересованным фиксатором человеческой памяти, как свидетель и хранитель, как бесстрастный летописец тех или иных событий, фактов» [7, с. 203].

Соната в Казахстане сложилась значительно позже других жанров письменной европейской традиции, однако именно здесь новые творческие идеи композиторов получают наиболее яркое художественное воплощение, характеризуя типологические черты казахской камерно-инструментальной музыки и, вместе с тем, ее национальную характерность.

В изучении сонатного творчества мы опираемся на периодизацию профессора У. Джумаковой [2, с. 72], составленную с учётом социально-политических и стадиально-типологических факторов, которая выглядит следующим образом:

I – 1920-е – середина 1950-х годов – становление композиторской школы, социалистических идеалов;

II – конец 1950-х и 1970-е годы включительно – продолжается формирование школы. Централизующим началом в это время явился процесс идеологической оттепели, опора на более широкий круг жанрово-стилевых средств;

III – 1980-е годы – закрепляется тенденция свободного отношения к европейским традициям. Период характеризуется значительным отчуждением от идеологических мотиваций.

История данного жанра в казахстанской музыке начинается с создания К. Мусиным Сонаты для скрипки и фортепиано (1946) и Б. Ерзаковича Сонаты для фортепиано (1947). Этих композиторов можно назвать основоположниками программной сонаты в Казахстане, развитие которой продолжается в творчестве последующих композиторов. К числу ранних относятся одночастная Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова (1949), Соната для скрипки и фортепиано Б. Байкадамова (1953), Соната для фортепиано Памяти Абая М. Койшибаева (1954).

Эти образцы инструментальных сонат появляются в процессе профессиональной композиторской подготовки в стенах консерватории. Они явились определенным этапом на пути овладения

сонатной формой, в то же время способствовали формированию национального педагогического репертуара. В условиях становления и развития музыкального образования, республика испытывала злободневную необходимость в учебном репертуаре. Открывались музыкальные училища, школы, студии, которые требовали соответствующий инструментальный репертуар, основанный на национальном материале – и не только простой в исполнительском отношении, ориентированный на начальное образование, но и более сложный, концертный. Знаменательно, что, начиная с 1940-х годов XX века, исполнительская школа Казахстана пополняется рядом известных музыкантов-педагогов, среди которых В. Хесс, Д. Панкратов, Я. Давыдов, И. Лесман, М. Кацман, А. Барак, Э. Россман.[1]

Таким образом, первый этап становления жанра, ограниченный 1940-ми и началом 1950-х годов – период освоения основополагающих черт сонатного жанра в композиторском творчестве. В сравнении со сложными, классико-романтическими формами, первые казахстанские сонаты были не всегда композиционно органичны. Тем не менее в рамках камерных жанров тех лет решались важные художественные задачи, ставились специфические цели, постигались новые выразительные средства.

Несмотря на различие жанрово-стилевых тенденций, можно указать ряд общих признаков, объединяющих произведения начального периода: демократизацию, проявляющуюся в доходчивости музыкального языка, программность[2], свойственную почти всем композициям этого периода, совмещение жанровых признаков, отразившихся в чертах поэмности структур, героико-патриотические образы, обусловившие традицию именных посвящений (Герою Советского Союза Маншук Маметовой в Сонате для фортепиано Б. Ерзаковича, генерал-майору И. Панфилову в Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусина).

Процесс адаптации публики к новой жанровой культуре происходил благодаря взаимодействию европейских и национальных музыкальных черт. Во внешних контурах проявилось заимствование европейской структуры, в содержании присутствовали национальные элементы – тяготение к плагальности, применение натуральных доминант, отклонения в параллельные тональности; насыщение тематизма принципами свободной вариантности; кварто-квинтовые интонации. Широко используемый в эти годы принцип цитирования народных мелодий стал характерным стилевым признаком «казахской» сонаты (в Сонате-поэме «Памяти Абая» М. Койшибаев в побочной партии использовал известную песню акына «Көзімнің қарасы»; главная партия Сонаты для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова построена на материале уйгурской народной песни «Садыр»).

В плане композиционного решения ранние сонаты одночастные, представляющие собой некий компромисс между сонатно-разработочными и вариационными методами развития материала. Находясь на стадии поиска и организации музыкального материала в рамках сонатности, позволяющей использовать кюевый[3] и песенный тематизм, жанр отвечал тенденциям времени. Композиторы сравнительно быстро освоили экспозиционные принципы, но в создании разработки постоянно сталкивались с непреодолимыми барьерами. Требования к динамизации развития за счет резкой интонационной трансформации тем вызывали определенный «психологический дис-

[1] Разносторонние музыканты, педагоги, внесшие большой вклад в развитие казахстанского исполнительства.

[2] Не содержит сюжетности, а представлена в виде авторских ремарок, дающих пояснение содержания произведений.

[3] Кюй – казахская народная, народно-профессиональная инструментальная пьеса программного характера, исполняемая на домбре и др. народных инструментах. Кюй формировался в течение столетий. Разные виды устного литературного творчества – эпические, исторические сказания, легенды, сказки, образы природы, быта нашли музыкальное воплощение в кюе. Имеются кюи, изображающие скачки, полёт птиц, шуршание змей и др., их исполняют кюйши, а также жирши, акыны.

Кюю свойственна простейшая, смешанная и переменная метрика. Форма их разнообразна – от простых наигрышей до многочастных построений в виде рондо. Музыка кюя основана на диатонике. Она включает и элементы пентатонных звукорядов. Большей частью К. двухголосные, но есть и одноголосные, и трёхголосные. Они содержат и некоторые виды подголосочно-полифонич. фактуры – параллельные движения в превалирующих квартово-квинтовых и реже секундовых и терцовых интервалах, имитации, секвенции, органные пункты и др.

комфорт». Это обусловило следование сонатной схеме, в серединных участках которой преобладали вариационно-вариантные методы развития материала, бережно сохраняющие национально-интонационные основы музыкальных тем.

Процесс становления жанра в республике проходил медленно, так как требовал наряду с композиторским опытом широкого круга подготовленных слушателей, а также высокого мастерства инструменталистов и сложной техники, которую еще предстояло освоить. При изучении особенностей бытования камерно-инструментальной сонаты в Казахстане ценными для нас являются мысли Г. Котловой. Она пишет «создание жанра инструментальной сонаты в Казахстане – явление сложное, трактуемое неоднозначно, поскольку понимается и как достижение в развитии мировой музыкальной культуры, с одной стороны и как извне, в чем-то искусственно привнесенное явление – с другой. Представляется, что достижения и просчёты пройденных лет правомерно рассматривать как естественный результат эволюции музыкального искусства» [6, с. 9].

С конца 1950-х годов начинается творческая деятельность нового поколения композиторов, лидирующую позицию среди которых занимают Г. Жубанова, Е. Рахмадиев. Постепенно включаются в композиторское творчество «шестидесятники»: Б. Баяхунов, М. Сагатов, В. Новиков, А. Бычков, А. Исакова, Н. Мендыгалиев М. Мангитаев, Д. Ботбаев.

Период конца 1950-х – начала 1970-х ознаменовался расцветом крупных жанров: появляются первая комическая опера «Айсулу» С. Мухамеджанова, эпические «Алпамыс» Е. Рахмадиева и «Енлик-Кебек» Г. Жубановой. Темы современности раскрыты в операх «Песнь о целине» Е. Рахмадиева и «Двадцать восемь» Г. Жубановой. Значительные явления происходят и в развитии балетной музыки: поставлены балеты «Легенда о белой птице» и «Хиросима» Г. Жубановой, «Чин-Томур» К. Кужамьярова, «Алия» М. Сагатова.

Значительно расширяются жанровые границы симфонической музыки, появляются интеллектуально-психологические, драматические разновидности циклов: 5, 6 симфонии Е. Брусиловского, Первая симфония К. Кужамьярова, симфония «Жигер» Г. Жубановой. Активизируется обращение композиторов к жанру концерта, отмечается разнообразие в вокально-симфонической музыке: оратория Г. Жубановой «Заря над степью», оратория С. Мухамеджанова «Голос веков». Произведения отличает симфоничность оркестровой ткани, яркие тональные краски, смелый гармонический язык и многообразие полифонических приемов.

Эти обстоятельства привели к бурному развитию камерных жанров, наиболее пригодных для постижения открывшихся новых горизонтов музыкальной техники, оригинальному подходу к музыкальному пространству и времени. Перелом конца 1950-х годов, произошедший в музыкальной культуре, стимулировал развитие камерно-инструментальной сферы, которая, находясь в общем контексте советской действительности, обогащается свежими идеями и образами. В то же время сонатное творчество, обогатившись новыми композиционными формами и выразительными красками, продолжает найденные ранее стилевые тенденции. Это программность, проявляющаяся как в ракурсе посвящений, так и в виде обобщения (Соната для фортепиано А. Бычкова посвящена «Памяти Ю. Фучика», Соната Б. Баяхунова посвящена поэту и переводчику Б. Бриташанскому, Соната для фортепиано М. Мангитаева написана на тему «Ақсақ құлан»). Повествовательно-эпические образы, обусловившие одночастность (Соната для фортепиано Б. Джуманиязова, Соната-фантазия для фортепиано Д. Ботбаева, Соната для фортепиано Ж. Дастенова).

Расширяется содержательный диапазон сонат. У композиторов выросла потребность шире раскрыть субъективные стороны своего мироощущения, передать богатство духовного мира современников. Процесс развития сонатного творчества этого периода идет в сторону усложнения структуры. Выход за пределы одночастности обнаруживается в сонате А. Исаковой. Последовательность двух частей включает пассакалию и фугато, что напоминает циклы итальянских мастеров клавирной музыки. Особняком стоит Соната для скрипки соло Е. Брусиловского (1969), написанная в четырех частях, где первая часть цикла – традиционное сонатное аллегро. К созданию сонаты Е. Брусиловский подошел с огромным творческим багажом, когда он уже был известен как автор первых казахских опер и сочинений в области симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Поиск новизны наблюдается в средствах музыкальной выразительности. Свежие тембры сказались по появлении сонат для виолончели с фортепиано В. Новикова и Ж. Базарбаева.[4] В гармоническом языке сочинений характерным является сочетание классически устоявшихся (использование прерванных оборотов, полных гармонических оборотов, шубертовой II ступени, $DD_{VII,}$ полифункциональности) и современных мелодических формул ($Mm_7^{\#7}$, кластеры), атональной организации.

Концепция жанра ориентируется на классико-романтическую модель. Своеобразие образного содержания (пейзажная зарисовка, экзальтация, приподнятость, страстность образов), отсутствие в нем конфликтности развития определили обращение композиторов к традиционному использованию структуры сонатного аллегро, но в романтическом ключе. В то же время характерное для романтизма внимание к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге к эмоционально-напряженному состоянию (сонаты Е. Брусиловского, А. Исаковой, А. Бычкова, К. Кумысбекова, М. Мангитаева).

Вариантно-вариационные принципы развития музыкального материала становятся определяющими, что заметно и в творчестве большинства советских восточных культур. Европейский сонатный жанр, выступая в качестве модели, обновлялся изнутри за счёт привнесения нового сюжета и музыкального тематизма, почерпнутого в богатом роднике национального песенного и инструментального фольклора. Например, Б. Джуманиязов в Сонате для фортепиано в качестве тематизма побочной партии использует казахскую народную песню «Қарғаш». У Е. Брусиловского в Сонате для скрипке соло, главная тема не имеет явных фольклорных истоков, но звучащие в ней попевки сходны с тематизмом кюев Курмангазы «Ақбай» и «Көңіл ашар» Туркеша. Именно они послужит прообразом динамического развития формы на основе кюя. Главными источниками, питающими профессиональное письменное искусство, являются, прежде всего, самобытные особенности многовековой культуры каждого народа. Важнейшей составляющей казахской камерно-инструментальной музыки представляется ее национальная основа. Она во многом определяет используемые формы развития, типы контраста и общую композицию.

Категория национального исторически обусловлена, диалектически изменчива и начинается там, где возникает выход из сферы личного в сферу всеобщего, типичного. Таким образом, данное понятие – это отражение художественного мышления на определенном этапе исторического развития, тесно связанное с общественной жизнью. По мнению Г. Гачева, «основой национальной традиции служит природный космос страны, формирующий национальный характер и определяющий склад мышления» [1, с. 64]. И, как справедливо пишет И. Земцовский, если художник «хочет быть подлинно национальным, он должен стремиться проникнуть в само народное мышление» [5, с. 12].

Сочинения этих лет выявили достаточно устойчивый интерес композиторов к жанру сонаты и стабилизацию его в камерно-инструментальной музыке.

С конца 1970-х–1980-е годы выявляются индивидуальные жанрово-стилистические черты сонатного творчества композиторов данной временной фазы. Осознание сонатного творчества как важной области культуры, приведшее к стабилизации жанра, способствовало утверждению основных стилевых признаков казахской композиторской школы в камерно-инструментальной сфере. Композиторы, стремясь использовать типичные черты сонатного цикла, сложившиеся в классическую и романтическую эпохи, в то же время вносят новые черты в ее трактовку, вкупе с усложнением музыкального языка, свободой образных характеристик, глубоким отношением к фольклору, смелыми творческими поисками национального стиля. Сочинения этих лет значительно отличаются оригинальными исканиями в области художественной формы, современной философско-нравственной проблематикой, что позволило определить сонату как репрезентант и выразитель камерно-инструментального искусства Казахстана.

Потребность в обращении к сонатному жанру стала ощущаться в эти годы все более настоятельно. Интенсивное развитие профессионального искусства, рост исполнительских сил требовали от композиторов создания новых произведений концертного плана. Ведь в течение

[4] Проявившийся интерес к тембру виолончели связан с началом бурной исполнительской деятельности народного артиста Казахстана Джамбула Баспаева.

длительного времени одной из причин, тормозящих развитие сонаты, являлось отсутствие высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей. К примеру, Д. Жумабекова отмечает, что «мастерство казахских скрипачей, общие достижения мировой скрипичной культуры оказывали и оказывают заметное воздействие на процесс композиторского творчества в инструментальной области. Особенно это ярко проявляется при непосредственном контакте композитора и исполнителя во время создания произведения, в котором воплощаются и некоторые индивидуальные качества скрипача, спектр его выразительных средств, звуковое мастерство и интерпретаторское искусство» [4, с. 51]. Зависимость композиторского творчества от состояния культуры и концертного исполнительства во многом определяло степень функционирования произведения. Большинство казахстанских авторов создавали свои сочинения в расчёте на конкретного музыканта, учитывая его технические возможности и личностные качества (например, для Я. Фудимана созданы Соната для альта соло Е. Рахмадиева, Соната для альта В. Миненко; для И. Когана – Соната для скрипки соло Е. Брусиловского; для Ю. Клушкина – Соната А. Исаковой и др.).

Анализируя композиторское творчество Казахстана, начиная с конца 1970-х годов, можно констатировать, что оно претерпевает новый этап своего развития, повлиявший на общее состояние жанра сонаты. Изменения шли в сторону переосмысления системы выразительных средств, что наиболее ярко заметно в сфере инструментария. Немаловажным фактором стала исполнительская мобильность камерных составов и вариабельность различного комбинирования инструментов, вплоть до национальных.

Если в 1940–1950-е годы композиторы адресовали свои произведения преимущественно для фортепиано и скрипки, то в рассматриваемый период охватываются практически все основные инструменты симфонического оркестра. Определенную ценность своим новаторским духом, современностью звучания, необычным составом инструментов представляют Соната для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, Соната «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных и домбры Б. Дальденбаев, Соната для кларнета соло Б. Аманжола, Соната для виолончели и фортепиано В. Новикова и др. Необычность инструментального состава, поиск в сфере тембральных красок и колорита сразу же создавали иллюзию новой образности, способствовали пробуждению фантазии. Входящие в концертный и педагогический репертуар сочинения авторов эффектно раскрывают виртуозные и кантиленные возможности различных инструментов.

Новизна и характерность профессиональной казахской музыки этого этапа – особое сочетание ярко национальных черт музыкальной выразительности и европейского музыкального языка и форм в разных жанрах и, в частности, в сонатном творчестве. При этом усложняется музыкальный язык вместе со свободой образных характеристик и глубоким отношением к фольклору. Так, приметой национального в фортепианной сонате А. Серкебаева служит признак домбрового кюя. Финал произведения изложен в форме, близкой к народным традициям, что отражено в рондальности структуры. В Сонате для фортепиано А. Исаковой также ощущается влияние казахского фольклора. Интересен финал (третья часть), подчиненный законам развития кюя, его фазам изложения, что значительно усиливает его связь с казахской инструментальной музыкой.

Творческие искания и стилевые эксперименты привели к симфонизации жанра. Так, к примеру, для кульминаций всех частей Сонаты для фортепиано А. Исаковой характерна близость к звучанию tutti, а также использование различных оркестровых тембров: тромбона, трубы. Своеобразна вторая часть сонаты, где по-новому применены оркестровые приёмы письма: перемещение тем из одного регистра в другой, комбинирование различных оркестровых групп.

В эволюции камерно-инструментального творчества периода 1970–1980-х годов сыграли заметную роль произведения, в том числе и сонаты Г. Жубановой и Е. Рахмадиева. Обращение к камерным жанрам в творчестве этих художников – это особая область индивидуального высказывания. Создание сонат имеет не единичную, а целенаправленную и углубленную эстетическую функцию. Характерно, что творчество этих композиторов, представляя собой зрелость мышления, когда основные стилевые признаки уже сложились, обогатилось сонатными опусами, демонстрирующими неповторимые, присущие только им характерные особенности.

Внешними факторами обращения к камерно-инструментальной сонате необходимо признать объективно сложившуюся потребность в новых произведениях, соответствующих современному музыкальному языку и художественно эстетическим тенденциям, которые могли бы заметно обновить и расширить исполнительский и педагогический репертуар. Две сонаты для фортепиано – Соната для фортепиано в трех частях (1986) и Соната-фантазия для фортепиано (1987) Г. Жубановой отражают тонкое психологическое состояние личности, ее интеллектуализм и философичность.

Повышенный интеллектуализм образного мышления композитора сказался в рационально-логическом подходе к решению композиции Сонаты для фортепиано, где первая часть изложена в форме свободного, модифицированного аллегро. Внутренняя диалектики этой формы использована максимально и разносторонне: конфликтность тем в экспозиции, противоположное начало которых в разработке достигает особого накала. Национально отрешенные образы своими песенными и инструментальными истоками усиливают контраст героических и лирических сфер.

Фортепианная Соната-фантазия (1987) продолжает линию индивидуальной трактовки жанра. Опираясь на традиции русской и советской музыки, она своеобразна в концептуальном решении. Органическое слияние величавой гармонии мироздания и «земной» поэзии человеческих чувств выражено сжато, в одночастной композиции. Область взаимодействия казахской и европейской культур сказалась на музыкальном языке: кварто-квинтовые интонации, переменный метр, необычные тональные соотношения. Импровизационное начало ощущается в частой смене фактуры, тонко связанной с домбровым звучанием (монoритм, триоли и др.), в контрасте темпов (по разделам – Allegro, Andante, Moderato и др.), в сложном тональном развитии, в текучести, стремительности движения и общем характере вольного, словно ничем не скованного выражения.

Своеобразным итогом в аспекте стилевых исканий рассматриваемого периода является Соната для альта solo Е. Рахмадиева (1989). Написанная в лучших традициях альтового исполнительства XX века, она относится к наиболее ярким произведениям автора в области камерно-инструментальной музыки. Глубоко проникнув в тонкости игры на инструменте, его техники, особенностей штриха, автор смог создать произведение интересное и удобное для исполнения как в концертной, так и в педагогической практике. Сложное интонационно-ритмическое развитие, мелодическая простота в сочетании с разнообразной ладовой структурой и оригинальным видением формы позволили композитору тонко передать лирико-философскую атмосферу современности.

Национальный стиль Е. Рахмадиева проявился в монотематическом характере двухчастной композиции сонаты, основанной на претворении традиций казахской песенной и инструментальной культуры. Отсутствие ярко выраженного образного контраста позволило усилить драматизм разработочных разделов и достигнуть особого накала страстей посредством активности ритмического движения (переменные метры 12/8; 7/8; 8/8; 10/8), мгновенной смены мелких детализированных фигур, ладоинтонационной неустойчивости (широкие скачки на нону, ундециму, дуодециму и т. д.).

Ассоциация с домбровыми наигрышами (кварто-квинтовые интонации, репетиции звуков), квинтовые флажолеты альта, ассоциирующиеся с кобызовыми кюями, придают музыке национальный колорит. Техническая оснащенность, тембровое богатство партии альта, разработочно-вариационное преобразование тем, которое не нарушает общего образного настроя, формирует особый стиль камерно-инструментальной музыки Е. Рахмадиева.

Композиторы исследуемого периода значительно расширили и укрепили позиции сонаты в камерно-инструментальной музыке Казахстана, что дало мощный стимул для ее дальнейшего развития.

Идеологический рубеж, обозначившийся в конце 1990-х годов, радикально меняет жизнь общества и вносит новые оттенки в создаваемую им культуру. Свободный рынок со своей стихийностью и неустойчивостью отразился на образной сфере композиторского искусства, особенности которого хорошо подмечены Т. Егинбаевой: «…освобождаясь от штампов, догм и идеологии предшествующих десятилетий, композиторы обращаются к истокам национальной истории, обновляя тематику, содержание, обра-

зы и формы. Расширяется музыкальная лексика, возрождаются более древние пласты фольклора, обогащаются средства и виды композиторской техники» [3, с. 3].

Особенность камерно-инструментальной музыки, способной выявить различные нюансы психологического состояния внутреннего мира, обусловила интерес композиторов к сонатному искусству. Она выступает ведущим жанром в творчестве Б. Баяхунова[5] и В. Новикова,[6] и что примечательно, одним из последних сочинений Г. Жубановой явилась также Соната для скрипки и фортепиано. Художественно эстетическая ценность произведений этих композиторов не вызывает сомнения. Для них сонатный жанр не является областью эксперимента, а служит формой выражения глубокого концептуального содержания. Это обусловило воплощение диалектически противоречивых и сложных тем, идей и образов индивидуальным стилевым почерком.

Рассмотрение вышеназванных сонат демонстрируют те общие тенденции, которые характерны для функционирования жанра в музыке 90-х годов XX века. Это расширение образного содержания, направленного на воплощение современного мировоззрения во всем его многообразии. Так содержанием сонат Б. Баяхунова, В. Новикова становятся изыскания героя, его внутренний, духовный мир, философские размышления о смысле жизни, сущности бытия, взаимоотношения с современностью. Глубокие раздумья личности, внутренняя сосредоточенность, интеллектуализм переданы различной градацией диссонансных созвучий, то сгущающих, то ослабляющих звуковое напряжение, аккордами-кластерами вкупе со сложнейшей техникой солирующих инструментов.

Стремление соотнести свое мироощущение и понимание современного музыкального искусства с другими эпохами и стилями. Можно отметить явление ретроспекции в виде обращения к жанрам европейской музыки прошлого опосредованно корреспондирующие с неоклассической тенденцией. Об этом свидетельствуют конкретные обозначения произведений или их частей – Соната-партита, квази-менуэт, импровизация, фуга в сонатах В. Новикова, хоральная прелюдия, фуга, пасаккалья, токката в сонате «Казахская бахиана» Б. Баяхунова. Прообразы старинных форм, выступая в этих произведениях в качестве тем для размышления, обретают свежее звучание.

Своеобразна трактовка первых частей сонат. Отказавшись от сонатной формы, В. Новиков пишет Сонату для гобоя и фортепиано в трёхчастной композиции, которая обусловлена субъективной спецификой содержания. Первая ее часть, обозначенная автором ремаркой quasi fantasia, имеет свободную структуру, в которой каждый новый эпизод-фаза отмечен сменой темпа: moderato, andantino, andante con moto, strinjendo, allegro moderato, moderato e molto, moderato, andantino.

Первая часть его же Сонаты-партиты выполняет функцию вступительного характера и представляет собой своеобразную прелюдию. Характерной особенностью музыки первой части **«Импровизация»** (Allegro non troppo e molto rubato) является стремление к преодолению заданности формы, рождению ощущения момента, мгновения. Впечатление свободы достигается «выписанным rubato», гибкостью изменчивых ритмических структур, преобладанием пассажей, отсутствием тактовых делений. Отказ от тактовой организации в первой части вызывает аналогии с «нетактированными прелюдиями» для лютни, клавесина, виолы д'гамба, составляющими самостоятельную традицию французской музыки XVII – начала XVIII века.

Первые части сонат «Образы мукама», «Отзвуки мукама» Б. Баяхунова представляют собой сложную трёхчастную форму, обогащенную элементами вариационности. Форма первой части его Второй фортепианной сонаты – вариационный цикл, состоящий из темы и шести характерных вариаций. Большая роль этого метода развития в сонатах определяется, прежде всего, типичностью его для традиционного уйгурского музыкального творчества, в котором он является одним из основополагающих принципов. Жанр сонаты в данном случае фигурирует, скорее, как условное обозначение инструментального, европейского жанра.

Ориентализация жанра сонаты в первых частях приводит к отказу от традиционной формы

[5] Баяхунов Б. Соната для фортепиано «Отзвуки мукама»; Соната для скрипки и фортепиано «Образы мукама»; Соната № 2 для фортепиано; Соната для фортепиано и литавр «Два портрета Бетховена»; Соната для фортепиано «Казахская бахиана».

[6] Соната-партита для виолончели соло, Соната для гобоя и фортепиано.

сонатного аллегро посредством многоликого раскрытия статического образа в традиции мукама. Для автора – мукам является средством широких, образных, жанровых и музыкальных ассоциаций, характеристики национального. Композитор, не ставя перед собой задачу, воспроизвести строгие каноны мукама, передает общее эмоциональное состояние восточной музыки как весьма значительное, возвышенное и разнообразное явление.

Многообразие методов композиторского письма: метод полистилистики, различные приёмы цитирования, коллажа и аллюзии. Так, в Сонате для фортепиано «Казахская бахиана» Б. Баяхунова в комплексе с цитированием техники применяются барочные структуры хорала и прелюдии. Они воспроизводят образы возвышенные и аскетические, которые переданы двумя темами: первая – цитата темы-монограммы (BACH); вторая – цитата казахской народной песни «Елім-ай», символизирующей образ родины.

Цитата как метод формирования структуры произведения стал творческой особенностью его же Сонаты «Два портрета Бетховена» для литавр и фортепиано, написанной ранее (1993). Для полного раскрытия бетховенских образов композитор использует темы из его фортепианных сонат[7]. Так первая, цитируемая из второй части сонаты № 23, звучит как гимн умиротворения, убедительно воспроизводя образ великого композитора. Вторая тема проникнута глубоким философским раздумьем и избирается Б. Баяхуновым из сонаты № 31 Л. В. Бетховена.

Обе темы органично вплетаются в музыкальную ткань произведения, усиливая стилистическую аллюзию. Определенную роль в этих процессах сыграла и техника коллажа. Установление композитором принципов отбора материала и видов его комбинирования служат определенным «компасом» для слушателя. Цитаты непосредственно адресуются к нему – к его слуху и опыту, его музыкальному тезаурусу, актуализируя целые слои культурных ассоциаций.

Для сонат данного периода характерна нестандартность в построении композиции целого. Так, Соната-партита В. Новикова специфична в отношении структуры, построенной на контрастном сопоставлении пяти танцевальных и инструментальных частей («Импровизация», «Скерцо», «Анданте», «Фуга», «Эпитафия»), объединённых тонально и тематически. А по содержанию Соната-партита принадлежит к произведениям с вечной философской темой – жизни и смерти, – которая объединяет части в единое художественное целое.

Нестандартность композиционных решений присуща многогранному творчеству Г. Жубановой. Ее произведения, созданные по индивидуальной программно-конструктивной схеме, включающей изменения количества разделов и их рекомбинации, а также решительное переосмысление самой структуры во всей общности элементов музыкальной ткани, имеют в то же время конкретные жанровые характеристики. Необычную трактовку получает Соната для скрипки и фортепиано (1992), общая трехчастная композиция которой носит сквозное тематическое развитие.

Для отображения контрастных явлений и интенсивности содержания композитор прибегает к монтажным принципам построения в третьей части. Монтажная система равновесия и координации событий разрешила Г. Жубановой показать столкновение разных явлений, а подчас противостоящих состояний антиподов, соответствующих грандиозности, окружающей нас животрепещущей стихии. Кадровые мозаичные структуры не нарушают цельности олицетворяемой картины. Они придают произведению ощущение многособытийности времени, с одной стороны, и драмы столкновения сущностей и идей – с другой.

Творческая деятельность композиторов этого периода выдвигает их в ранг ведущих мастеров жанра камерно-инструментальной музыки, достойно развивающих традиции своих предшественников. В то же время они остаются постоянно ищущими художниками, успешно обогащающими национальное искусство новыми своеобразными композициями.

Опора на народное творчество стала основным методом творческой работы Б. Баяхунова. В его камерно-инструментальной музыке соединение мукамного классического искусства и принципов сонатной композиции получило наибольший гармонический синтез. Усваивая западноевропейский опыт, композиторы восточных республик ориентировались на два образца: позднеромантический стиль, в том числе европейский музыкальный ориентализм, и новые композиторские технологии. Созданию национального

[7] Л. Бетховен. 31 соната, ор. 57, I часть; ор. 57, 23, II часть.

колорита в фортепианных сонатах Б. Баяхунова способствуют инструментальная и песенная культура дунганского народа, характерные для неё мелодика, лад, ритмика, приемы вариационного развития (Соната № 2 для фортепиано).

Жанрово-стилевым ориентиром при создании Сонаты для скрипки и фортепиано «Образы мукама» для Б. Баяхунова стал уйгурский мукам. Композитор соединяет традиционный европейский жанр сонаты с основными закономерностями структуры и содержания мукама. В связи с этим значительно обновляется и музыкальная драматургия европейского инварианта. Сохраняя внешнюю структуру классической трёхчастной модели, Б. Баяхунов подвергает её внутренней перестройке (первая часть – в жанре мукама, вторая часть – вокально-инструментальная «Песнь любви», третья часть – «Празднество»). Музыка сонаты захватывает глубокой образностью, разнообразием оттенков лирического чувства, изысканностью мелодии, затейливой игрой ритма.

Интонационный строй и ладовая система сонаты родственны мукаму: последовательность формирования ладоинтонационной структуры произведения из эпиграфа, тематического зерна, линейно-кинетический аспект в развертывании лада, ладовая переменность и плагальность в тональных отношениях. Своеобразие ритмики заключено в большой метрической свободе, времяизмерительной метрике, разнообразных рисунках, богатстве ритмического варьирования. Свежо и органично использование свойства уйгурской ритмики – усулей, которые даются в виде ритмоформул. Они проходят ряд вариационных трансформаций, необычайно изобретательного и творческого характера.

Среди типичных стилистических средств Сонаты для скрипки и фортепиано «Образы мукама» и «Отзвуки мукама» для фортепиано находятся имитации уйгурских народных инструментов, что усиливает связь музыки Б. Баяхунова с традициями уйгурской музыки и придает произведениям ярко национальный колорит.

Сонатный жанр в камерно-инструментальном творчестве республики ярко раскрыл процесс взаимодействия между национальным музыкально-образным мышлением и нормами общеевропейских музыкальных тенденций. В настоящее время поиски новых возможностей выражения национального успешно ведутся казахскими композиторами в разных направлениях и представлены многообразием творческих манер. Современная камерно-инструментальная соната, идя по пути синтеза национальной и общеевропейской музыкальных систем, тем не менее, пытается сохранить и творчески развить утвердившийся национальный стиль камерной музыки.

Сонатная музыка молодого поколения композиторов Казахстана рассматривается как одно из наиболее репрезентативных явлений музыкальной культуры последнего десятилетия XX века. Картина, наблюдаемая в этот период, характеризуется тенденцией к сжатости цикла, как, например, в одночастной Сонате для фортепиано молодого композитора А. Абдинурова или в двухчастной Сонате для фортепиано А. Сагатова. В рамках сжатой формы заключена индивидуальная трактовка образно-эмоционального содержания и особенностей музыкального языка.

Своеобразно преломление национальных тенденций в композиторском письме современников. Богатство музыкальной лексики мы находим в Сонате для фортепиано А. Абдинурова. Автор тонко использует внутренние качества национального музыкального языка. Преломляя отдельные элементы кюевой традиции, автор умело соединяет эффекты сонористики с закономерностями национального мышления. Композитор логично выстраивает композицию из видоизменений повторяющихся коротких мотивов, основой которых является краткий, волевой тезис, данный в небольшом вступлении. Мощная энергетика, чрезвычайная сила и активная динамика его прогнозируют дальнейшее драматургическое развитие, способствуя утверждению этой исходной звукоидеи. Так, уже тема главной партии, развивая волевую решительность основного мотива, строится в ладотональной двенадцатитоновой системе. Побочная партия образно и тематически контрастна главной теме: в ее основе лежит характерный для казахской любовно-лирической песни мелодический плагальный оборот в восходящем движении.

Стремительная смена событий, стихийность кульминационных нарастаний и спадов характерна для разработки. Зеркальная реприза главным образом трансформирует образ побочной партии, которая звучит в ритмическом увеличении. Динамичное развитие приводит к переосмыслению ее тематизма, до предела обнажив драматическое и даже трагическое начало.

Интонационная волна, представленная на фоне ритмической остинатности, а также моторика в музыкальном движении наиболее ярко репрезентируют традиционное кюевое мышление. В процессе дальнейшего изложения мелодико-ритмической интонации, которая была сформирована в самом начале произведения, исходное состояние интенсифицируется, что, несомненно, восходит своими корнями к принципам кюевого развития. Несмотря на то, что соната написана в годы обучения в консерватории, она ярко характеризует стиль и творческое мышление молодого композитора.

Интересна стилистика музыкального языка в Сонате для фортепиано А. Сагатова. Опираясь на устойчивые традиции изложения тем Сонатного Allegro, автор приближает их природу к народным истокам. Так, на фоне тонического органного пункта (Ля-мажор) звучит тема главной партии, напоминающая звучание казахских лирико-философских песен Ахан-сері и Абая, которые несут в себе народную мудрость и высокие нравственные идеалы. Благодаря современным средствам музыкальной выразительности, использованным композитором, черты, свойственные природе народно-песенного жанров, доводятся до экспрессивности. Изложению темы свойственна некоторая эскизность. Ломаная мелодика «нервно» мечется, ее расшатыванию способствуют переменный метр, быстрый темп, обилие фигурационного движения. Политональное наложение мелодических линий, обилие хроматизмов, диссонирующие интервалы приводят к обострению пространственной сферы. Сочетание хроматических и диатонических элементов, являющееся характерной приметой многих мастеров, обогащает звуковую палитру произведения.

Восходящий рисунок побочной темы сонаты вкупе с ямбичностью ритмического строения концентрирует в себе сумрачность и тревогу. Скрытая полифония в голосоведении содержит тенденцию к расслоенности, где средний пласт, изложенный более долгими длительностями, контрастирует гармоническим фигурациям верхней и нижней линий.

Разработка – зона высвобождения энергии, мощного выброса драматизма. В ней композитор создаёт единый поток фигурационного движения, который отличается остродинамическим характером, обусловленным дроблением и вычленением интонационных зерен из тем главной и побочной партий. Развитие осуществляется путём непрерывной, «остинатной» динамизации образных сфер, в которой существенную роль играет уплотнение фактуры.

Реприза возвращается к исходному состоянию, утверждение которого завешается в коде. Ее функция двойственна: завершая I часть, она одновременно предваряет последующую вторую часть. Музыка стремительной второй части полна взрывчатой энергии, огромных волн развития, экстатических контрастов динамики. Ее виртуозный склад требует от исполнителя высочайшего технического мастерства и умения логически выстраивать масштабную форму. Строение части задумано как сцепление четырёх больших разделов, схематически выглядящих следующим образом: вступление, тема А, св. раздел, тема A_1, св. раздел, тема A_2, тема A_3. Это своеобразная форма-поток, выглядящая как струящееся, бесцезурное движение пассажами, в котором неуловимо сменяются фазы состояний, получила определение в музыки XX века как новация. Форма-поток, структура, лежащая в русле современных композиций, позволяет заметить, что «подчеркнутое отсутствие типизированных признаков жанра постепенно превратилось в новый устойчивый жанровый признак» [8, с. 9].

Эволюция камерно-инструментальной музыки в республике демонстрирует последовательность в ее освоении: от фортепианных обработок казахских народных мелодий в виде пьес-миниатюр до более сложных музыкальных композиций. Среди них особое место занимает инструментальная соната, отразившая общие стилевые тенденции в развитии казахской композиторской школы.

Инструментальная соната, будучи одним из показательных жанров камерно-инструментального творчества композиторов Казахстана, прошла, в своей эволюции, на протяжении XX века три этапа: становление, утверждение, развитие. Начало пути формирования сонаты шло под непосредственным воздействием европейской профессиональной музыки, на втором этапе этот жанр обрастает наличием константных черт, совокупность которых и представляет собой индивидуальный стиль, и в третьей стадии развития в ней утверждаются общие стилевые тенденции современной музыки.

Национальная специфика сонатного творчества в разные периоды демонстрировала многообразие возможных подходов в синтезе двух культур. Ранние образцы, опираясь на европейскую структуру, цитируют либо имитируют фольклорные мелодии, зрелые произведения, творчески переосмысляя компоненты национального музыкального языка, основываются на классико-романтической модели, современная соната, отражая звуковую атмосферу современности, претерпела отказ от традиционной композиции.

Новаторские идеи именно в сонате получают наиболее значимое художественное воплощение, характеризуя типологические черты культурного и концертного развития. Являясь одной из важных ветвей инструментальной музыки, она во всем многообразии отразила рост исполнительского искусства Казахстана. Для казахстанских композиторов обращение к этому жанру, помимо собственно художественно-творческих задач, было связано с практической направленностью композиторского творчества на решение более широких для музыкальной культуры задач, таких как становление профессионализма и формирование национального исполнительского искусства.

Освоив общеевропейские и национальные традиции и вобрав в себя веяния времени, соната эволюционировала в тесном контакте со всеми жанрами камерно-инструментальной музыки, в частности с творческим осмыслением струнного квартета. Выступающая в качестве постоянного контекста отечественная камерно-инструментальная музыка определена в работе как «творческая направленность» в процессе становления сонаты.

Композиторы Казахстана создали значительные образцы сонат, ставшие благодатной почвой для возникновения новых ярких образцов в творчестве музыкантов всех поколений. В тоже время, занимающая видное место в репертуаре ведущих концертирующих солистов Казахстана, она способствует вхождению национальной культуры в мировое музыкальное пространство.

Литература

1. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
2. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 227 с.
3. Егинбаева Т. Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века» // Музыкальное искусство: Наука и образование: сб. науч. тр. – Астана: КазНАМ, 2004. – С. 3–15.
4. Жумабекова Д. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. – Алматы: Республ. изд. кабинет, 1995. – 197 с.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.: Совет. композитор, 1978. – 174 с.
6. Котлова Г. Инструментальная соната в Казахстане // Вопр. музыкальной педагогики, теории и исполнительства. – 1996. – С. 8–17.
7. Кузембаева С. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы, 2006. – 379 с.
8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исслед. – М.: Музыка, 1992. – 228 с.

References

1. Gachev G. *Natsional'nye obrazy mira. Kosmo-Psikho-Logos [National images of the world. Cosmo-Psycho-Logos]*. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1995. 480 p. (In Russ.).
2. Dzhumakova U. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-кh godov [Creativity of Kazakh composers in 1920-1980-ies]. *Problemy istorii, smysla i tsennosti [Problems of history, meaning and value]*. Astana, Foliant Publ., 2003. 227 p. (In Russ.).
3. Eginbaeva T. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana vtoroy poloviny XX veka [Creativity of Kazakh composers in the second half of the XX century]. *Muzykal'noe iskusstvo: Nauka i obrazovanie: sbornik nauchnykh trudov [Musical Art: Science and Education. Collection of scientific works]*. Astana, KazNAM Publ., 2004, pp. 3-15. (In Russ.).
4. Zhumabekova D. *Istoriya smychkovogo (skripichnogo) ispolnitel'skogo iskusstva v Kazakhstane [History of bowed (violin) performing art in Kazakhstan]*. Almaty, Republican publishing Cabinet, 1995. 197 p. (In Russ.).
5. Zemtsovskiy *I. Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoy sovetskoy muzyke [Folklore and Composer. Theoretical sketches about Russian Soviet music]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 174 p. (In Russ.).

6. Kotlova G. Instrumental'naya sonata v Kazakhstane [Instrumental sonata in Kazakhstan]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki, teorii i ispolnitel'stva [Problems of musical pedagogy, theory and performance]*. Almaty, 1996, pp. 8-17. (In Russ.).
7. Kuzembaeva S. *Natsional'nye khudozhestvennye traditsii i ikh konvergentnost' v zhanre kazakhskoy opery [National artistic traditions and their convergence in the genre of Kazakh opera]*. Almaty, 2006. 379 p. (In Russ.).
8. Sokolov A. *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva: issledovanie [Musical compositions of the XX century: the dialectic of creativity. Study]*. Moscow, Muzyka Publ., 1992. 228 p. (In Russ.).

УДК 782.9

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ДЖЕЙН ЭЙР В МЮЗИКЛЕ КИМА БРЕЙТБУРГА

Брейтбург Валерия Вячеславовна, аспирант, старший преподаватель, кафедра эстрадно-джазового пения, Российская академия музыки (г. Москва, РФ). E-mail: 5291685@mail.ru

Мюзикл в современной театральной практике получил широкое распространение. С одной стороны, он представляет собой коммерческий жанр, который уже в начале прошлого века оказал серьезное влияние не только на жанры массовой музыки, но и на жанры академического искусства. С другой стороны, мюзикл позволяет знакомить зрителей с известными литературными первоисточниками, активизируя интерес и внимание к ним напряженностью драматических коллизий, импульсивным сценическим ритмом, каскадом чувств, узнаваемостью лирических героев. Современный жанр массовой культуры основан на тесном взаимодействии пения (сольного, ансамблевого, хорового), хореографии, костюма и грима, сценического оформления и сценических эффектов, других составляющих.

Появившись на сцене одного из нью-йоркских музыкальных театров в конце XIX века, мюзикл зарекомендовал себя сначала как развлекательный жанр. На протяжении десятилетий определялась его специфика, чему способствовал интерес музыкантов, представлявших искусство разных стран. В России к жанру мюзикла композиторы, режиссеры драматических и музыкально-драматических театров обратились лишь во второй половине XX века. В настоящее время существуют мюзиклы и для детей. Ряд из них входит в репертуар Детского музыкального театра Натальи Сац (Москва).

Статья впервые знакомит с успешно существующим на театральной сцене мюзиклом Кима Брейтбурга «Джейн Эйр». В центре внимания – музыкальная характеристика главной героини. Впервые анализируются музыкальные средства, использованные композитором для воплощения главного образа мюзикла. В статье речь идет и о географии успешных постановок мюзикла, что позволяет говорить о качестве музыкального материала, предлагаемого исполнителям и зрителям композитором.

Ключевые слова: мюзикл, героиня мелодрамы, характеристика образа, стилистические приемы.

STYLISTIC TECHNIQUES FOR CREATING AN IMAGE OF JANE EYRE IN THE MUSICAL OF KIM BREITBURG

Breitburg Valeriya Vyacheslavovna, Postgraduate, Sr. Instructor, Department Pop-Jazz Singing, Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: 7403336@mail.ru

A musical in modern theatrical practice is widespread. On the one hand, it is a commercial genre, which is already at the beginning of the last century exerted serious impact not only on the genres of music, but the media and genres of academic art. On the other hand, the musical allows to acquaint viewers with well-known literary sources, stimulating interest in and attention to them by a tension of dramatic collisions, impulsive stage rhythm, cascade of feelings, recognizability of lyrical heroes. The modern genre of

mass culture is based on the close coordination of singing (solo, ensemble, choral), choreography, costume and make-up, scenic design and stage effects, other components.

Appearing at one of New York's musical theatres in the late 19th century, the musical has proved itself first as an entertainment genre. For decades, it was determined by its specificity, helped by interest of musicians from different countries. In Russia, directors of dramatic and musical drama theatres have appealed to the genre of musical only in the second half of the 20th century. Currently, there are musicals for children. Some of them included in the Repertoire of children's musical theatre of Natalya SATS (Moscow).

The article first introduces the successful existing on the theatrical stage of musical "Jane Eyre" by Kim Breitburg. The focus is on musical characteristics of the heroine. For the first time it examines the musical means employed by composers to translate the master image of a musical. The article is about the geography of successful productions of the musical that allows to talk about the quality of the musical material of the proposed performers and spectators of the composer.

Keywords: musical, heroine of the melodrama, feature image, stylistic tricks.

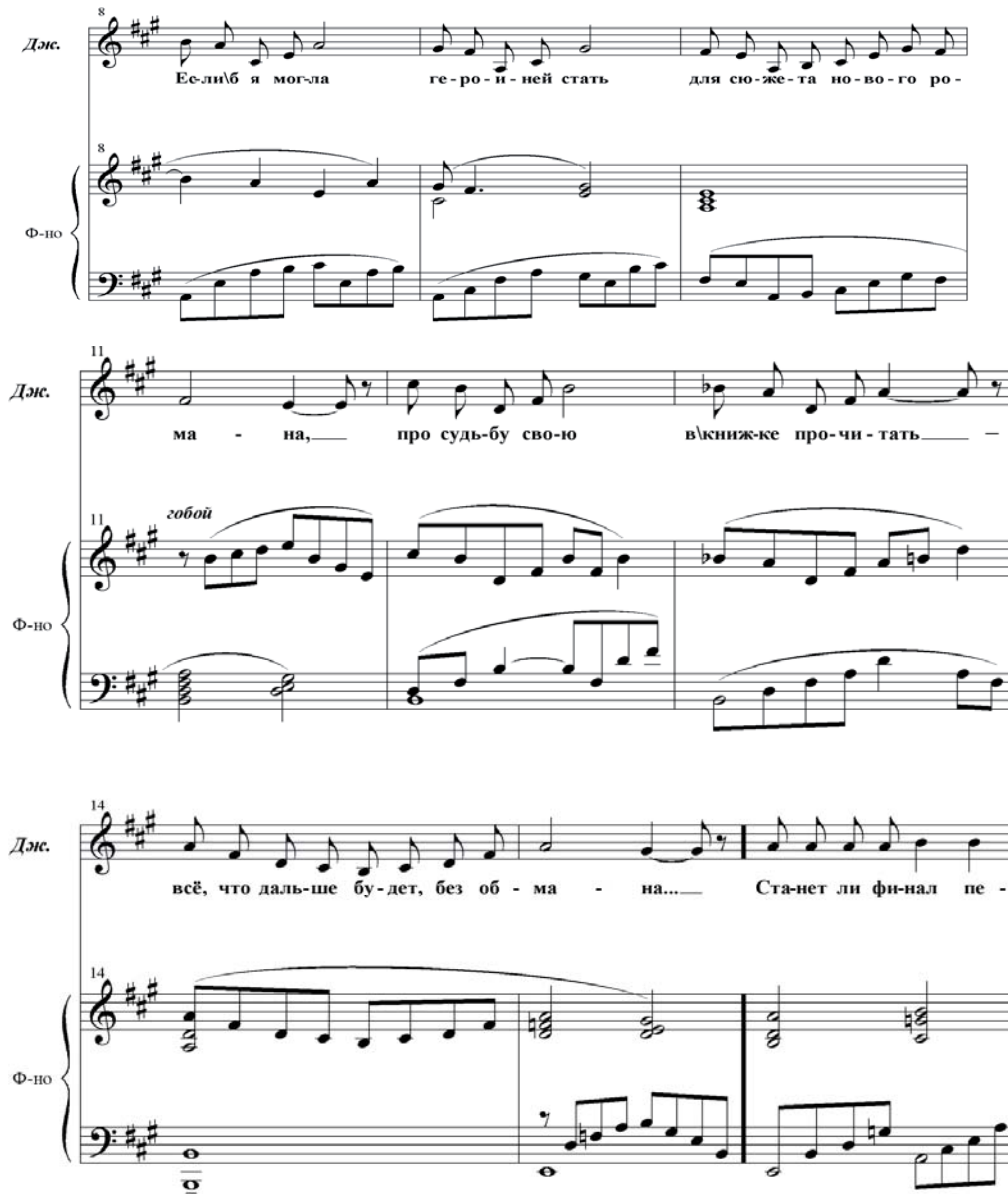
Премьера мюзикла «Джейн Эйр» состоялась в театре «Московская оперетта» 12 и 13 сентября 2014 года. Премьеру спектакля подготовили: режиссер-постановщик Алина Чевик, балетмейстер Ирина Корнеева, художник-постановщик Вячеслав Окунев, дирижёр-постановщик Константин Хватынец; всеми вокальными репетициями руководила автор данной статьи. Приведем мнения экспертов, откликнувшихся на это музыкально-театральное событие. Вот что писал об этой премьере ведущий музыкальный критик газеты «Московский комсомолец» Артур Гаспарян: «Премьера мюзикла «Джейн Эйр», написанного композитором (Кимом Брейтбургом. – *В. Б.*) с поэтом Кареном Кавалеряном, сумевшим феноменально переложить в легкое поэтическое либретто увесистый дамский роман XIX века, прошла в 2014 году в Театре оперетты с оглушительным успехом и признана критикой одним из лучших отечественных мюзиклов» [2]. Отозвался на премьеру мюзикла и ведущий музыкальный критик Валерий Кичин своей статьёй в «Российской газете»: «Авторы умело и эффективно дирижируют зрительскими эмоциями, не давая заскучать и не перегружая ничем непривычным – как и положено в "легком жанре", пусть даже взявшем столь серьезную ноту» [3].

Однако спектакль расширил географию своего существования: 19 декабря 2016 года в Минске на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра состоялась премьера новой постановки мюзикла. Теперь в работе постановочной группы участвовали режиссёр-постановщик и хореограф Николай Андросов, музыкальный руководитель и супервайзер постановки Валерия Брейтбург, художник-постановщик Екатерина Крюкова и дирижёр-постановщик Николай Макаревич. Белорусская и российская пресса не остались в стороне от события и опубликовали свои мнения. Процитируем: «Джейн Эйр» – мюзикл большого стиля, самодостаточное полотно из двух актов. <...> Брейтбург выработал свой мелодический язык, и к жанру мюзикла он, как и его соавтор Карен Кавалерян, подходит с инструментарием, освоенным за долгие годы работы в популярной музыке. И у этого мелодического языка, и такого способа подачи материала есть свои поклонники, что доказал аншлаг на премьерах. Кроме того, все билеты на декабрьские и январские показы проданы» [4]. В другом отзыве критика отмечала, что если для театральной России мюзиклы Кима Брейтбурга в настоящее время признаны как явление, то для Белоруссии, для Минска они стали во многом открытием, вызвали небывалый ажиотаж у зрителей и журналистов. Татьяна Тхарёва написала: «...премьера – "Джейн Эйр" – продемонстрировала умения авторов (сочинителей и постановщиков) создавать традиционный театральный спектакль, сохраняя, между тем, верность приёмам концертного зала. <...> И самое важное – спектакль не просто повествует о чувствах, высоких и прекрасных, он "пропитан" ароматом мелодрамы. Настоящей мелодрамы, от которой плачут во всех возрастах, с той лишь разницей, что кто-то делает это открыто, а кто-то не без смущения и с оглядкой» [5].

Итак, главной героиней мюзикла-мелодрамы является Джейн Эйр. Её характер во многом не совпадает с представлениями о женском характере, сложившемся в русской литературной и театральной традициях: жертвенность, кротость и погружение в депрессивные состояния этой

героине несвойственны. Напротив – она деятельная, целеустремлённая и готова к преодолению жизненных трудностей. Партия героини в мюзикле представлена двумя крупными сольными номерами-монологами (№ 2, 21), двумя дуэтами (№ 17, 27) и ансамблем (№ 24). Все музыкальные номера здесь и далее в тексте статьи соответствуют номерам рукописи партитуры мюзикла «Джейн Эйр» [1].

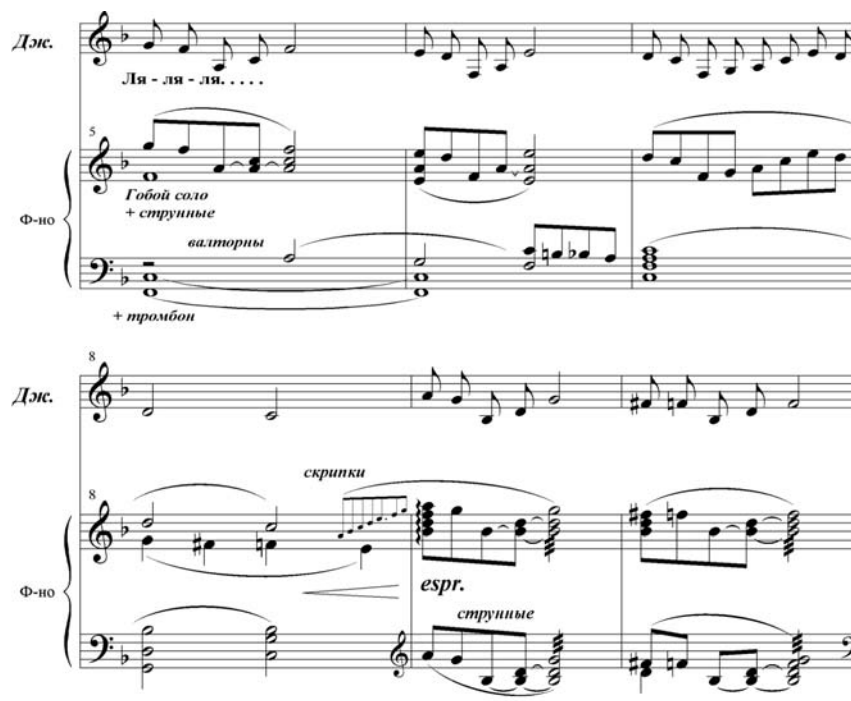
В начале спектакля, где происходит наше знакомство с Джейн, в интонациях героини присутствует лирическое, мечтательное настроение. Главная тема, главная характеристика персонажа, экспонируется в светлом мажорном ключе, темой выходной арии Джейн начинается увертюра, в дальнейшем ее вокальная партия звучит в различных обстоятельствах, ею же заканчивается вся музыкальная характеристика главной героини:



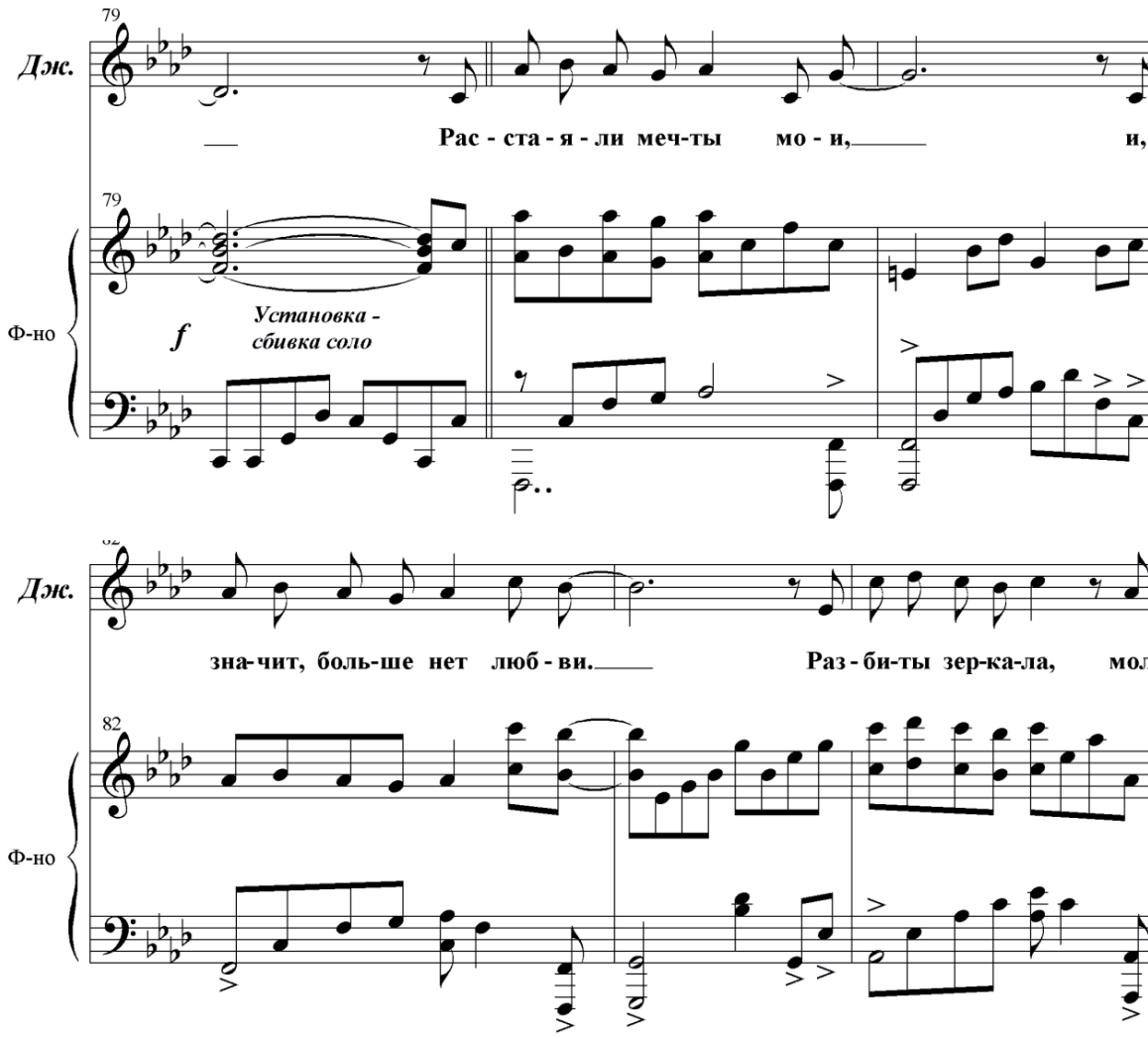
Сама тема – пример классической мюзикловой мелодии, легко воспринимаемой, вполне эстрадной, но в тоже время не банальной. В ней можно услышать своеобразную перекличку с мелодиями Ирвина Берлина, а в российской музыке – с темами Исаака Дунаевского. В приведённом примере имена композиторов И. Берлина и И. Дунаевского имеют принципиальное значение, поскольку оба композитора были авторами не только замечательных произведений для музыкального театра, но и создателями многочисленных массовых песен. Именно песенность, как некий принцип формирования всей музыкальной ткани крупных театральных произведений была основой их творчества, а, в конечном счёте – успеха. Ким Брейтбург, без сомнения, следует именно этим традициям. В общей музыкальной ткани спектакля ария имеет яркое мелодическое развитие, полностью соответствующее содержанию и образному ряду поэтического текста, в то же время по стилю, являясь вполне эстрадной. Приведем ее текст полностью:

Если б я могла героиней стать
Для сюжета нового романа,
Про судьбу свою в книжке прочитать –
Всё, что дальше будет, без обмана…
Станет ли финал печальным,
Иль меня там радость ждет,
Но, как прежде, остается тайной
Каждый в том сюжете поворот.

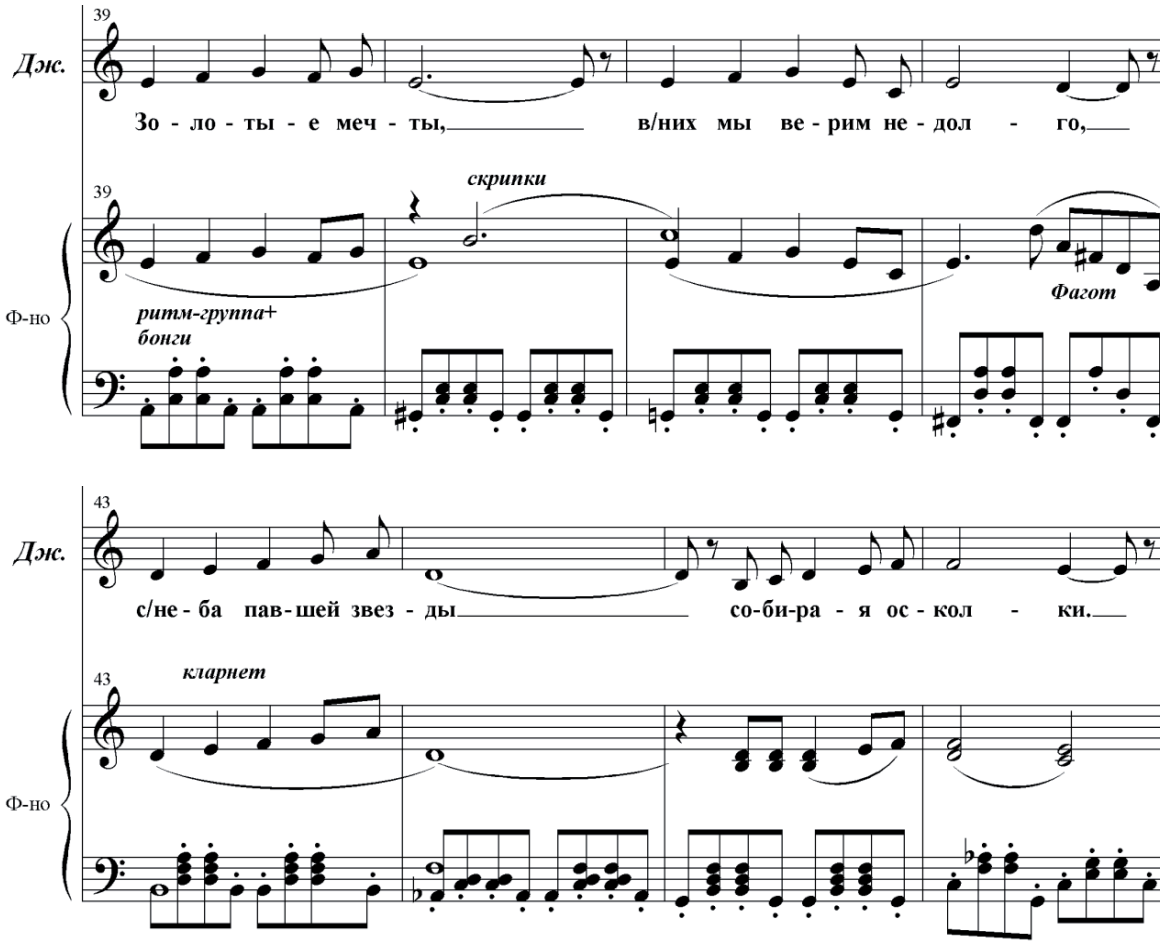
Из слов песни прорисовывается характер Джейн – девушки, тонко чувствующей окружающий мир, её натура склонна к художественному восприятию реальности. Затем музыкальная тема Джейн вновь возникает во время её прогулки по чудесному парку, примыкающему к имению Рочестера. Становится понятно, что жизнь она видит в ярких красках, потому что сама наделена чудесной силой преобразовывать мир вокруг. Не случайно основным лейт-тембром, сопровждающим Джейн Эйр на протяжении всего спектакля, является тембр пасторального гобоя. Мягкий и нежно звучащий инструмент подчеркивает чистоту девичьих надежд и мечтаний, рисует безмятежность её существования в уютном имении сэра Рочестера. Музыка создает впечатление, что героиня, наконец, обрела свой дом. Это настроение поддерживает струнная группа, играющая особым классическим для мюзиклов приёмом, принятом в 50-е годы на Бродвее для сопровождения певцов-крунеров. Пример следования мелодии в октавном гармоническом расположении:



Другая музыкальная характеристика представлена в номере «Молчат колокола» (№ 28). По сути это монолог разочаровавшейся в своих чувствах девушки, которая, однако, обладает мужеством и недюжинной волей, качествами, которые помогают ей преодолеть все перипетии судьбы и выйти победительницей в схватке с трагическими жизненными обстоятельствами. Это типичная драматическая поп-баллада, с применением ярко выраженной партией ударных инструментов и гитары, исполняющей жесткие педали в припеве. Исполнение этого номера требует от актрисы особых навыков формирования звука и манеры пения, связанного, прежде всего с высокой степенью экспрессивности:



Далее по сюжету Джейн возвращается к преподаванию в школе Ловуд, где когда-то училась сама. Перед зрителями предстает повзрослевшая девушка, утратившая жизненные иллюзии, но не сломленная. В её музыкальном эпизоде во время общения с ученицами школы, которые строят наивные жизненные планы (сцена и ансамбль «Золотые мечты» № 30), она даёт им, совсем ещё юным, зрелые наставления взрослого человека. Этот номер ре-



шён в традициях эстрадных женских ансамблей (квартет учениц и солистка – Джейн), в чём-то перекликающихся с музыкой советских оперетт и эстрады 50–60-х годов прошлого века. Основной ритмической структурой номера является bossa nova. Именно характерный ритм bossa nova придаёт музыке текучесть и особую сентиментальность.

Далее сюжет мюзикла еще более драматизируется, что вновь отражается на характеристике главной героини. Так, после неудачной попытки примирения с миссис Рид, своей опекуншей и «злым гением» (в контексте либретто Карена Кавалеряна), Джейн бросается на помощь Рочестеру, пострадавшему в результате трагических событий, разыгравшихся в имении. Найдя его больным и немощным, она, силой своей любви и духа, возвращает ему веру в жизнь и делает счастливыми и себя, и своего избранника. Поэтому драматургически оправдано в кульминационной точке спектакля звучит дуэт «Дай мне руку» (№ 35), возвращающий слушателей в интонационную сферу первой арии Джейн. Интересно напомнить: впервые этот дуэт прозвучал как отдельный эстрадный номер в исполнении известных эстрадных артистов – народной артистки России Ларисы Долиной и финалиста телевизионного проекта «Голос» Александра Панайотова. Убедительно, что в оркестровке финального дуэта использован весь арсенал оркестровых

средств. Особую роль в звучащей фактуре играют тембры медных инструментов и разнообразных ударных. Музыка звучит торжествующе, мажорно, вокальные партии дуэта подхватывает хор. Так утверждается настоящий финал, типичный для мюзикла: любовь и добро торжествуют, зло наказано. Важно сказать, что Финал мюзикла (№ 36) не сводим к звучанию одного лишь дуэта и хора. Завершает мюзикл небольшой сольный эпизод Джейн, который затем также переходит в массовую хоровую сцену. Тем самым в драматургической линии развития образа и композиции мюзикла в целом образуется некая тематическая арка, усиливающая целостность музыкально-театрального произведения, подчеркивающая завершённость формы, следовательно, обеспечивая органичную связь и музыкальной концепции, и постановочной.

Литература

1. Брейтбург К. А. «Джейн Эйр» (Рукопись партитуры) // Архив К. Брейтбурга, 2014.
2. Гаспарян А. Звуковая дорожка // Москов. комсомолец. – 20.02.2015. – № 26747.
3. Кичин В. «Джейн Эйр» стала шлягером // Рос. газ. – 15.09.2014. –№ 6482(210).
4. Пепеляев В. Сирота викторианская // Совет. Белоруссия. – 20.12.2016. – № 244(25126). – С. 13.
5. Тхарёва Т. Русский мюзикл на экспорт // Музык. журн. – 2017. – № 1–2.

References

1. Breytburg K.A. “Dzheyn Eyr” (Rukopis’ partitury) [“Jane Eyre” (Manuscript scores)]. *Arkhive K. Breytburg [Archive K. Breitburg]*, 2014. (In Russ., unpublished).
2. Gasparyan A. Zvukovaya dorozhka [Sound track]. *Moskovskiy Komsomolets [The Moscow Komsomolets]*, 20.02.2015, no. 26747. (In Russ.).
3. Kichin V. “Dzheyn Eyr” stala shlyagerom [“Jane Eyre” became a hit]. *Rossiyskaya gazeta [Rossiyskaya Gazeta]*, 15.09.2014, no. 6482(210). (In Russ.).
4. Pepelyaev V. Sirota viktorianskaya [Orphan Victorian]. *Sovetskaya Belorussiya [Sovetskaya Belorussia]*, 20.12.2016, no. 244(25126), p. 13. (In Russ.).
5. Tkhareva T. Russkiy myuzikl na eksport [Russian musical for export]. *Muzykal’nyy zhurnal [Musical magazine]*, 2017, no. 1-2. (In Russ.).

УДК 398.3

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЮГА РОССИИ: ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ – В СОВРЕМЕННЫЙ СЛАВЯНСКИЙ МИР[1]

Буксикова Ольга Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры (г. Белгород, РФ). E-mail: o.buksik@mail.ru

Кузнецова Наталья Станиславовна, старший преподаватель, кафедра искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (г. Белгород, РФ). E-mail: natafolk@mail.ru

Статья направлена на изучение исторических сведений о традиционном исполнительстве Юга России. Концертные выступления народных музыкантов Юга России в Москве в 1970–80-е годы позволили широкому кругу слушателей познакомиться с неповторимым колоритом народного многоголосия,

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-14-31001.

увидеть в первозданной форме традиционную хореографию. Данные выступления произвели неизгладимое впечатление на современных композиторов, писателей, художников и послужили мощным толчком к развитию фольклорного движения. В результате южнорусский регион стал местом регулярных научно-исследовательских экспедиций, научно-творческих лабораторий всесоюзного масштаба, деятельность которых отразилась в многочисленных публикациях статей, монографий, нотных сборников, аудиозаписей, видеофильмов, фотоальбомов. Активный интерес собирателей, востребованность народных музыкантов на столичных концертах способствовали активизации народного исполнительства, сохранению традиционной певческой манеры. В настоящей работе представлен аналитический обзор нотаций народных песен региона, освещена деятельность выдающихся фольклорных коллективов, принявших участие в столичных этнографических концертах, составлен перечень пластинок, записанных на Всесоюзной студии грамзаписей, открыты аутентичные источники, послужившие основным материалом при создании популярных вокально-инструментальных композиций групп «Ариэль», «Иван Купало», охарактеризована форма трансляции народной песни в современный славянский мир.

Ключевые слова: традиционное музыкальное искусство Юга России, фольклорные коллективы южнорусского региона, этнографические концерты, славянский мир, современные формы трансляции народных песен.

FOLK MUSIC ART OF THE SOUTH OF RUSSIA: FROM THE DEEPNESS OF THE CENTURIES TO THE MODERN SLAVIC WORLD[2]

Buksikova Olga Borisovna, Dr of Art History, Professor, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Department of Pedagogy and Methodology of Professional Education, Belgorod State University of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: o.buksik@mail.ru

Kuznetsova Natalya Stanislavovna, Sr. Instructor, Department of the Art of Folk Singing, Belgorod State University of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: natafolk@mail.ru

The article is aimed at studying the historical information about the traditional performance of the South of Russia. Concert performances of folk musicians of the South of Russia in Moscow in the 1970-80s allowed a wide range of listeners to get acquainted with the unique color of folk polyphony, and to see in original form the traditional choreography. These performances made an indelible impression on contemporary composers, writers, artists and served as a powerful impetus to the development of the folklore movement. As a result, the Southern Russian region became a place for regular scientific research expeditions, scientific and creative laboratories of all-Union scale, whose activities were reflected in numerous publications of articles, monographs, music collections, audio recordings, video films, photo albums. The active interest of collectors, the demand for folk musicians at the capital's concerts contributed to the activation of folk singing, and the preservation of the traditional singing manner. This article presents an analytical overview of the notations of the folk songs of the region, highlights the activities of outstanding folklore groups that participated in the capital's ethnographic concerts, compiled a list of records recorded at the All-Union Recording Studio, and discovered authentic sources that served as the main material for the creation of popular vocal instrumental compositions of the groups "Ariel" and "Ivan Kupalo" in the form of the translation of the folk song into the modern Slavic world.

Keywords: traditional musical art of the South of Russia, folklore collectives of the Southern Russian region, ethnographic concerts, Slavic world, modern forms of broadcasting of folk songs.

[2] The reported study was funded by RFBR according to the research project № 17-14-31001.

Территория Юга России представлена чрезвычайно сложным культурным ландшафтом. Его рельеф формировался как под влиянием традиций двух мощных восточнославянских этносов – русских и украинцев, так и в результате взаимодействия более мелких субэтнических групп, заселявших эти места во время строительства засечных черт, оборонявших Московское государство от набегов кочевников. Сложность исторических и этнокультурных процессов, происходивших в данном регионе, непосредственным образом отразилась на пестром в стилевом отношении музыкально-этнографическом материале.

В результате на Юге России сформировался ряд крупных песенных систем, а также множество мелких музыкально-этнографических комплексов. Изучение музыкальной культуры региона и в настоящее время вызывает интерес исследователей, на что указывают многочисленные публикации. Безусловно, мощным толчком к изучению музыкальной культуры этого региона послужили концертные выступления аутентичных исполнителей в Москве.

Концертные выступления аутентичных исполнителей и их роль в популяризации народно-песенного искусства

Песенным очагом исследуемого региона по праву следует считать музыкальный фольклор Белгородчины. Этот край славится талантливыми аутентичными ансамблями, сохранившими в своем наследии виртуозное исполнительство, богатый песенный репертуар. Изучение и собирание музыкального фольклора на территории Белгородчины началось сравнительно недавно – во второй половине XX века. К этому времени, как известно, фольклорные традиции Русского Севера, Запада, Центральной части России уже были хорошо известны широкому кругу интеллигенции. Открытие удивительного мира народного многоголосья Белгородчины по праву принадлежит доктору искусствоведения, а в те времена – выпускнику Московской консерватории – В. М. Щурову. По его инициативе в этнографическом концерте 1966 года, организованном членами Фольклорной комиссии Союза композиторов России, впервые принял участие певческий гурт из села Афанасьевка Алексеевского района.

Фольклорный ансамбль под управлением Е. Т. Сапелкина покорил слушателей «искусным плетением голосов по правилам южнорусского контрастного многоголосия, яркой эмоциональностью, темпераментной пляской с особым полиритмическим приемом «пересек» [9, с. 35]. Впоследствии афанасьевцы многократно выступали перед столичной публикой и всякий раз вызывали неподдельный интерес своей самобытной исполнительской манерой. Результатом этнографических концертов явилась серия пластинок «Поют народные исполнители», записанных на Всесоюзной студии грамзаписи[3].

Традиционное искусство южной России получило мировую известность в 1980-е годы – когда Валерий Ярушин, лидер ВИА «Ариэль», представил свою обработку афанасьевской песни «Уж ты, Порушка-Параня».

В 1970 году А. В. Рудневой в одной из ее последних экспедиций были записаны свадебные двухорные песни в селе Фощеватово (Волоконовский район Белгородской области), строящиеся по типу канона. Анна Васильевна отмечала: «Это уникальное явление зафиксировано впервые за двести лет собирания народных песен» [6, с. 285]. В следующем, 1971 году, две песни «Як посеяла ленку» и «Зелёная сосёнушка» в исполнении фощеватовского хора выходят в свет на гибкой пластинке журнала «Кругозор» [11].

С ансамблем села Фощеватое связано еще одно историческое событие. Московскими учеными Е. В. Гиппиусом и А. С. Кабановым подготовлена рукопись «Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписи 1970–1973 годов», под общей ред. Е. В. Гиппиуса [1]. Хотя рукопись так и не была опубликована, в ней впервые был применен метод многоканальной нотации. В предисловии к сборнику помещена статья Е. В. Гиппиуса, представившего перед учеными новый ракурс изучения народного многоголосия. В этот сборник вошли четыре песни из села Фощеватово. Позже данный метод нотации будет использован А. В. Рудневой, В. М. Щуровым, С. А. Пушкиной при издании работы «Русские народные песни в многомикрофонной записи» [6].

[3] Поют народные исполнители: ЗЗД-21482, ЗЗД-21480, Д-30039-40.

В этом сборнике размещены и песни села Афанасьевка, подготовленные В. М. Щуровым.

Этнографические концерты, проводившиеся в 1979 году, открыли слушателям еще один замечательный коллектив исполнительниц из села Купино Шебекинского района. В 1982 году на студии «Мелодия» состоялась запись грампластинки «Песни села Купино Белгородской области». Позже, в 1999 году, одна из песен, записанных на этом сеансе – «Колида-караселка», – станет основой популярной композиции московской рок-группы «Иван Купало». Нотации, этнографические материалы будут размещены Е. А. Дороховой в монографии «Этнокультурные “острова”: пути музыкальной эволюции» [3].

В 1986 году Пол Уинтер, американский джазовый музыкант и композитор, совершавший путешествие по России в поисках музыки живой природы (побывал в Сибири, на озере Байкал), совместно с ансамблем под управлением Дмитрия Покровского записал альбом «Пульс земли». В этот альбом вошли две композиции по мотивам народных песен Белгородчины – «Под Белгородом» (Down in Belgorod) и «Зеленые сны» (Green Dreams).

Документальные фильмы о народной культуре Юга России

Неподдельный интерес к народной культуре, вызванный у столичной интеллигенции в результате знаменитых концертных выступлений, отразился и в активной творческой деятельности режиссеров. Песенная традиция села Большебыково Красногвардейского района раскрывалась постепенно. В документальном фильме московского кинорежиссера Павла Васильевича Русанова «Песни над Тихой Сосной» (1981) предстал мужской квартет мастеров народных песен с неизменным запевалой и подголоском Михаилом Акимовичем Щербининым.

Начиная с 1959 года в экспедиции Московской консерватории под руководством В. М. Щурова регулярно записываются народные песни в исполнении большебыковцев. Однако практически нигде не фиксировался их этнографический контекст.

С 1980-х годов работу в этом селе начали московские фольклористы А. Н. Иванов и В. Н. Медведева. В результате в 1983 году на студии «Мелодия» был выпущен альбом из двух пластинок «Традиционная свадьба южной России». По существу – это первое комплексное исследование южнорусской свадьбы. До сих пор свадебные песни Белгородчины публиковались по отдельности, без комментариев о ситуации исполнения. В кругу исследователей уже сложились представления о весёлом характере свадебного обряда Юга России. Вот характеристика южнорусской свадьбы, представленная В. М. Щуровым: «…на юге во время свадебного обряда беспрестанно звучат плясовые свадебные песни, по форме близкие хороводным, а поют их не только подруги невесты, но и все остальные гости, в том числе и мужчины» [10, с. 60].

С появлением пластинки под редакцией А. Н. Иванова перед исследователями открылся иной или новый мир южнорусской свадьбы: с обилием медленных песен медитативного характера звучания, наличием нескольких политекстовых напевов, озвучивающих важнейшие моменты ритуала, а также плачей невесты, исполняемых как сольно, так и совместно с прощальными песнями подружек.

Активное изучение песенного наследия села Большебыково продолжилось уже целой группой московских ученых и любителей народной культуры под управлением Е. А. Дороховой. Ей удалось зафиксировать свадебный обряд села в «живом» исполнении. В ходе съемок из глубин коллективной памяти вдруг стали всплывать уже прочно забытые моменты обряда. В настоящее время полное описание большебыковской свадьбы и фрагменты видеозаписей размещены на портале «культура.рф» [2].

Песенная традиция села Подсерднее Алексеевского района Белгородской области тоже открывалась слушателям постепенно. Первые записи в этом селе были сделаны В. М. Щуровым в 1964 году. Тогда собирателем была записана баллада «О татарском полоне» от двух мастериц Евгении Никитичны и Марии Ильиничны Башкатовых. Известность, узнаваемость традиция получила уже через 15 лет – в 1979 году, благодаря экспедиции Московской консерватории (собира-

тели В. Н. Медведева и А. Н. Иванов). К этому времени в селе уже сложился коллектив, которым руководила О. И. Маничкина. В 2004 году Ольге Ивановне Маничкиной присвоено высокое звание «Почетный гражданин Алексеевского района» и вручена национальная премия «Душа России» за заслуги в развитии народного творчества в номинации «Народное пение».

После приезда консерваторцев у подсередненцев началась активная концертная жизнь: выступления «в больших и малых городах России», за рубежом, записи на студии «Мелодия», съемки американскими компаниями. Киностудией «White rabbit» совместно с кафедрой этномузыкологии Воронежского государственного института искусств был снят фильм «Россия. Спрятанная память», номинированный на премию Оскар. В его кадры вошли и песни села Подсереднее. В настоящее время песни села пользуются особой популярностью у наших братьев – славян. В Польше во Всходне проходят ежегодные фестивали, в концертной части которых исполняются польскими коллективами подсередненские песни.

Народная музыкальная культура южнорусского региона сложилась в особых историко-культурных условиях. В результате на этой территории сформировалось множество самобытных народно-певческих традиций. «Открытие» музыкального искусства Юга России широкому кругу слушателей связано в первую очередь с историческими концертами, организованными музыковедами и композиторами во второй половине XX столетия. Удивительный мир гармонии исполняемых произведений, неповторимый яркий тембровый колорит, сложная музыкальная фактура, самобытность хореографических компонентов, оставили сильное эмоциональное впечатление у слушателей. В результате, народные мелодии южной России стали осмысляться славянскими композиторами и певцами в новом ракурсе, отвечающем потребностям социума.

Литература

1. Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях звукозаписей 1970–1973 годов / сост. Е. Гиппиус, А. Кабанов. – М.: Совет. композитор, 1977. – 160 с.
2. Дорохова Е. А. Свадебный обряд села Большебыково Красногвардейского района Белгородской области [Электронный ресурс]. – URL: http://www.culture.ru/objects/463/svadebniy-obryad-sela-bolshebikovo-krasnogvardeyskogo-rayona-belgorodskoy-oblasti (дата обращения: 14.03.2017).
3. Дорохова Е. А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины. – СПб.: Композитор, 2013. – 460 с.
4. Карачаров И. Н. Песенная традиция бассейна р. Псел. – Белгород: Крестьянское дело, 2004. – 422 с.
5. Никитина В. Н. Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). – М.: Москов. консерватория, 2014. – 248 с.
6. Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. – М.: Совет. композитор, 1979. – 335 с.
7. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. – М.: Совет. композитор, 1975. – 309 с.
8. Сысоева Г. Я. Песенный стиль воронежско-белгордского пограничья. – Воронеж: Воронеж. обл. центр нар. творчества, 2011. – 392 с.
9. Щуров В. М. Московские музыкально-этнографические концерты 1960–1970-х годов // Традиционная культура. – 2004. – № 2. – С. 34–36.
10. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. – М.: Совет. композитор, 1987. – 320 с.
11. Яшина Л., Лазарев Л. Старые песни на старый лад // Кругозор. – 1971. – № 9.

References

1. *Dvenadtsat' russkikh narodnykh pesen v partiturnykh notatsiyakh zvukozapisey 1970-1973 godov [Twelve Russian folk songs in the score notations of sound recordings 1970-1973].* Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).

2. Dorokhova E. A. *Svadebnyy obryad sela Bolshebykovo Krasnogvardeyskogo rayona Belgorodskoy oblasti [Wedding ceremony of the village Bolshevikovo Krasnogvardeysky district of the Belgorod region]*. (In Russ.). Available at: http://www.culture.ru/objects/463/svadebniy-obryad-sela-bolshebikovo-rasnogvardeyskogo-rayona-belgorodskoy-oblasti (accessed 14.03.2017).
3. Dorokhova E.A. *Etnokul'turnye "ostrova": puti muzykal'noy evolyutsii. Pesennyy fol'klor russkikh sel Kurskogo Posemya i Slobodskoy Ukrainy [Ethnocultural "islands": the path of musical evolution. Song folklore of Russian villages of Kursk Poksyom and Slobodskaya Ukrain]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2013. 460 p. (In Russ.).
4. Karacharov I.N. *Pesennaya traditsiya basseyna r. Psel [Song tradition of the river basin. Psel]*. Belgorod, Krest'yanskoe delo Publ., 2004. 422 p. (In Russ.).
5. Nikitina V.N. *Pis'ma narodnykh muzykantov (poslednyaya chetvert' XX veka) [Letters from folk musicians (last quarter of the 20th century)]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2014. 248 p. (In Russ.).
6. Rudneva A., Shchurov V., Pushkina S. *Russkie narodnye pesni v mnogomikrofonnoy zapisi [Russian folk songs in the multi-microphone recording]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1979. 335 p. (In Russ.).
7. Rudneva A.V. *Kurskie tanki i karagody [Kursk tanks and karagods]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1975. 309 p. (In Russ.).
8. Sysoeva G.Ya. *Pesennyy stil' voronezhsko-belgordskogo pogranich'ya [Song style of the Voronezh-Belgorod region]*. Voronezh, Voronezh Regional Center of Folk Art Publ., 2011. 392 p. (In Russ.).
9. Shchurov V.M. Moskovskie muzykal'no-etnograficheskie kontserty 1960–1970-kh godov [Moscow musical and ethnographic concerts of the 1960s-1970s.]. *Traditsionnaya kul'tura [Traditional culture]*, 2004, no 2, pp. 34-36. (In Russ.).
10. Shchurov V.M. *Yuzhnorusskaya pesennaya traditsiya [South Russian Song Tradition]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1987. 320 p. (In Russ.).
11. Yashina L., Lazarev L. Starye pesni na staryy lad [Old songs in the old way]. *Krugozor [Krugozor]*, 1971, no. 9. (In Russ.).

УДК 271.2+784

ПРИНЦИПЫ ОБРАЗОВАНИЯ «НАПЕВКИ» В БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПРАКТИКЕ СТАРОВЕРОВ

Фаттахова Лейла Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкознания, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: fattler@omsu.ru

Данная статья посвящена исследованию, которое основывается на анализе старообрядческих служб, зафиксированных автором в различных общинах белокриницкого согласия (официальное название – Русская Православная Старообрядческая Церковь) Кемеровской области. В работе рассматриваются принципы образования местной «напевки» в белокриницкой общине г. Новокузнецка. При этом напевка, как правило, принципиально не отличается от крюкового источника, это «своеобразная версия знаменных напевов, сложившаяся в общине». В то же время практика пения по напевке получила повсеместное распространение среди старообрядцев и исполнение богослужебных песнопений напевкой является существенной составляющей современной богослужебной практики староверов.

В репертуар пения напевкой входят различные обиходные молитвословия, но ведущим жанром являются ирмосы канонов. На основе анализа отдельных песнопений и их крюковых образцов обнаруживается, что мелодия напевки несколько расходится с книжным прототипом, но изменения носят системный характер и направлены на силлабизацию мелодии.

Все песнопения записаны автором в ходе экспедиционной работы в Кемеровской области и приводятся в авторской расшифровке. Расшифровки крюковых образцов также принадлежат автору.

Ключевые слова: Русская Православная Старообрядческая Церковь, богослужебные пение старообрядцев, мелодическая модель, богослужебный канон, напевка.

PRINCIPLES OF "NAPEVKA" FORMATION IN THE OLD BELIVERS', LITURGICAL PRACTICE

Fattakhova Leyla Rinatovna, PhD in Art History, Associate Professor of Instrumental Performance and Musicology Department, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: fattler@omsu.ru

Many liturgical traditions of the Siberian Old Believers are at the very initial stage of study. Meanwhile, this study gives us an opportunity to reveal the current state of the Old Believers culture, to determine the principles of culture variants formations depending on the foundations of exact Old Believers Hierarchy. This study is based on the analysis of Old Believers service, put down by the author in different communities of Belokrinitsa Hierarchy (official name is Russian Orthodox Old Believers Church) in Kemerovo region. The main principles of Belokrinitsa Hierarchy (Novokuznetsk city) "napevka" formation are discussed in the paper. At the same time, the practice of "napevka" singing became commonly used among the Old Believers. Therefore, performance of liturgical chants in the way of "napevka" is a significant component of the modern Old Believers liturgical practice.

The repertoire of "napevka" singing includes various everyday prayers, but the leading genre is the irmos of the canons. Based on the analysis of individual hymns and their "hook" samples, it is found that the "napevka" melody is somewhat at variance with the book source, but these changes are of a systematic nature: they are aimed at a significant reduction of all long chants and rhythm simplification. Many hooks in "napevka" are performed inaccurately, nevertheless its melody repeats the melody of the handwritten version with some abbreviations (which somewhat simplifies stylistics). Changes contribute to a more clear pronunciation of the text at a moving tempo, that is more typical for recitative forms of liturgical singing.

All the chants were written by the author during the expedition work in the Kemerovo region and are given in the author's transcript. The decryption of the "hook" samples also belongs to the author.

Keywords: Russian Orthodox Old Believers Church, liturgical chants of Old Believers, melodic model, liturgical canon, napevka.

Важной составляющей певческой практики староверов является исполненение богослужебных текстов «напевкой»[1]. Напевкой принято считать воспроизведение богослужебного певческого текста в устной мелодической версии, принятой в конкретно взятой старообрядческой общине. Напевка, как правило, принципиально не отличается от крюкового источника, это «своеобразная версия знаменных напевов, сложившаяся в общине» [5, с. 237]. При этом не имеет значения, исполняется ли песнопение по памяти или по крюковой рукописи. Основу репертуара напевки составляют обиходные молитвословия и ирмосы канонов.

Рассмотрим, как образуется местная напевка на некоторых образцах богослужебных песнопений, зафиксированных в белокриницкой общине г. Новокузнецка. Для этого сравним напевку и крюковый текст данных образцов.

Припевы первой кафизмы «Блажен муж» традиционно входят в репертуар пения по напевке. Сопоставление с крюковой строкой (см. нотные примеры 1 и 2) показывает, что мелодия песнопения довольно точно отражает рукописную версию: ладовое наклонение, инициальный и конечный тоны строк, местные опоры совпадают.

[1] Теория старообрядческой напевки разработана Н. Г. Денисовым [1]. Напевке в различных региональных традициях староверов посвящены работы Т. Г. Казанцевой [2; 3; 8], И. В. Полозовой [4; 5] и др.

Пример 1

Первая кафизма «Блажен муж», напевка белокриницкой общины г. Новокузнецка

а) первый антифон

1,6 сек

Ч.: Бла жен муж

5 сек.

У.: Бла жен муж.

7 сек.

У.: Ал л(е) лу и я

в) припев

11 сек.

У.,Х.: И же не и де на со вет не че сти вых,

11 сек.

Ал л(е) лу и я (а)

г)припев

11 сек.

У.,Х.: И путь не че сти вых по гиб нет,

д)припев

11 сек.

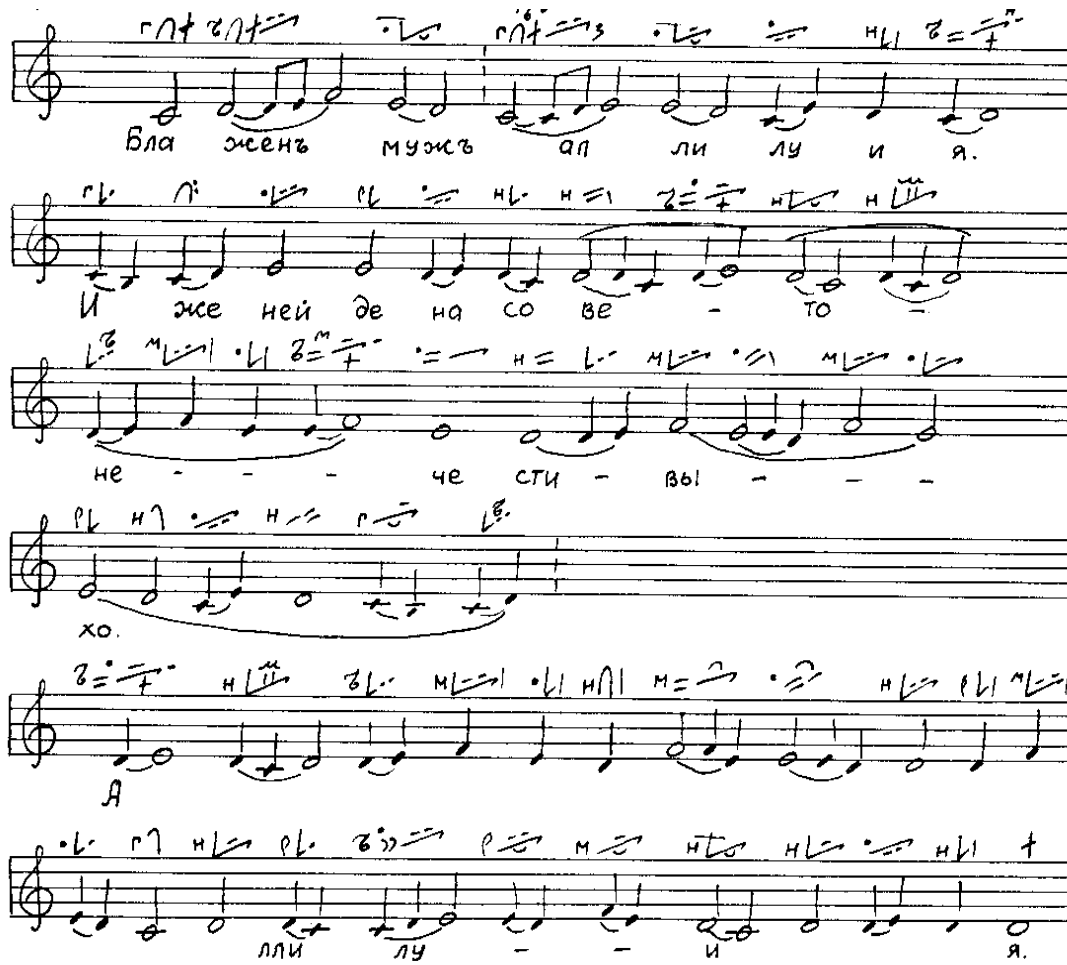
У.,Х.: На Го спо да и на Хри ста Е го,

Напев повторяется в каждом припеве достаточно точно с сохранением темпа, что позволяет выделить определенные закономерности воспроизведения крюковой строки.

Все изменения направлены на силлабизацию мелодии. Так, убираются распевы в сложных знаменах: «стопица с очком», «голубчик борзый» (вторая строка – на слогах «-же» и «со-»; «Слава» – слоги «-ва», «От-»), «стрела громосветлая с крыжом» (исполняются только первые два звука из трех), «стрела полукрыжевая» (остается один звук), стабильно игнорируется помета «борзо», а также ритмоформулы с дроблением и синкопированием; «стопица с отсекой» воспроизводится половинной длительностью (слог «-и-» в первой и второй аллилуиях); «статья малозакрытая» исполняется двумя звуками вместо трех (вторая строка – слог «-ве-»).

Пример 2

Первая кафизма «Блажен муж», расшифровка крюкового текста



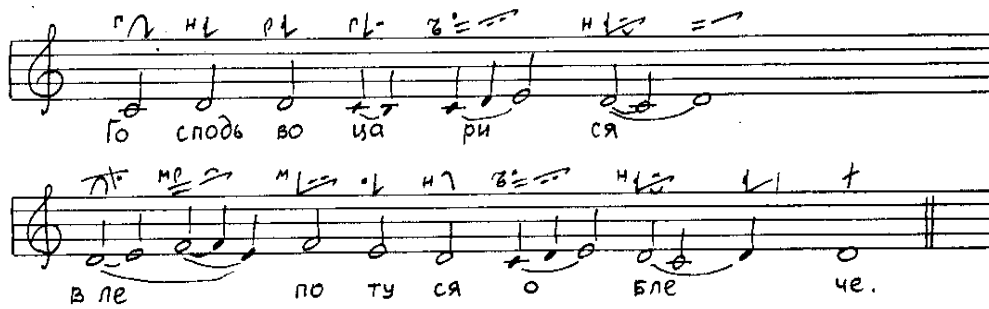
Таким образом, мы видим, что имеющиеся отклонения от крюкового источника не случайны – они направлены на значительное сокращение всех длинных распевов и упрощение ритмического движения – преимущественно половинными и целыми длительностями с четным соотношением.

Такие же способы организации напевки мы видим в другом примере – Прокимен субботы пятого гласа.

Мелодия прокимна в письменной версии не содержит долгих распевов (пример 3) – самый продолжительный из них включает всего четыре звука (начало второй полустроки). В напевке этот слогораспев урезается до двух нот: «стрела мрачная с облачком» разводится более крупными (целая и половинная) длительностями без пунктира, а «голубчик тихий» вообще игнорируется (пример 4). Чтобы не нарушать поступенное движение мелодии в конце первой полустроки добавляется проходящий звук **е**. Также как и в кафизме не распевается «стопица с очком», а «стопица с отсекой» удлиняется до целой длительности, уравновешивая две предыдущие половинные ноты, сохраняя четную ритмическую пульсацию.

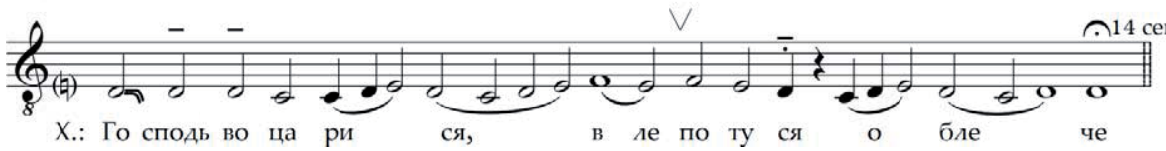
Пример 3

Прокимен субботы, глас 5-й (припев), расшифровка крюкового текста



Пример 4

Прокимен субботы, глас 5-й (припев), напевка белокриницкой общины г. Новокузнецка



Некоторые расхождения устной и письменной версий напева нам представляются случайными. Так, инициальный тон **d** в напевке был «подправлен» с помощью глиссандо, а укорочение длительности на слоге «-ся» во второй полустроке (крюк «палка») связано с необходимостью взять дыхание и восполняется четвертной паузой.

Таким образом, несмотря на то, что многие крюки в напевке воспроизводятся не точно, ее мелодия повторяет напев невменного варианта с некоторыми сокращениями (что в какой-то мере упрощает их стилистику). Изменения способствуют более отчетливому произнесению текста в подвижном темпе за счет силлабизации напева, что более характерно для речитативных форм[2] богослужебного пения.

Литература

1. Денисов Н. Г. Традиция пения по «напевке» в старообрядческой певческой культуре // Музыкальная культура Средневековья. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. – М., 1990. – Вып. 1. – С. 215–228.
2. Казанцева Т. Г. Об одном принципе формирования старообрядческой напевки // Народная культура Сибири и Дальнего Востока: мат-лы X науч.-практ. семинара Сиб. регион. вуз. центра по фольклору. – Омск, 2001. – С. 205–210.
3. Казанцева Т. Г. Богослужебное пение старообрядцев-семейских (к проблеме локальной версии знаменного роспева) // Книга и литература в культурном контексте. – Новосибирск, 2003. – С. 541–571.
4. Полозова И. В. О музыкально-теоретических воззрениях современных старообрядцев // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, исследования. – М., 2008. – С. 477–485.

[2] Речитативные формы и пение по мелодической модели в белокриницких общинах Кемеровской области рассматриваются в работах Л. Р. Фаттаховой [6; 7].

5. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. – Саратов, 2009. – 336 с.
6. Фаттахова Л. Р. Духовная жизнь старообрядческих общин белокриницкого согласия Кемеровской области // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 162–167.
7. Фаттахова Л. Р. Неканоническое использование гласовых моделей в традиционной старообрядческой службе (на примере общины РПСЦ г. Новокузнецка) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37. – С. 143–150.
8. Федоренко Т. Г., Шиндин Б. А. Певческая культура старообрядцев. Богослужебное пение (глава коллективной монографии) // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 1. Кн. 2. – Новосибирск, 1997. – С. 92–127.

References

1. Denisov N.G. Traditsiya peniya po “napevke” v staroobryadcheskoy pevcheskoy kul’ture [The tradition of singing by “napevka” in the Old Believers singing culture]. *Muzykal’naya kul’tura Srednevekov’ya. Problemy drevnerusskoy i armyanskoy muzykal’noy pis’mennosti i kul’tury [The musical culture of the Middle Ages. Problems of Old Russian and Armenian musical writing and culture]*. Moscow, 1990, iss. 1, pp. 215-228. (In Russ.).
2. Kazantseva T.G. Ob odnom printsipe formirovaniya staroobryadcheskoy napevki [On a principle of formation of old believers’ napevki]. *Narodnaya kul’tura Sibiri i Dal’nego Vostoka: materialy X nauchno-prakticheskogo seminara Sibirskogo regional’nogo vuzovskogo tsentra po fol’kloru [Folk culture of Siberia and the Far East: Proceedings of the Xth Scientific and Practical Seminar of the Siberian Regional University Center for Folklore]*. Omsk, 2001, pp. 205-210. (In Russ.).
3. Kazantseva T.G. Bogosluzhebnoe penie staroobryadtsev-semeyskikh (k probleme lokal’noy versii znamennogo rospeva) [Liturgical singing of the Old Believers-semejskie (to the problem of the local version of the znamenny chant)]. *Kniga i literatura v kul’turnom kontekste [Book and literature in a cultural context]*. Novosibirsk, 2003, pp. 541-571. (In Russ.).
4. Polozova I.V. O muzykal’no-teoreticheskikh vozzreniyakh sovremennykh staroobryadtsev [On the musical and theoretical views of the modern Old Believers]. *Traditsionnye muzykal’nye kul’tury na rubezhe stoletiy: problemy, metody, issledovaniya [Traditional musical cultures at the turn of the century: problems, methods, research]*. Moscow, 2008, pp. 477-485. (In Russ.).
5. Polozova I.V. *Tserkovno-pevcheskaya kul’tura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive [The church-singing culture of the Saratov Old Believers: forms of existence in the historical perspective]*. Saratov, 2009. 336 p. (In Russ.).
6. Fattakhova L.R. Dukhovnaya zhizn’ staroobryadcheskikh obshchin belokrinitskogo soglasiya Kemerovskoy oblasti [Religious life of old believers communities of the belokrinitsa hierarchy in kemerovo region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 162-167. (In Russ.).
7. Fattakhova L.R. Nekanonicheskoe ispol’zovanie glasovykh modeley v traditsionnoy staroobryadcheskoy sluzhbe (na primere obshchiny RPSTs g. Novokuznetska) [Non-canonic usage of tone patterns in the traditional old-believers’ service (exemplified by community of russian orthodox old believers’ church in Novokuznetsk)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37, pp. 143-150. (In Russ.).
8. Fedorenko T.G., Shindin B.A. Pevcheskaya kul’tura staroobryadtsev. Bogosluzhebnoe penie (glava kollektivnoy monografii) [The singing culture of the Old Believers. Liturgical singing (head of collective monograph)]. *Muzykal’naya kul’tura Sibiri [Musical culture of Siberia]*. Novosibirsk, 1997, vol. 1, book 2, pp. 92-127. (In Russ.).

УДК 7; 7.03

КАРТИНА МИРА В ЦЕНТРАЛЬНО-АЗИАТСКОЙ ЮРТООБРАЗНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Мелехова Ксения Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: kschut@mail.ru

В статье раскрывается актуальная проблема роли юрты и юртообразной архитектуры в культуре и искусстве народов Центральной Азии. Работа основана на комплексном подходе, на современных культурологических и искусствоведческих концепциях, что обусловило комплексную методику, предполагающую использование методов историзма, сопоставления, сравнения, библиографического метода и стилистического анализа. Использованы специальные методы историко-архитектурного исследования и типологии. Для анализа семантики культуры кочевых народов применялся метод контекстуального анализа. Цель исследования: выявить особенности юртообразной архитектуры и определить ее роль в формировании и развитии картины мира народов Центральной Азии. Становление архитектурного типа – гэр – обусловлено разнообразными факторами. Кочевой образ жизни внес в образ юрты ее универсальность; Великая степь определила отношение к пространственному решению; религиозный и идеологический контекст повлияли на смысловые компоненты; культурный ландшафт определил эстетику. Юрта символична. В ее форме, месте расположения, цвете, декоре представлены глубокие семантические основания. Так форма полусферы олицетворяет небесный свод, который покоится на земле. Юрты свободно расположены в зоне стоянки, имеют большие пространственные паузы, что раскрывает идею безграничности пространства и места в нем мироздания кочевника. Внутреннее устройство юрты строго определено функционалом, социальными аспектами и традиционным укладом жизни. Цвет не случаен, он выступает смысловой доминантой и определяет значение предметов. Богатый орнамент раскрывает глубокую идейную сущность и представления о красоте. В стилистике гэр проявились черты национальной эстетики, раскрылось понимание красоты, универсальности, философского смысла. Зарождение, становление и эволюция юртообразной архитектуры олицетворяют картину мира, в которой проявились богатые этнокультурные традиции кочевых народов. В данной работе рассматриваются особенности юртообразной архитектуры Монголии, Казахстана, Кыргызстана и предпринимается попытка найти общие стилистические и смысловые компоненты характерные для архитектуры тюркских народов.

Ключевые слова: духовная культура, религиозные практики, пространство, юрта, юртообразная архитектура, картина мира, тэнгрианство, буддизм, ламаизм.

PICTURE OF THE WORLD IN THE CENTRAL ASIAN YURTS ARCHITECTURE

Melekhova Kseniya Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of the History of Russian and Foreign Art, Faculty of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kschut@mail.ru

The article reveals the actual problem of the role of yurt and yurt-like architecture in the culture and art of the people of Central Asia. The work is based on an integrated approach, on modern cultural and art concepts, which led to a comprehensive methodology that involves the use of methods of historicism, comparison, comparison, bibliographic method and stylistic analysis. Special methods of historical and architectural research and typology have been used. To analyze the semantics of the culture of nomadic peoples, the method of contextual analysis was used. The purpose of the research is to reveal the peculiarities of the yurt-like architecture and determine its role in the formation and development of the picture of the world of the peoples of Central Asia. The formation of an architectural type "*ger*" is due to a variety of factors. Nomadic way of life introduced its yurt image of universality; the Great Steppe defined the attitude to the spatial solution; religious and ideological context influenced the semantic components; the cultural landscape has defined aesthetics. Yurt is symbolic. there are deep semantic foundations in its form, location, color, decor. So, the shape of the hemisphere personifies the celestial vault that rests on the earth. Yurts are freely located in the parking area, have large spatial pauses, which reveal the idea of the boundless space and place in it of the universe of the nomad. The internal structure of the yurt is strictly defined by the functional, social aspects and traditional

way of life. Their color is not random, it acts as a semantic dominant and determines the meaning of objects. A rich ornament reveals a deep ideological essence and ideas about beauty. In *gers* style, the features of national aesthetics appeared, and understanding the beauty, universality, philosophical meaning was revealed. The origin, formation and evolution of yurt-like architecture personify a picture of the world in which the rich ethnocultural traditions of nomadic peoples were manifested. In this work the characteristic of the yurt-like architecture of Mongolia, Kazakhstan, Kyrgyzstan attempts to find common stylistic and semantic components characteristic of the architecture of the Turkic people.

Keywords: spiritual culture, religious practices, space, yurt, yurt-like architecture, world view, Tangrianism, Buddhism, Lamaism.

Духовная культура народов Центральной Азии зародилась в глубокой древности и имеет длительный опыт своего развития. На ее формирование оказали влияние различные факторы: географическое расположение на территории евразийской степи, кочевой тип, кросскультурные связи с соседними этническими группами, социокультурный контекст, религиозные воззрения и т. д. На основе этих закономерностей получила развитие архитектура, в которой сложился особый юртообразный тип. В ее зарождении и эволюции отразились наиболее важные аспекты картины мира, художественное наследие, традиционные технические приемы. Изучение этих особенностей является актуальным для современного искусствознания.

Важную роль в становлении и развитии архитектуры в Центральной Азии сыграл особый тип культуры – кочевой (степной). Жизнеспособность кочевничества доказана многовековой апробацией. Особенно распространенным этот тип культуры оказался на территории центральноазиатских плоскогорных районов, так называемой Великой степи. Это территория крупных центральноазиатских государств Монголии, Казахстана и Кыргызстана. В кочевой культуре этих народов развитие общественных отношений, производственных сил, образа жизни были устойчивыми. Жизненно-бытовое пространство, которое создали кочевники, оказалось универсальным для подобного существования. Так все, что вписывалось в мир кочевничества и, в частности, жилище, приобретало соответствующие для подвижного образа жизни формы, стили и функции.

Степь с ее безграничным пространством стала камертоном концепции возникновения особого юртообразного архитектурного типа. В степи ландшафт не дифференцирован, нет четкого разграничения на стороны света, поэтому жилище кочевника круглое. Звук в степи слышен издалека, значит, средоточием внимания является слух, так в юрте нет окон (глаз), они не рациональны. Сидят преимущественно на полу, чтобы отчетливо слышать вибрации земли от скачущих наездников. С понятием «бескрайняя степь» связано мировоззрение кочевников. В нем превалирует пространство, а не время как у оседлых земледельцев.

Важным фактором для формирования и развития архитектуры является религия. В древности у многих народов Центральной Азии (монголов, кыргызов, казахов) была распространена языческая религия, связанная с поклонением небесным силам. Эта особая, специфическая система верований и культов, получила название «тэнгрианство». В основе этой религиозной формы лежало одухотворение и обожествление природы и природных явлений, а также трансцендентальное воздействие неба и небесных божеств. На основе этих первичных религиозных воззрений развивался шаманизм. Именно в религиозной культуре тюркских народов отразились представления об окружающем пространстве, целостной картине мира, месте человека в этом мире. Уже первые религиозные практики сформировали особый семантический контекст, в котором зарождался тип юртообразной архитектуры.

Особое значение в архаических религиозных воззрениях тюрок имела гора, которая выступала медиатором между различными началами – человеком и природой, небом и землей и т. д. Культ гор один из самых распространенных в Монголии. Так в древности верили, что горы обладают невероятной силой, и, чтобы уберечь себя от их немилости, люди никогда вслух не произносили их

названия. Чтобы умилостивить духов гор, им приносили подношения, что впоследствии вызвало появление традиции возведения обоо. Культ обоо являлся частью религиозных практик монголов. Обряды, как правило, отправлялись у подножия гор. Обоо – это не только место пребывания бога или духа, но и религиозный центр, следовательно, его можно считать первой формой храма. Обоо в плане представляет собой круг. Следовательно, именно круг лег в основу первого жилища и первого храма. В настоящее время обоо распространены в Монголии, и, также как много веков назад, люди верят, что, оставив камень или вещь в этом месте, можно привлечь удачу. Туристы и жители Монголии обходят вокруг обоо и загадывают желания, тем самым продолжают традицию почитания силы гор.

Круг в плане и форма полусферы легли в основу национального типа **монгольского жилища – юрты** («гэр» – монг.), которая строилась исключительно из натуральных материалов – дерева и войлока. Юрта была самым популярным и универсальным видом жилища как простых аратов, так и знати. Не случайно Монголию называют «страной войлочных жилищ». Именно в ней отразились главные аспекты мировосприятия и миропонимания этнической общности. Композиция юрты, отработанные веками формы и ее основные элементы легли в основу многих культовых монгольских построек. Был разработан тип специальной юрты для молелен («хурла-гэр»). По мере расширения пространственных решений и культовых задач появилось уникальное явление – кочевые монастыри, состоявшие из нескольких десятков перевозимых юрт. Так, монгольское зодчество напрямую стало связано с эволюцией юрты. В работе «Особенности дизайна монгольских юрт (гэр): генезис, типология, каркасно-модульные технологии и их трансформация» С. О. Никифорова, Б. С. Никифорова, В. Н. Михайлова прослеживается генезис юрты. Авторы отмечают, что в результате эволюции формы и конструкции из конического шалаша постройка преобразовалась в совершенный тип кочевого жилища – решетчатую юрту (гэр). Так как решетчатую стенку (хана) можно сжать и растянуть гармошкой, то тем самым можно менять в определенных пределах высоту и ширину (хана), а также компактно складывать юрту во время перекочевки. При этом шарнирная конструкция хана обеспечивает сейсмоустойчивость юрты. С изобретением технологии создания изделий из войлока (более трех тысяч лет назад) им стали покрывать гэр сверху и с боков, тем самым формируя войлочный гэр, надежно защищающий человека как от летнего зноя, так и от зимней стужи [5, с. 108].

Семантика юрты представляет собой модель мироздания. План – *ротонда* (от лат. *rotundus* – круглый) – означает бесконечность, воплощение идеи первоначала Вечно Синего Неба (монг. Хухэ Мунхэ Тэнгэри). Остов юрты состоит из деревянных решетчатых стенок, которые устанавливаются по кругу. Сверху к ним прикрепляются деревянные рейки уни, которые образуют конусообразную крышу. Число уни – 60, что соответствует числу лет полного круга лунного календаря, который использовали монголы с древности. В центре крыши располагается тоно – отверстие для отвода дыма из очага. Это второй круг, который олицетворяет солнце. Верх и низ юрты соединяет опорный столб. Это не просто опорный шест, это еще и символ магической связи поколений и времен. Также этнограф-исследователь Н. Л. Жуковская с помощью метода бинарных оппозиций отмечает связь монгольской культуры и, в частности, монгольской юрты с двоичным кодом культуры [2, с. 8]. Так, в юрте точно вычленяется: верх – низ, что тождественно небо – земля.

Особый смысл имеет способ размещения юрты. Она является центром в композиции пространства, и вокруг нее концентрируется вся жизнь общности. Н. Л. Жуковская выделяет концентрический способ в пространственном мышлении монголов. Концентрический принцип работал, пока юрта находилась на одном месте и вокруг нее «образовывалась определенная зона одомашненности» [2, с. 25].

Несомненна роль цвета в семантике юрты. Юрта, как правило, белая, а белый цвет монголы называют «матерью цветов», потому что он в сочетании с остальными цветами дает новые тона, которые назывались «цвета-сыны». Он означает счастье, чистоту, благополучие [10, с. 244]. В интерьере преобладает красный цвет – цвет радости,

богатства, процветания. Это и цвет огня, а, следовательно, тепла, очага, уюта. Синий – символизирует небо, и его монголы используют для росписи предметов в интерьере, также как и желтый – цвет земли. Все эти цвета являются олицетворением пяти первоэлементов, от которых произошла Вселенная. Это учение монголы восприняли из Китая и, органично ассимилируя, применяли в культовых практиках.

Именно форма юрты и ее семантика легли в основу первых кочевых храмов, которые отличались от жилой архитектуры тем, что на тоно воздвигался *ганчжир* – символическое завершение храма в виде сосуда из золоченой меди, а в северной части внутреннего помещения устанавливался киот с бурханами – изображениями буддийских божеств [9, с. 70]. На протяжении XVII–XIX веков монгольские мастера решали сложные инженерные задачи в создании храмов на основе принципов традиционного жилища. Ими были созданы уникальные произведения культовой архитектуры, которая не имеет аналогов в мире. Первыми эртами (храмами) стали: юрта Абатай-хана, которая получила название Барунорго – Западный дворец. Ансамбль юртообразных храмов образует монастырь Дашчойлинг. В настоящее время сохранились юртообразные храмы XIX века.

С увеличением числа кочующих монастырей и монастырской общины, обычный небольшой юртообразный храм уже не мог вместить большое количество молящихся. Необходимо было юрту увеличивать, но по конструктивным возможностям она имела пределы. Первые опыты шли по пути простого соединения двух юрт, связанных деревянным проходом. Но вместе с потребностью создания крупных оседлых монастырей в строительстве юртообразных храмов стали применяться новые методы и материалы. Принципиальным изменением стало преобразование несущей конструкции стены, которую пришлось усилить и в тоже время сохранить все ее основные качества. Цултэм отмечает, что «монгольские зодчие решили эту задачу, применив каркасную, или фахверковую, стену, состоящую из стоек, обвязок и раскосов. Такая конструкция дала возможность облегчить стену за счет передачи вертикальных и горизонтальных нагрузок на каркас» [9, с. 75].

На протяжении XVII–XIX веков размеры круглых в плане юртообразных зданий непрерывно увеличивались. В связи с этим увеличивались сечения элементов каркаса фахверковой стены. Ее заполнение делалось сплошным, из досок, что придавало ей большую жесткость. При больших размерах юртообразных зданий делались дополнительные опоры не только для тоно, но и для кровли. Так, в интерьере юртообразного храма появились дополнительные ряды колонн. Стараясь сохранить круглую в плане форму храма, монгольские мастера изготовляли обводки фахверковых стен в виде криволинейных брусьев. Эта работа требовала много времени, и монгольские зодчие стали делать постройки с обвязкой из прямых брусьев, благодаря чему юртообразные здания приобрели в плане форму многоугольника. Шести и двенадцатиугольные храмы с крышей в виде усеченной многогранной пирамиды явились важным достижением монгольской сборно-разборной архитектуры. Такие храмы удобны и для нужд ламаистского культа, который каждую сторону храма связывает с определенными религиозными церемониями. Число шесть в буддизме-ламаизме имеет сакральный смысл. Шесть миров (тиб. rigs drug gi skye gnas), также «шесть лок», «шесть реальностей», «шесть путей» – в буддизме шесть возможных перерождений в сансаре. Конусообразная крыша приобрела характер купола или шатра, выполненного из черепицы, дерева, железа. Собственно монгольские мотивы сплелись с тибетскими и китайскими, рождая новый стиль, трансформируясь на основе местных представлений и вкусов. Развиваясь от народного жилища, юрты-храмы, выстроенные из досок или брусьев, сохранили простые и устойчивые ясные формы, особенности цветовых сочетаний.

Юрта в Казахстане является важным традиционным компонентом национальной культуры. Ее стилистика и смысловой контекст отражается во внутренне согласованной пространственно-целостной системе жилища кочевника. Казахи веками вырабатывали архитектурные принципы, удовлетворяющие идею освоения и «укрощения» безграничного пространства Великой степи. В казахской юрте воплотился космогонический, эстетический и глубокий прагматический смысл

кочевья. Ж. К. Каракозова и М. Ш. Хасанов в работе «Космос казахской культуры» отмечают, что для казаха полукружье степного горизонта – это, прежде всего символ единения видимого и невидимого [4]. И этот символ формировал стиль мировосприятия и характер миропонимания. Круг Солнца на небе и полукруг небосвода над степью стали основой мифологического восприятия Космоса и жизни. Законы кругового движения легли в основу первых представлений номадов о мире. Поскольку сам кочующий тоже участвовал в этом движении, то, естественно, что он олицетворял собой это Колесо Жизни. В полном обороте движения совпадали три Космоса, переходя один в другой и образуя нескончаемую восьмерку движения – символ бесконечности. Человек мыслил себя в единстве с мирозданием и космическими ритмами. Время воспринималось цикличным. Центр мира находился всегда там, где стояла юрта казаха [4, с. 16].

Символичным для казахской юрты был троичный цикл ее сборки и разборки. Последовательно устанавливались решетчатый остов (кереге) – земля, жерди (уык) – лучи солнца и круглое навершие юрты (шанырак) – солнце. Деление на три сохраняется и во внешнем оформлении юрты. Войлочное покрытие состоит из трех частей, трех видов полотен, различных по своим размерам и формам. Юрта покрывается снаружи, снизу у основания, туырлыком, сверху шанырака – тундуком, соединяет их узик. Внутри она делится на три части: околодверную, срединную и тор, высшую точку в юрте. Так, троичность архитектоники юрты моделирует вертикальную трехъярусную структуру Вселенной (так называемые верхний, средний и нижний мир). Верх ее – небесный купол, края окружности – горизонт. Нижний, средний и верхний миры часто описываются в казахском фольклоре. Внутреннее пространство юрты обозначено смысловыми границами. Территория около двери называется босага (порог) – сакральный рубеж дома и внешнего мира. Центр – отау, очаг, дастархан является символ семейного счастья, почитается казахами как святое место своего жилища. Напротив входа за очагом находится самое почетное место для гостей, заслуженных людей, старейшин семьи – төр. Тор олицетворяет славу и богатство. Также внутреннее пространство делится на семантические сегменты правый – левый. Направо от входа расположена женская половина. Налево от порога – босага – мужская половина, символ мужского начала. Направо от двери между почетным местом и порогом – место стариков и детей. От входа справа, ближе к почетному месту размещались молодожены, если они не отделились от родителей.

А. С. Сапиев рассматривает казахскую юрту с как средоточие культуры социума: «Сравнительно небольшой объем площади юрты был четко организован, в нем, как и в монгольском жилище выделяется “ось возврата” и “ось пола”, место и способ сидения его обитателей были четко маркированы в зависимости от пола, возраста, положения в системе родства. Жизнь человека начиналась в правой части юрты, мирской половине и на ней же завершалась, замыкался жизненный круг его. Так все основные этапы жизненного цикла человека отмечались в юрте» [6, с. 371–372].

Семантичен интерьер казахской юрты. Внутри все вещи находятся на виду, и каждая из них, помимо своего утилитарного смысла, выполняет декоративно-эстетическую функцию. Изделия украшены национальными орнаментами, в которых преобладают зооморфный, растительный, геометрический, а также стилизованные изображения бытовых предметов, небесных светил и явления окружающей природы.

Казахская юрта как национальный архетип отразила особенности мировоззрения народа и воплотила представление о порядке и целостности вселенной. Через семантику юрты прослеживается связь с традициями древности, выявляются ключевые компоненты казахской философии.

Киргизская юрта прошла свой специфический путь развития от простого конического шалаша. Такой шалаш (кош) состоял из жердей, связанных в верхней части и прикрытых звериными шкурами. Эта протоюрта имела вход и отверстие для выхода дыма наверху. Посередине разводился очаг.

Более сложный тип киргизского шалаша получил название – аблайча. Киргизское предание приписывает его появление хану Аблаю [8, с. 24]. Эта постройка состоит из жердей, которые устанавливаются наклонно. Сверху жерди вставляют-

ся в специальный круг – чангарак. Полностью все жилище покрывается кошмой (войлоком), и только отверстие для дыма оставляется свободным. В настоящее время аблайча употребляется в качестве походной юрты.

Решетчатая юрта появилась у киргизов от монгольской решетчатой кибитки. В процессе эволюции выделились два типа юрт: «калмыцкий» – более простой, близкий по стилю аблайче, поставленной на решетку, и «киргизский» – более сложный и искусный в плане техники. Так, киргизская решетчатая юрта получила куполообразный верх за счет изогнутых жердей, что придало строению более мягкие и гармоничные очертания. Основание такой юрты киргизы называют – кереге (как и у казахов). Эта часть делается из тальника, растущего по берегам степных рек. Всем процессом подготовки материала руководит мастер – уйче. В результате получаются выгнутые детали для решетчатой рамы. Затем киргизы просверливают их в местах скрещивания и продевают в отверстия ремешки, концы которых крепко завязываются. Путем соединения получается отдельный модуль, получивший у киргизов название – канат. Из этих решеток составляется основание юрты. Далее к решетке привязываются жерди – ук (ок), верхний конец которых прямой, а нижний изогнут и привязан к самой раме. Верхняя часть ук вставляется в круг – чангарак. В центре юрты устанавливают прочный шест – бокан, для большей устойчивости и прочности. Далее юрта покрывается кошмами и обязательно чием, прочной циновкой, сплетенной из травы. Кроме того, киргизская юрта должна обязательно иметь баскур – шерстяной пояс с богатым ярким узором, которым стягивается верхняя часть остова. Самой красивой и богатой считается юрта, покрытая белым войлоком.

Внутреннее убранство юрты имеет традиционные черты, характерные для центрально-азиатских жилищ. В центре располагается очаг, дополненный треножником, ножки которого обязательно должны быть напротив двери. Также, напротив двери полукругом устанавливаются ящики – сандык, для хранения вещей. Напротив двери самое почетное место (тер), на которое усаживается почетный гость. Гачев Г. Д. выявляет, что у юрты монолитное внутреннее пространство – единое и неделимое. Этим она производит монументальное впечатление. Она не может расти внутрь и вверх без предела. Юрта есть целостная идея [1, с. 21].

Юрта – гордость киргиза, чем богаче человек, тем больше и разнообразнее у него юрты. Считается, что самыми роскошными были именно киргизские юрты. Прекрасного качества войлок служил для отделки остова юрты. Шерстяные ковры сплошь покрывали все внутреннее пространство. Еще одна особенность киргизской традиции – селиться большими родовыми группами, поэтому кочевье могло насчитывать более ста юрт.

На основе универсального жилища кочевника – юрты – сформировались и другие юртообразные архитектурные типы. Так, Н. Харузин выделяет чучелу (или шошалу). Это строение происходит от формы простой решетчатой юрты и делается из дерна или двойного плетня, который также обмазывается землей и навозом. Чучела может также входить в юртовый ансамбль и служить кухней или помещением для жилья рабочих. Есть чучела, которая строится из бревен, в этом случае она делается восьмиугольной [8, с. 69].

Юртообразная архитектура Киргизии продолжает свое существование и в настоящее время. Модернизируются технологии ее создания, развивается дизайн, совершенствуются материалы, но несмотря на эти преобразования юрта остается распространенным типом жилища на широких просторах Киргизии. В азиатских странах технократическая составляющая опирается на традиции, этнокультурный опыт, национальные художественные ценности [11, с. 2160]. Это ярко демонстрирует эволюция юрты.

В связи с глобальными изменениями в жизни кочевых народов изживала себя и кочевая юртообразная архитектура, уступая место стационарным постройкам. Но тем не менее современная ситуация развития общества, характеризующаяся повышенной ролью интеграционных процессов, не предполагает снижения значения в культуре и искусстве национальных компонентов [7, с. 143]. Поэтому юрта как традиционный тип жилища существует и по сей день. Образ юрты со временем стал социально-историческим и нравственно-философским символом народов Центральной Азии.

Литература

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М.: Ин-т ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.
2. Жуковская Н. Л. Кочевники Монголии. Культура, традиции, символика. – М.: Восточ. лит., 2002. – 147 с.
3. Жуковская Н. Л. Судьба кочевой культуры. – М.: Наука, 1990. – 63 с.
4. Каракозова Ж. К., Хасанов М. Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: Эверо, 2011. – 67 с.
5. Никифоров С. О., Никифоров Б. С., Михайлов В. Н. Особенности дизайна монгольских юрт (гэр): генезис, типология, каркасно-модульные технологии и их трансформация // Вестн. Бурят. науч. центра СО РАН. – 2014. – № 1 (13). – С. 99–116.
6. Сапиев А. С. Юрта как мировоззренческий аспект культуры казахов // VI Оразбаевские чтения: Проблема преемственности культур в археологии и этнографии: сб. науч. ст. – Алматы: Казах. ун-т, 2014. – С. 370–373.
7. Степанская Т. М., Мелехова К. А. К вопросу о процессе интеграции культур Запада и Востока (на примере изобразительного искусства Казахстана, Монголии и Китая) // Изв. Алт. гос. ун-та. – 2015. – Т. 1, № 3 (87). – С. 143–146.
8. Харузин Н. История развития жилища тюркских и монгольских народов. – Павлодар: ЭКО, 2006. – 183 с.
9. Цултэм Н. О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразит. искусство, 1984. – 232 с.
10. Melekhova K. A. Formation and development of artistic traditions in the finearts of Mongolia // European Journal of Science and Theology. – 2014. – T. 10, № 6. – P. 243–252.
11. Melekhova K. A., Lichman E. V. The culture integration in the context of national art schools – the foreground development trend of the modern humanities // International Journal of Environmental and Science Education (ISSN13063065-Turkey-Scopus). – 2016. – P. 2160–2169.

References

1. Gachev G.D. *Natsional'nye obrazy mira. Evraziya – kosmos kochevnika, zemledel'tsa i gortsa [National images of the world the space of the nomad, the farmer and the mountaineer]*. Moscow, Institute DI-DIK Publ., 1999. 368 p. (In Russ.).
2. Zhukovskaya N.L. *Kochevniki Mongolii. Kul'tura, traditsii, simvolika [The Nomads Of Mongolia. Culture, traditions, symbolism]*. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2002. 147 p. (In Russ.).
3. Zhukovskaya N.L. *Sud'ba kochevoy kul'tury [The fate of the nomadic culture]*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 63 p. (In Russ.).
4. Karakozova Zh.K., Khasanov M.Sh. *Kosmos kazakhskoy kul'tury [Cosmos of Kazakh culture]*. Almaty, Evero Publ., 2011. 67 p. (In Russ.).
5. Nikiforov S.O., Nikiforov B.S., Mikhaylov V.N. Osobennosti dizayna mongol'skikh yurt (ger): genezis, tipologiya, karkasno-modul'nye tekhnologii i ikh transformatsiya [The design of the Mongolian Yurt: Genesis, typology, the frame-modular technology and their transformation]. *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk [Bulletin of the Buryat Scientific Center of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]*, 2014, no. 1 (13), pp. 99-116. (In Russ.).
6. Sapiev A.S. Yurta kak mirovozzrencheskiy aspekt kul'tury kazakhov [Yurt as an ideological aspect of the culture of the Kazakhs]. *VI Orazbaevskie chteniya: Problema preemstvennosti ku'tur v arkheologii i etnografii: sbornik nauchykh statey [VI Orazbaev readings: the Problem of the succession of cultures in archaeology and Ethnographyi. Collection of scientific articles]*. Almaty, Kazakh University Publ., 2014, pp. 370-373. (In Russ.).
7. Stepanskaya T.M., Melekhova K.A. K voprosu o protsesse integratsii kul'tur Zapada i Vostoka (na primere izobrazitel'nogo iskusstva Kazakhstana, Mongolii i Kitaya) [The question of the process of integrating the cultures of West and East (for example, the fine arts of Kazakhstan, Mongolia and China)]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [News of Altai state University]*, 2015, no. 3 (87), pp. 143-146. (In Russ.).
8. Kharuzin N. *Istoriya razvitiya zhilishcha tyurkskikh i mongol'skikh narodov [The history of the development of the home of the Turkic and Mongolian peoples]*. Pavlodar, Eko Publ., 2006. 183 p. (In Russ.).
9. Tsultem N.O. *Iskusstvo Mongolii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka [The art of Mongolia from ancient times to the early twentieth century]*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984. 232 p. (In Russ.).
10. Melekhova K.A. Formation and development of artistic traditions in the fine arts of Mongolia. *European Journal of Science and Theology*, 2014, vol. 10, no. 6, pp. 243-252. (In Eng.).
11. Melekhova K.A., Lichman E.V. The culture integration in the context of national art schools – the foreground development trend of the modern humanities. *International Journal of Environmental and Science Education (ISSN13063065-Turkey-Scopus)*, 2016, pp. 2160-2169. (In Eng.).

УДК 792

ТЕАТР «ЛОНГ УОРФ» – НЕКОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР США

Самитов Дмитрий Геннадьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, продюсерский факультет, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: goodluck@bk.ru

В статье поэтапно рассматривается становление и развитие драматического театра «Лонг Уорф» в США. Этот театр создавался как культурное учреждение с помощью городских властей и местной общественности. Нью-Хейвен – небольшой городок недалеко от Нью-Йорка, главную достопримечательность которого составляет расположенный в нем знаменитый Йельский Университет. Учитывая специфику публики университетского города, где преобладали профессура и преподаватели, с их изысканными вкусами, а также студенческая аудитория, театр позиционировал себя как театр художественный. Основой его репертуара являлись пьесы высокого литературного достоинства, классические и новые, преимущественно драма характеров, которая, исследуя условия жизни человека, его духовную жизнь, создавала для актеров возможность проявить свое мастерство, что отнюдь не исключало разнообразия стилей и жанров. Постепенно в Нью-Хейвен стали приезжать и все более известные актеры и режиссеры, привлекаемые возможностью сыграть серьезную роль в хорошем спектакле, в окружении первоклассного ансамбля. Являясь региональным театром в Нью-Хейвене, театру удалось стать известным некоммерческим театром в стране. Многие спектакли имели успех и показывались в Нью-Йорке на сценах бродвейских и внебродвейских театров. Среди звезд следует назвать Мориса Карновского, творческий и семейный дуэт Джессики Тенди и Хьюма Кронина, Колин Дьюхерст, кинозвезд Аль Пачино и Стейси Кича. Театр и в настоящее время тщательно формирует репертуар, стараясь его разнообразить, но также сохранить верность первоначальным целям и задачам, показывая на сцене высокие произведения сценического искусства. В статье анализируются особенности принципов формирования репертуара, актерский состав, организационные методы планирования, формирование зрительской аудитории, статистические данные.

Ключевые слова: «Лонг Уорф», региональные драматические театры, Эрвин Браун, Йельская школа драмы, Нью-Хейвен.

LONG WHARF THEATRE, A NON-PROFIT THEATRE OF THE UNITED STATES

Samitov Dmitriy Gennadyevich, PhD in Sociology, Associate Professor of Department Producing and Management of Performing Arts, Production Faculty, Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russian Federation). E-mail: goodluck@bk.ru

The article stages the formation and development of the drama theater "*Long Wharf*" in the Unites States of America. The theater was created as a cultural institution with the help of city authorities and local community and used as much of local forces as possible. New Haven is a small town not far from New York, whose main attraction is the famous Yale University. Taking into account the specifics of the audience of the university city, where professors and teachers, with their exquisite tastes, as well as the student audience predominate, the theatre defined its course as an artistic theater, with its repertoire of different styles and genres based on plays of high literary dignity, classical and new, mainly characters drama, which, exploring the conditions of a person's life, his inner life, gives an opportunity for actors to show their skills. Gradually more famous actors and directors began to come to New Haven, attracted by the opportunity to play serious roles in a good performance, surrounded by a first-class ensemble. Being a regional theater in New Haven, *Long Wharf Theatre*

managed to become a well-known non-profit theater in the country. Many performances were successful and were shown in New York on the stages of Broadway as well as off-Broadway theaters. Among the stars of the theatre one can name: Maurice Karnovsky, the creative and family union of Jessica Tandy and Hume Cronyn, Colleen Dewhurst, movie stars Al Pacino and Stacey Kitch. The theater carefully forms the repertoire, trying to reflect all its diversity and keeps its fidelity to the original goals and tasks, showing on stage high works of scenic art. The article analyzes the peculiarities of the principles of the formation of the repertoire, the cast, organizational methods of planning, the formation of the audience, statistical data.

Keywords: Long Wharf, regional drama theaters, Erwin Brown, Yale Drama School, New Haven.

В 1960-е годы в США постоянные профессиональные театры стали создаваться по всей стране. Вдохновленные положительным примером, показавшим возможность и механику построения некоммерческого постоянного театра, они возникали не только в крупных городах, но в средних и даже в совсем небольших. Было неважно, какого масштаба город. Главное состояло в том, чтобы театр создавался как культурное учреждение с помощью городских властей и местной общественности. В этот период появились новые театральные лидеры. Это были в основном молодые люди, получившие хорошее профессиональное образование и не признававшие бродвейских коммерческих принципов принципиально, даже не попытавшись поработать на Бродвее. Для них образцом служили деятели старшего поколения и созданные ими коллективы. Но при этом они хотели работать по-своему, воплощая и развивая те художественные идеи, которые были для них дороги. Большой популярностью в 1960-е годы пользовался Б. Брехт, «театр абсурда», драматургия английской «второй» волны, Е. Гротовский. Хотя, конечно, было много театров, где господствовали традиционные взгляды и вкусы. Большинство театров создавалось на западе США, так как основной чертой театральной децентрализации было стремление созидать сцены там, где их дотоле не было. Восточное побережье, несмотря на большие театральные традиции, в этот процесс включилось позднее. Театры средних и небольших городов П. Зайглер в своей книге называет «саженцами», так как, по его мнению, эти коллективы возникли в иных, более благоприятных условиях, чем «желуди» 50-х, и не достигали масштабов «дубов», но при случае могли вырасти из молодых «дубков» в могучие деревья.

Среди «саженцев» оказалось много самобытных коллективов, возглавляемых художниками, отличающимися независимостью и оригинальностью творческих взглядов. Конечно, не все театры смогли сохранить свою самобытность, также как и их руководители. Поэтому многие из них закрылись, а другим художественным руководителям, вступившим в конфликт с попечительскими советами или советами директоров, приходилось либо идти на компромисс с привычными вкусами и взглядами, либо уезжать из города и искать другое прибежище.

Но были и театры со счастливой судьбой. Одним из таких театров можно считать театр «Лонг Уорф» (Long Wharf) /Длинная пристань/ в Нью-Хейвене, образованный в 1965 году. Нью-Хейвен – небольшой городок недалеко от Нью-Йорка, главную достопримечательность которого составляет расположенный в нем знаменитый Йельский Университет, с еще более знаменитой в те годы Школой драмы, возглавляемой Робертом Брустейном, где готовились основные кадры актеров, режиссеров, драматургов, сценографов, ставших главными участниками и действующими лицами движения региональных театров. Пока два выпускника Йельской школы драмы Джон Джори и Харлан Клейман не решили создать там постоянный профессиональный театр, жителям этого городка приходилось довольствоваться изредка привозимыми в огромный Театр Шуберта для «обкатки» бродвейскими спектаклями или летними труппами. Подходящего для нового коллектива здания в городе не было. Поэтому пришлось обосноваться в порту, на пристани, протянувшейся вдоль всей бухты, где в недостроенном пакгаузе продовольственного терминала и был устроен театр со зрительным залом на 440 мест, причем стулья были заимствованы из бывшего кинотеатра. Театр получил свое имя по названию порта, в котором он нашел себе место. С помощью местных любителей театра, юристов, бизнесменов,

преподавателей университета, был создан комитет, который помогал собрать деньги на ремонт и набрал 8 тысяч подписчиков на абонементы. Бюджет первого сезона составлял 294 тысячи долларов, а число зрителей превысило 30 тысяч.

Открылся театр «Суровым испытанием» А. Миллера, и весь сезон прошел удачно при 100-процентной посещаемости. Следующий сезон отличался той же сбалансированностью репертуара, где художественные произведения чередовались с коммерческими. Но посещаемость снизилась. А когда на следующий год в Йельской школе драмы Р. Брустейн открыл профессиональный репертуарный театр, это окончательно привело к тому, что зрительный зал стал наполняться только на две трети, даже в лучшем случае. Обычный отлив внимания к местному театру в Нью-Хейвене осложнился появлением опасного конкурента. В результате Д. Джори и Х. Клейман ушли.

С 1967 года художественным руководителем стал Эрвин Браун, также выпускник Йельской школы драмы. Поняв, что, имея в лице Йельского репертуарного театра опасного соперника, он сможет выжить только в том случае, если его театр станет высокопрофессиональным, художественным, с отборным репертуаром и отличными артистами, он начинает строить такой театр. Молодой руководитель оказался хорошим режиссером, прекрасно образованным и обладающим обостренным литературным чутьем. А если еще прибавить к этому такие качества как независимость вкуса, умелое составление репертуара и редкий организационный талант, а также наличие помощника-единомышленника, то вполне понятно, почему театр вскоре становится известным в театральных кругах и почти ежегодно показывает свои спектакли на Бродвее.

Успех и популярность позволили Эрвину Брауну и его бессменному исполнительному директору Эдгару Розенблюму через шесть лет, в 1974 году, произвести благоустройство и расширение театра. Это почти не коснулось зрительного зала, были лишь добавлены 40 мест, так что стало 480 мест для зрителей. Руководители не хотели увеличивать вместимость зала, потому что это нарушило бы интимность, тесную связь между актерами и зрителями. Но тогда, на первом этапе, были пристроены фойе и офисные помещения. А в 1977 году был возведен постоянный репетиционный зал и Вторая сцена для экспериментальных работ со зрительным залом на 190 мест. В этом помещении театр работает и поныне.

А. Браун и Э. Розенблюм проработали в театре «Лонг Уорф» 31 сезон. Когда просматриваешь данные о деятельности театра за все эти годы, поражаешься тому, какая громадная работа была проведена и сколь она оказалась успешна. Прежде всего предстояло решить проблему репертуара, что было очень непросто вообще, а в особенности в таком городе, как Нью-Хейвен, с очень сложным составом зрителей. Умение хорошо составить репертуар – трудное дело, требующее опыта, знаний, вкуса, учета еще очень многих не только эстетических, но и социальных факторов. У А. Брауна многие из этих умений и знаний были, другие пришли с опытом, но главный его секрет состоял в том, что с самого начала он был одержим стремлением открыть талант молодого драматурга, разыскать неизвестную новую пьесу, показать редко исполняемое, но талантливое произведение зарубежного автора, а затем полнокровно воплотить их на сцене. И он сумел таким образом построить деятельность театра, что она позволяла выполнять ему эти задачи.

Довольно скоро сложилась следующая схема деятельности театра. Она не нарушалась до самого последнего дня работы А. Брауна. Каждый сезон планировалось восемь спектаклей: шесть – на главной сцене и два – на Второй сцене. На главной сцене шли спектакли, так сказать, тяжелого калибра; Вторая сцена предоставлялась для молодежи – начинающих драматургов и актеров. А. Браун всегда подбирал себе специального помощника, чаще всего энергичного молодого режиссера, который отвечал за всю работу Второй сцены: подбор репертуара, актерский кастинг, назначения постановщика, сценографа. Кроме этого действовала еще «Театральная мастерская», где работали над новыми пьесами, отбирали исполнителей, репетировали и показывали каждый сезон 4 спектакля, но в условиях постоянной декорационной установки, специально разработанной сценографом Хью Лэндэуром. Проводились также обязательные публичные «Сценические

чтения», для чего тщательно отбирались две самые лучшие пьесы.

Такая сложная многоступенчатая система работы и помогала Эрвину Брауну и его сотрудникам разбираться в потоке новых пьес, оценивать их, выбирать лучшее, избавляться от возможных ошибок. «Сценические чтения», «Театральная мастерская», Вторая сцена служили своеобразными «фильтрами», проходя через которые только лучшие новые произведения могли дойти до главной сцены, где попадали в руки уже проверенных мастеров. Следует заметить, что значительную часть новых открытий, показанных на главной сцене «американских» и «мировых премьер» составили именно такие пьесы. Правда, сам художественный руководитель помимо того, что он каждый год ставил на большой сцене два-три спектакля, часто трудился вместе с молодежью над экспериментальными постановками и на Второй сцене, и даже в «Театральной мастерской». Трудно даже представить, сколько было прочитано, отвергнуто, найдено, поставлено пьес за эти годы. Сколько молодых актеров, режиссеров, сценографов, драматургов прошли эту школу.

Учитывая специфику публики университетского города, где преобладали, с одной стороны, профессура и преподаватели с их изысканными вкусами и молодежная, но все-таки студенческая аудитория, с другой стороны, Эрвин Браун определил курс своего театра как театра художественного. Основой его репертуара являлись пьесы высокого литературного достоинства, классические и новые, преимущественно драмы характеров, которые, исследуя условия жизни человека, его духовную жизнь, создавали для актеров возможность проявить свое мастерство, что отнюдь не исключало разнообразия стилей и жанров.

В изданной театром рекламной брошюре указывается, что театр за первые 18 сезонов показал 158 спектаклей, из них 21 – «мировые премьеры», а 23 – «американские премьеры». Среди драматургов наиболее часто ставились пьесы Б. Шоу – 6, за ним идут Шекспир и Чехов – по 5 пьес. Из американских драматургов наиболее популярными были Ю. О'Нил и Т. Уильямс – по 4 пьесы, затем А. Миллер – 3. Интересно, что театр проявил большой интерес к творчеству М. Горького – за это время были показаны три его пьесы, а первая в США постановка «Дачников» возродила интерес к этой драме не только в Америке, но и в Европе.

В последующие годы вместе с изменением вкусов менялись и приоритеты: стало меньше классики, большее место стали занимать произведения новейших драматургов. Но в целом ежегодный репертуар обязательно включал классику, мировую или американскую, часто ставились незаслуженно забытые, редко показываемые на сцене произведения не столь далекого прошлого, наиболее значительные пьесы уже известных драматургов и обязательно «американская» или «мировая» премьеры. Одним из первых Эрвин Браун стал ежегодно показывать на своей сцене мюзиклы.

У Эрвина Брауна при формировании репертуара заметна значительная склонность к английской драматургии, в особенности к представителям «второй волны». Однако нельзя не признать, что он активно ставил на своей сцене и произведения других современных европейских драматургов и очень часто драмы южноафриканца Атола Фугарда. Если обратиться к русской драме на сцене «Лонг Уорф», то следует отметить, что она была очень широко представлена. Как мы уже писали, в первые же годы были показаны пять главных пьес А. Чехова и три пьесы М. Горького. В конце 1980-х годов театр обратился к И. Тургеневу, и в сезон 1987/88 года впервые в Америке были показаны «Отцы и дети» (инсценировка Б. Фриэла) в постановке известного деятеля региональных театров Остина Пендлетона. В сезон 1992/93 года сам Эрвин Браун поставил «Месяц в деревне». А через два года в программе публичных «Сценических чтений» были исполнены «Братья Карамазовы» по роману Ф. Достоевского в постановке М. Кларво.

Чтобы осуществить вторую половину своей задачи – полнокровно воплотить на сцене первоклассную драматургию, создав все условия для актеров проявить мастерство, руководитель театра «Лонг Уорф» оригинально построил работу своей труппы. Подобно большинству вновь создаваемых региональных театров он первоначально стремился к созданию постоянной труппы. На-

чинал он с молодежи – разыскивая по всей стране способных, еще неизвестных исполнителей. Некоторые из них прижились в его театре и работали постоянно. Постепенно в Нью-Хейвен стали приезжать и все более известные актеры и режиссеры, привлекаемые возможностью сыграть серьезную роль в хорошем спектакле, в окружении первоклассного ансамбля. Многие спектакли имели шумный успех и показывались в Нью-Йорке на сценах бродвейских и внебродвейских театров. Однако эти гастроли имели и обратную сторону – они разрушали целостность труппы, часть которой оставалась на долгий срок в Нью-Йорке. Поэтому Эрвин Браун перестроил работу своего театра таким образом, что, используя близость Нью-Хейвена к Нью-Йорку, отказался от постоянный труппы, а предпочел на каждый спектакль приглашать разных исполнителей, в том числе и очень известных. Среди звезд первой величины следует назвать ветерана театра «Груп» Мориса Карновского, успешно выступавшего в классических ролях, творческий и семейный дуэт Джессики Тенди и Хьюма Кронина, много и успешно работавших как на Бродвее, так и в региональных театрах, а также входивших в первую труппу театра «Гатри», Колин Дьюхерст, ведущую актрису шекспировских спектаклей у Джозефа Паппа, кинозвезд Аль Пачино и Стейси Кича из Голливуда и многих других. Широко привлекаются в театр приглашенные режиссеры. Там много ставили Хосе Кинтеро и Майк Николс из Нью-Йорка, Гордон Дэвидсон из Лос-Анджелеса, а также целая череда молодых режиссеров, в те времена еще мало известных, которые затем стали видными деятелями движения региональных театров.

Почти каждый год как минимум одна постановка театра переводилась на Бродвей или во внебродвейские театры, что лишний раз свидетельствовало о его высоком художественном уровне. Много спектаклей было отмечено театральными наградами. Среди впервые показанных на американской сцене национальных или зарубежных пьес три получили Пулитцеровскую премию, три были отмечены как лучшие пьесы сезона Кружком театральных критиков Нью-Йорка. Мировая премьера одной из лучших антивоенных драм «Нераскрывшиеся парашюты» Д. Рейба в постановке М. Николса вызвала большой резонанс, пройдя почти во всех региональных театрах страны в 1976 году. «Игра в джин» Д. Коуберна, поставленная в следующем сезоне, а затем перенесенная на Бродвей и показанная по всей стране, и даже в Советском Союзе, получила Пулитцеровскую премию за драму и четыре премии «Тони»: за лучшую пьесу, за лучшую режиссуру – Майк Николс, за лучшую женскую роль – Джессика Тенди и лучшую мужскую роль – Хьюм Кронин. Через десять лет, в сезон 1986/87 года, поставленная Эрвином Брауном драма А. Миллера «Все мои сыновья» была показана на гастролях в Нью-Йорке и получила премию «Тони» в трех номинациях: за лучшее возобновление, за лучшую главную мужскую роль – Ричард Кили, за лучшую мужскую роль второго плана – Джеми Шеридан, а также премию Кружка театральных критиков Нью-Йорка за лучшее возобновление. Таким образом, «Лонг Уорф» стал знаменит еще и в качестве театра, славящегося своим актерским составом. Именно он был избран представлять США на Эдинбургском международном театральном фестивале 1971 года, выступал на Зимних Олимпийских играх в Лейк-Плейсиде в 1980 году, а в следующем сезоне, с помощью Федерального фонда искусств, в течение восьми месяцев гастролировал по 32 штатам.

В первую половину 1990-х годов «Лонг Уорф» переживал большие финансовые трудности, но справился с ними и сохранил славу одного из влиятельных и значительных региональных театров. После ухода Эрвина Брауна и Эдгара Розенблюма четыре года художественным руководителем был Дуг Хьюз, который по мере сил продолжил курс своего предшественника. С июля 2002 года худруком театра «Лонг Уорф» стал Гордон Эдельстейн, ученик и воспитанник А. Брауна, работавший с ним в качестве помощника художественного руководителя с 1990 по 1997 год и в самые трудные годы остававшийся верным своему учителю. В течение восьми сезонов он руководил деятельностью Второй сцены, ставил на главной сцене спектакли и прекрасно знал как новейшую драматургию, так и лучшие актерские и режиссерские кадры Америки. В 1997 году Г. Эдельстейн был приглашен в Сиэтл худо-

жественным руководителем Современного театра (A Contemporary Theatre /ACT/), где обогатился опытом самостоятельного руководства театральным коллективом, переживавшим трудный переходный период. Возвратившись в Нью-Хейвен, он успешно продолжает дело своего учителя, оставаясь верным заложенным принципам работы, не гонясь за количественными показателями роста бюджета и расширения деятельности, а следуя направлению художественных целей и соответствия масштабам города, где действует театр.

В начале нового тысячелетия, когда множество региональных театров пошли по пути развлекательства, обратившись почти исключительно к комедиям, Эдельстейн тщательно формирует репертуар, стараясь и жанрово, и хронологически отразить все разнообразие возможностей театрального искусства. Регулярно на сцене «Лонг Уорф» появляются такие классические произведения как «Гамлет» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира (2004, 2005), «Дядя Ваня» А. Чехова (2007). Много внимания он уделяет и музыкальным спектаклям, обращаясь как к малоизвестным произведениям вроде «Черного Рождества» Лэнгстона Хьюза, поэта и барда «гарлемского ренессанса» 20–30-х годов, так и к известным мюзиклам, составлявшим в 50–60-е годы славу этого жанра: «Парни и куколки» (2004), «Человек из Ламанчи» (2006–2007), «Карусель» Оскара Хаммерстейна (2007–2008), «Фантазеры» Тома Джоунса и Харви Шмидта (2009–2010). Главная же составляющая репертуара – новые американские пьесы, значительные по теме и художественному уровню. Показательно, что маститый южноафриканский драматург Атол Фугард доверил мировую премьеру своей последней драмы «Вы нас видели?» именно этому театру. Для деятельности театра характерно и то, что до сих пор сохраняется заложенная его основателями традиция показа спектаклей, предназначенных для детской и юношеской аудитории на Второй сцене, включая «Театральную мастерскую» и «Сценические чтения».

Если обратиться к цифровым данным о деятельности театра, то они будут следующими: бюджет 1976/77 года составлял 1 134 162 доллара, на заработанный доход приходилось 2/3, посещаемость равнялась 95 %, число подписчиков – 14 747. Через восемь лет, в 20-летний юбилей театра, соответствующие данные стали такими: бюджет 1984/85 года составлял 3 072 000 долларов, число подписчиков возросло до 16 686, ежегодная посещаемость – 142 500 человек.

По данным справочника «Theatre Directory» за 2006/07 год, то есть в год 40-летия театра, его бюджет определяют как 5 категорию (от 5 до 10 миллионов долларов), а на сайте самого театра, к его 45-й годовщине, ежегодная численность зрительской аудитории превышает 100 тысяч человек. Эти данные свидетельствуют о значительном, почти в полтора раза (с 142 до 100 тысяч) сокращении числа ежегодных зрителей за последние 25 лет, что объясняется и общим падением интереса к сценическому искусству в стране, и определенным снижением художественного уровня театра «Лонг Уорф», по сравнению со временем его расцвета в 1980-е годы. Но в основном этот театр остался верен первоначальным целям и задачам, стараясь и в изменившихся условиях предоставить своим зрителям возможность видеть на его сцене достойные произведения сценического искусства, а не просто развлечение.

Литература

1. Брустейн Р. Переосмысление американского театра. – Чикаго: Элефант Пэпербэкс, 1992. – 307 с.
2. Новик Дж. За Бродвеем: В поисках постоянных театров. – Нью-Йорк: Хилл и Уонг, 1968. – 393 с.
3. Театральные профили № 7. Иллюстрированный гид по американским некоммерческим профессиональным театрам. – Нью-Йорк: Группа театральных коммуникаций, 1986. – 199 с.
4. Театральные директории 2006–2007. – Нью-Йорк: Группа театральных коммуникаций, 2007. – 280 с.

References

1. Brusteyn R. *Pereosmyslenie amerikanskogo teatra [Reimagining American Theatre]*. Chicago, Elephant paperbacks Publ., 1992. 307 p. (In Eng.).
2. Novik Dzh. *Za Brodveem: V poiskakh postoyannykh teatrov [Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres]*. NYC, Hill & Wang Publ., 1968. 393 p. (In Eng.).

3. *Teatral'nye profili № 7. Illyustrirovannyy gid po amerikanskim nekommercheskim professional'nym teatram [The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres]*. NYC, Theatre Communications Group Publ., 1986. 199 p. (In Eng.).
4. *Teatral'nye direktorii 2006–2007 [Theatre Directory 2006–2007]*. NYC, Theatre Communications Group Publ., 2007. 280 p. (In Eng.).

УДК 7:78.075

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛЕГЕНДЫ: К ИСТОРИИ ХАБАРОВСКОГО КРАЕВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Крыловская Изабелла Ильинична, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии и искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: belcanto@bk.ru

Статья посвящена изучению одной из проблем в истории Хабаровского краевого музыкального театра – установлению верной даты его основания. Исследование архивных источников помогло опровергнуть принятую дату – 1926 год и позволило установить новую – 1 сентября 1932 года, когда был издан приказ о стационировании музыкального и драматического театров Дальневосточного края. Выявленные и представленные в исследовании новые архивные документы позволяют это подтвердить, что способствует достижению цели исследования – внесению коррективов в историю российского дальневосточного музыкального театра. Параллельно ставится новая задача – выявление причин, породивших бытующую сегодня версию истории основания Хабаровского краевого музыкально театра. Для её реализации изучены внутренние документы театра – финансовые отчёты, штатные расписания, приказы по театру. В результате, опираясь на методы источниковедческого анализа и некоторые принципы биографического метода, сформированы выводы о том, что подлинная дата была известна в театре и «забыта» сознательно, рождение театральной легенды о новой дате основания музыкального театра в Хабаровске было продуманной акцией для вывода театра из кризиса в 1951 году, принятая сегодня дата основания – 1926 год – не подтверждается никакими официальными документами.

Ключевые слова: музыкальный театр, театр музыкальной комедии, театр оперетты, музыкальная культура Дальнего Востока, Хабаровский музыкальный театр, театральный юбилей.

BIRTH OF THE THEATRICAL LEGEND: TO HISTORY OF THE KHABAROVSK REGIONAL MUSICAL THEATRE

Krylovskaya Izabella Ilyinichna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology and Art Criticism, Far East Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: belcanto@bk.ru

Studying the history of the Khabarovsk Regional Musical Theater, the author has revealed discrepancy of the accepted date of the basis 1926 and dates which are specified in archival documents. The research of archival sources helped to determine the exact date, September 1, 1932 when a document on reorganization of musical drama theater and drama theater of the Far East region issued. The undertaken research undertaken by the author to change an old paradigm. The established new data promoted achievement of goals of a research: introduction of amendments into history of the Russian Far East Musical Theater. For scientific community, the new archival documents confirming the author's position are submitted. There was an established fact that theater organization was in 1932 but some circumstances forced to forget and invent about it a new theatrical

legend. The new task: identification of the reasons which have generated the version of history of foundation of regional musically theater of Khabarovsk occurring today is in parallel set. For realization of theater internal documents: financial statements, staff lists, orders on theater are studied. One of the assumptions made by the researcher is a decision of the theater to celebrate the 25th Anniversary of the foundation. In one of theater orders for 1951 a confirmation of this hypothesis has been found. The theater directorate has appointed commission of incompetent workers who on the basis of enough doubtful materials have made the historical chronicle of theater. As a result of the analysis of all available documents and facts, the conclusions about that original date was known in theater and "is forgotten" consciously have been created. The birth of a theatrical legend of a new date of foundation of Musical Theater in Khabarovsk was a deliberate action for a conclusion about a theater foundation in 1951. The date accepted today isn't confirmed as 1926 by any of the official archival documents existing today.

Keywords: musical theater, theater of the musical comedy, operetta theater, musical culture of the Far East, Khabarovsk Musical Theater, theatrical anniversary.

Необходимость изучения проблемы верного исчисления «возраста» Хабаровского краевого музыкального театра[1] продиктована не только серьёзными и небезосновательными сомнениями автора в истинности принятой сегодня даты его основания (1926)[2]. В минувшем 2016 году театр праздновал 90-летний юбилей, в ознаменование которого были проведены концерты и вышла яркая книга, написанная с огромной любовью к театру и его людям Т. С. Бабуровой – заслуженным работником культуры РФ, руководителем литературного отдела театра [1]. Причиной обращения к заявленной теме является в том числе осознание огромной ответственности за иную точку зрения в вопросе верного указания даты основания театра, ломающую многолетнюю парадигму, и её важности для изучения истории музыкальной культуры Дальнего Востока России. Ещё одна не менее существенная причина – выявленные новые документы в архивах Владивостока и Хабаровска, подтверждающие позицию автора статьи. Полагаем, что доведение содержания упомянутых материалов до широкой научной и театральной общественности, поможет внести значительные коррективы также и в историю музыкального театра Дальнего Востока России, что соответствует цели предпринятого исследования. Основу методологии при этом составляют источниковедческие методы и некоторые принципы биографического метода, которые, по убеждению автора, вполне могут служить инструментарием при изучении истории становления учреждений культуры и искусства, в том числе театров.

Решающим документом для установления даты основания музыкального театра Хабаровска для нас является приказ Дальневосточного краевого Управления театрально-зрелищными предприятиями (ДВК УТЗП или УЗП) № 191 от ***22.08.1932 о стационировании*** музыкального и драматического театров в конкретных городах Дальневосточного края (ДВК), а также приказ по ДВК УЗП № 193 от ***1.09.1932***, регламентирующий финансовую сторону процесса стационирования этих театров. В виду важности обоих документов полагаем возможным привести их почти целиком. *Приказ № 191* от 22.08.1932: «§ 1. С 1/IX с. г. (сего года, то есть 1932 года – *И. К.*) ***стационируются театры*** (курсив наш. – *И. К.*): Музыкальный – в г. Хабаровске и Драматический в г. Владивостоке. §2. Состав драматической труппы и имущество перевезти из Никольск-Уссурийска (ныне г. Уссурийск. – *И. К.*) во Владивосток до 10/IX. § 3. Директорам музыкального и драматического театров произвести обмен имуществом по описям и с оценкой стоимости» [10, д. 8, л. 49 об.]. *Приказ № 193* от 1.09.1932: «§4. Произвести все расчёты с дебиторами и кредиторами по музтеатру в г. Владивостоке и драматическому театру в Хабаровске по состоянию на 1.09. с. г. (то есть – 1932 года. – *И. К.*), а также открыть и закрыть соответствующие рассчетá в госбанке и законченные денежные документы и делопроизводство отправить по принадлежности» [10, д. 8, л. 51]».

Момент стационирования был важен и для драматических театральных трупп, поэтому счи-

[1] До 2008 года назывался Хабаровским краевым театром музыкальной комедии.

[2] Начало было положено автором в статье «Проблема театрального юбилея: к истории Хабаровского краевого музыкального театра» (см. [5]).

тался отправным для установления даты основания. Подтверждающим примером может служить публикация Филимонова А. В. о драматическом театре г. Пскова, дата основания которого исчисляется с момента постановления партийных органов о его стационировании и создании *постоянной* труппы – с 1939 года [12, с. 108]. В данном случае уместно и необходимо обратиться и к истории Владивостокского драматического театра им. М. Горького, предтечей которого в середине 20-х годов XX века была передвижная труппа и который стационировался (согласно вышеуказанному приказу по ДВК УЗП) с 1 сентября 1932 года вместе с музыкальным театром. Достаточно обратиться к сайту Владивостокского драмтеатра им. М. Горького[3] и прочитать о том, что творческий путь его начался *3 ноября 1932 года* спектаклем «Улица радости» Н. Зархи[4]. Там же размещена верная, на наш взгляд, и очень корректно поданная информация о том, что театр возник не на «голом» месте [7], потому что уже в начале XX века Владивосток имел отдельное театральное здание, где играли драматические труппы. Если же придерживаться логики интерпретации своей истории музыкальным театром Хабаровска, то следует признать, что и Владивостокский драмтеатр может вполне отметить более чем вековой юбилей, учитывая, что драматические труппы работали в городе с начала XX века. Однако в нынешнем 2017 году театр им. М. Горького г. Владивостока отмечает свой *85-й сезон (а не 91-й)*, что вполне соответствует документам.

Продолжая разговор о музыкальном театре ДВК и немного опережая ход изложения, отметим, что окончательная специализация театра (именовавшегося уже после 1932 года в соответствии с местом постоянной «прописки» – Хабаровским) в определённом жанре, а именно – оперетте, произошла в 1933 году, что будет следовать из приведённых далее документов. Сформированный при Владивостокской бирже труда в 1926 году ***передвижной*** *коллектив безработных артистов комической оперы* работал в первом сезоне как *опереточный*. Но уже следующий сезон труппа была набрана смешанная и называлась во всех документах *«оперо-опереточной»*. В таком виде набирающийся каждый сезон ***передвижной коллектив*** просуществовал почти до конца сезона 1932/33 года.

С середины 20-х и до конца 30-х годов XX столетия по всей стране шёл интенсивный процесс приведения театров оперетты к государственному статусу. В связи с этим в официальных документах появился специфический термин-неологизм, характеризующий данный процесс – «огосударствление». Его и ряд других новых слов, применяемых к театральной жизни, приводит во вступительной статье к библиографии оперетты в XX веке А. Г. Колесников [6, с. 5]. Он же пишет о том, что в указанный период шло сложение профессионального, цехового языка и создавался аппарат управления культурой: «Закладываются основы, на них будет возведена единая система эффективного контроля и руководства, централизующего, властно замыкающего на себе театральные проблемы» [6, с. 5]. Переход опереточных антреприз в новую форму регулярного театра был стимулирован примером Московского театра оперетты в 1927 году. Он стал первым государственным театром, утвердившим, как пишет А. Г. Колесников, идею стационирования, начав процесс и став тем центром, «от которого пошли “круги по воде”» [6, с. 6]. Учитывая, что самым быстрым техническим каналом передачи информации в те годы был лишь телеграф, с помощью которого, однако, невозможно было качественно поделиться театральным опытом, можно сказать, что Дальнего Востока России упомянутые «круги» достигли относительно быстро – за 5 лет, опередив Сибирь[5]. Необходимо также вспомнить, что официально процесс стационирования театров был санкционирован приказами Комитета по делам искусств при СНК СССР от 4 апреля 1937 года и от 27 апреля 1938

[3] Полное название сегодня – Приморский академический краевой театр имени М. Горького. Имя писателя было присвоено театру в том же 1932 году.

[4] Сезон 1932/33 года во Владивостокском драматическом театре им. М. Горького на самом деле открылся *1 ноября премьерой пьесы А. Н. Афиногенова «Страх»*. Эти сведения автор обнаружил в местной периодике за 1932 год [3, с. 4] в процессе сотрудничества с коллегами из драмтеатра им. М. Горького и оказания консультативной помощи по поиску документов для подготовки празднования 85-летнего юбилейного сезона.

[5] В статье А. Г. Колесникова приведённая дата основания Хабаровского театра музыкальной комедии – 1938 год – является неверной [5, с. 8].

года. «О стационировании театральных трупп», то есть уже *после того*, как практика обнаружила и буквально диктовала необходимость применения этой меры на государственном уровне.

Решение ДВК УТЗП о стационировании театров за 5 лет до выхода правительственного постановления было очень серьёзным событием в театральной жизни региона, и автор посчитал, что подобное событие не могло не найти отражение в документах самого Хабаровского музтеатра. Поэтому дальнейшие поиски были связаны с необходимостью обнаружения подтверждающей информации. И это вполне удалось. В приказе по театру № 78 от 1 сентября 1932 года в § 1 записано: «Ввиду *стационирования* (курсив наш. – *И. К.*] музыкального театра в г. Хабаровске, с сего числа вступил в обязанности вр. директора Хабаровского Городского театра»[6]. В качестве основания для данного приказа указан упомянутый выше *приказ по ДВК УЗП № 191 от «22/8 с.г.»* (то есть 1932 года) [2, д. 2, л. 49 об.]. В жизни театра начинают происходить некоторые изменения, о чём свидетельствует приказ по театру № 80 от 9 сентября 1932 года: «§ 1. Вследствие *реорганизации* (курсив наш. – *И. К.*) музыкального театра ликвидируются уроки по преподаванию пения, а также сокращается имеющаяся по штату должность преподавательницы пения» [2, д. 2, л. 51 об.].

Самым серьёзным открытием для нас стало понимание, что принятая сегодня дата основания Хабаровского краевого музыкальной театра – 1926 год – является, своего рода, «соцзаказом». Основанием к такому умозаключению послужили бухгалтерские документы театра, в которых, как все понимают, нет места выдумке, поскольку это документы строгой отчётности. Именно они зафиксировали процесс рождения легенды об основании Хабаровского краевого театра музыкальной комедии в 1926 году. Обратившись к годовым финансовым отчётам за 40-е годы, обнаружили ещё один ошеломляющий факт: в театре ***знали***, что он организован ***в 1932 году.*** Для подтверждения достаточно открыть первые страницы объяснительных записок к годовым финансовым отчётам театра за 1943 [2, д. 18, л. 21], 1944 [2, д. 21, л. 10], 1947 [2, д. 24, л. 22] и 1948 [2, д. 24, л. 40] годы. Все они начинаются абсолютно одинаковой констатацией: «Хабаровский краевой театр музыкальной комедии организован ***в 1932 году*** (выделенный курсив наш. – *И. К.*), зарегистрирован в хабаровском крайфо. Типовое положение театра утверждено Краевым отделом по делам искусств в гор. Хабаровске 23 сентября 1938 года».

Но уже в следующем – 1949 году – происходит что-то существенное, резко изменившее положение дел, потому что в объяснительной записке к годовому финансовому отчёту театра уже читаем, что «Театр музкомедии организован ***в 1926 году***» (выделенный курсив наш. – *И. К.*) [2, д. 33, л. 11]. А в объяснительной записке к отчёту за 1953 год обнаруживается новая версия: «Хабаровский театр музыкальной комедии стационарное театрально-зрелищное предприятие образовавшееся ***в 1927 году***, работает в собственном помещении, зрительный зал театра располагает 863 местами»[7] (выделенный курсив наш. – *И. К.*) [2, д. 53, л. 54]. Именно эти два отчёта зафиксировали момент «забвения» подлинной истории и рождения новой театральной легенды. Оставалось выяснить детерминанту данного процесса.

Продолжая изучать финансовые отчёты, сметы и штатные расписания театра, начиная с середины 30-х и до конца 40-х годов XX столетия, обнаруживается характерная тенденция: к началу 50-х годов в штатном составе артистического персонала наблюдалась большая нестабильность и сокращение численности работников. В годы Великой Отечественной войны удавалось удерживать достаточный штат, вполне вероятно, за счёт эвакуированных артистов. После окончания войны начался естественный отток населения, что сказалось и на кадровом обеспечении театров. Сложность обуславливалась также трудным экономическим и хозяйственным положением, характерным в целом для всей страны в послевоенные годы и для её Дальнего Востока[8]. Театр музкомедии переживал в эти годы кризис – терял зрителя, нёс существенные убытки. Несмотря на то, что хабаровская оперетта всегда поддерживалась властями, полагаем, что именно в этот период руководству театра были даны весьма настоятель-

[6] ВРИО директора хабаровского *городского театра* Приказом № 158 по ДВК УЗП от 02.03.1932 с 01.03.1932 был назначен Александр Филиппович Ахтель [10, д. 8, л. 39].

[7] Здесь и далее в архивных документах сохранена пунктуация и орфография оригинала.

[8] Динамику формирования штата Хабаровского музыкального театра см. в статье автора [4].

ные рекомендации по исправлению положения. Необходим был какой-то стимул, толчок, чтобы вернуть в театр публику. К тому же в тяжёлые послевоенные годы хотелось больше радостных событий, чтобы поддерживать дух советских людей в деле послевоенного восстановления страны. Не исключено, что в контексте существующего положения дел в театре к концу 40-х годов и возникла идея (несомненно инициированная и стимулированная «сверху») устройства такого праздника.

Подобные предположения также имеют под собой основание. Необходимо вспомнить о приказе Наркомпроса РСФСР № 888 от 16 ноября 1934 года, регламентирующем празднование юбилеев театрами по истечении 10, 25, 50 и 100 лет [5, с. 107]. О нём, скорее всего, и вспомнили в театре или в руководящих органах. Первая юбилейная дата (10 лет) была далеко позади, даже если принимать в расчёт сомнительный 1926 год и документальную дату – 1932 год. Но второй юбилей – 25 лет – можно было вполне отметить уже в ближайшем 1951 году, а для этого и необходимо было математически обозначить 1926 год как точку отсчёта. В нашей публикации 2016 года [5] было констатировано, что музыкальные антрепризы, ставившие оперетту, функционировали как в Хабаровске, так и во Владивостоке и ранее 1926 года, но под приказ 1934 года они не попадали, так как были частными, то есть несоветскими.

Подтверждением нашего предположения о стремлении приблизить юбилей вновь послужили внутренние документы театра. Обратившись к книге приказов за 1951 год, был обнаружен единственный, но весьма информативный документ – приказ № 182 по Хабаровскому краевому театру музыкальной комедии. Число издания приказа не указано (нередкая небрежность в театральных документах), есть только месяц – октябрь и год – 1951. Предыдущий приказ № 181 датирован 27 октября 1951 года, а последующий № 183 – 30 октября 1951 года. Поэтому приказ № 182 следует считать изданным либо 27 октября – в субботу, либо между этими датами, скорее всего, 29 октября в понедельник. Содержание документа подтверждает предположение, что театр ознаменовал начало сезона 1951/52 года празднованием своего 25-летнего юбилея: «В связи с подготовкой проведения ***25-ти летнего*** юбилея театра, *создать внутри коллектива инициативную группу – комиссию по подбору имеющихся в распоряжении театра и отдельных работников, исторического материала (фотографии, афиши, рецензии и т. д.),* ***отображающих развитие и становление театра за 25-ти летний период****. Поручить инициативной комиссии* ***написание хронологической истории театра****, на основании всех имеющихся материалов* (курсив наш. – *И. К.*)» [2, д. 39, л. 105].

Первое, на что следует обратить внимание, – «исторический материал» собирали у работников театра, а в качестве такового были использованы фотографии, афиши и рецензии. Следует отметить, что фотографии – весьма сомнительный документ, на котором даты в то время выставляли либо от руки, либо они отсутствовали, афиши также зачастую публиковались без указания года, поскольку анонсировали постановки в конкретный сезон, и год a priori подразумевался текущий и поэтому не указывался. Рецензии могли быть просто вырезаны из газетной полосы, где не значились дата и номер выпуска, если их специально не подписывали от руки. И на основе таких зыбких источников комиссии поручили ***«написание хронологической истории театра»***. Книги приказов по театру[9] стали вестись только с 1929 года. Другие документы, которые объективно не были доступны работникам театра, но которые могли прояснить театральную историю, следовало искать во властных структурах и в Управлении театрально-зрелищными предприятиями края. Но, судя по всему, в оставшейся номинации исторических документов «и т. д.», они не подразумевались. Из собранных материалов, как следует далее из приказа, надлежало оформить выставку «для ознакомления широкого круга зрителей с историей театра» [2, д. 39, л. 105].

Второй факт, на который следует указать, – это сам состав комиссии, приведённый в заключении приказа. Мы не увидели в нём никого, кто бы мог в соответствии со своим образованием или положением в театре взять на себя такую серьёзную ответственность, как составление обоснованной исторической хронологии театра. Должности членов комиссии были установлены по упомянутой книге приказов за 1951 год, а также по имею-

[9] Под словом «театр» в то время подразумевалось театральное дело или предприятие, входящее в краевое театральное объединение, а не отдельное стационарное театральное учреждение, специализирующееся в конкретном театральном жанре.

щимся в распоряжении автора архивным спискам художественного и обслуживающего персонала Хабаровского театра музкомедии. В состав комиссии вошли: *артист балета* Шаповалов В. В., *заведующий электрическим цехом* Резниченко Г. И., *артист оперетты* Н. Д. Молчанов, *артист оркестра* М. Ф. Ягодкин, *кассир билетной кассы* Югас А. А. Председателем комисси был назначен *артист оркестра – трубач* Г. А. Тотенцейхнер, секретарём – *секретарь-машинистка и по совместительству заведующая кадрами* Л. Л. Богданова [2, д. 39, л. 105]. Из всех членов комиссии (впрочем, как и из всех работников театра в 1951 году), кто мог бы что-то вспомнить о создании и деятельности в 1926 году ***передвижной труппы Первого Дальневосточного коллектива безработных артистов комической оперы***[10] (а не театра оперетты), был только трубач Г. А. Тотенцейхнер, который числился в списке состава труппы оперетты за 1926 год [11, д. 19, л. 153]. Следующий «по старшинству» идёт артист Н. Д. Молчанов, зачисленный в *передвижную труппу* в качестве героя-баритона в мае 1930 года приказом № 135 по ДВК УЗП [10, д. 8, л. 13]. Менее всех принести пользу в составлении хронологии могла заведующая кадрами и секретарь-машинистка Л. Л. Богданова, которая, как удалось установить из книги приказов за 1951 год, была принята на работу *24 мая 1951 года.*

Дальнейшее изучение документов архива позволило установить, что несмотря на выход официального приказа о стационировании театров в сентябре 1932 года, окончательно процесс утверждения Хабаровского музыкального театра именно как *стационарного театра музыкальной комедии* завершается лишь осенью 1933 года, то есть только в сезон 1933/34 года театр начал свою деятельность в новом качестве. Свидетельством тому – обнаруженный новый документ, запечатлевший особенности оформления трудовых отношений с работниками театра, которые курировал профсоюз.

Каждый сезон, набрав новую труппу, дирекция театра обязана была составить и утвердить новый коллективный договор. 8 января 1933 года Крайисполком своим постановлением, как следует из телеграммы Краевого союза работников искусств (Крайрабис) № 434 от 10 апреля 1933 года к руководителям местных органов власти, передал в ведение горсоветов все театры со всеми расходами и приходами, а также обязал местные органы ускорить процесс подписания коллективных договоров с работниками театров [8, д. 8, л. 9]. Часть сезона – с мая и до начала сентября 1933 года – труппа Хабаровского музыкального театра работала во Владивостоке, поэтому вопросами подписания колдоговора надлежало заниматься местному комитету профессионального союза Рабис, куда 20 июля 1933 года поступило письмо от председателя месткома музыкального театра Мельника. В нём он просит отложить на месяц – полтора вопрос о заключении коллективного договора с музыкальным театром. Причины он указывал следующие: весной 1933 года театр ещё представлял собой ***соединение коллективов оперы и музыкальной комедии***, а в указанном сезоне уже началась ***реорганизация в одну музыкальную комедию***. Смешанный коллектив был сформирован ранее 1 сентября 1932 года, когда вышел приказ о стационировании. К этому времени уже были заключены трудовые договора, и артистическому составу необходимо было просто дать возможность доработать сезон на принятых условиях этих договоров. Кроме того, реорганизация, как указывает Мельник, должна была затронуть не только артистический, но оркестровый и балетный составы, а они в музкомедии отличаются от таковых в опере. По окончании сезона из артистического состава, таким образом, ожидался отток большой группы работников, что заставило бы после подписания колдоговора уже через 1–1,5 месяца заключать новый, что было нецелесообразным. Не было смысла подписывать этот документ и для новых, и остающихся работников, поскольку не был утверждён сам штат будущего театра музкомедии. А составы его также могли быть разными, в зависимости от финансовых возможностей учредителя. Так, например, могли выделить вакансии для полного состава музкомедии, в которой должно быть 3 артиста в амплуа комика, но могли ограничиться и двумя, могли выделить отдельные вакансии для лирической, лирико-каскадной героинь и субретки, но могли выделить штат только для лирико-каскадной

[10] Так назывался передвижной коллектив из безработных артистов, созданный при владивостокской бирже труда в 1926 году, чтобы помочь артистам после распада частных антреприз.

героини и субретки. В такой ситуации, считал Мельник, лучше дождаться окончательных сведений о составе будущей музкомедии, а до этого – руководствоваться Трудовым кодексом, тарифным соглашением и индивидуальными трудовыми договорами [8, д. 9, л. 165].

На данном этапе полагаем, что процесс установления точной даты основания Хабаровского краевого музыкального театра вполне завершён. Итоговыми выводами проведённого исследования могут быть следующие положения:

1. 1926 год, указанный в качестве отправного в организации Хабаровского краевого музыкального театра, – дата мифическая, она была удобна для исчисления юбилейной даты и давала возможность отметить её в 1951 году. Сбор документов к юбилейной выставке и составлению исторической хронологии театра был поручен группе *совершенно неквалифицированных людей,* получивших отправную установку собирать документы именно с этой даты – 1926 года – для празднования *25-летия* театра.

2. В театре *были знакомы с приказом 1932 года о стационировании и знали, что Хабаровский краевой театр музыкальной комедии организован в 1932 году*, о чём свидетельствуют ряд финансовых документов и приказов по театру. Следовательно, верная историческая дата была заменена *сознательно*.

3. Пользуясь сегодняшней терминологией экономического рынка, можно сказать, что, санкционируя создание новой театральной легенды, дирекция театра, по сути, применила маркетинговую технологию промоутерства по продвижению театра и его продукции для преодоления кризисной ситуации в конце 40-х – начале 50-х годов, что вполне удалось.

4. Опираясь на приказ от 1 сентября 1932 года, Хабаровский краевой музыкальный театр так же, как и краевой драматический театр им. М. Горького г. Владивостока в настоящем 2017 году должен отмечать свой 85-летний юбилей. После 1932 года в наименовании музыкального театра ДВК начинает фигурировать топоним «хабаровский», с ним в сезон 1933/34 года театр начинает фигурировать в списке театров краевого значения [5, с. 107]. Однако, строго говоря, Хабаровский краевой музыкальный театр «моложе» Владивостокского драмтеатра на 1 год, поскольку *только осенью 1933 года определилась его окончательная жанровая специализация как театра оперетты и музыкальной комедии*. Но данное обстоятельство следует отнести к проблемам реорганизации и вести исторический отсчёт всё же с 1 сентября 1932 года, как об этом свидетельствуют официальные архивные документы.

5. В принятой сегодня версии истории Хабаровского краевого музыкального театра постоянно фигурирует ссылка на некое постановление Дальревкома или Дальневосточного исполнительного комитета (Далькрайисполком, ДКИК) от 18 мая 1926 года об организации в Хабаровске театра оперетты[11]. Ознакомившись с документами фонда Р-2413, опись 4 («Дальневосточный краевой исполнительный комитет») в Российском государственном историческом архиве Дальнего Востока, со всей ответственностью заявляем, что в протоколе № 12 от 18.05.1926 заседания президиума ДКИК зафиксировано только постановление «о предоставлении Дальневосточному краевому отделу народного образования (ДалькрайОНО или КрайОНО[12]) некоторых особых прав и полномочий». Эти полномочия касались передачи КрайОНО прав Главного репертуарного комитета (Главреперткома) [9, д. 58, л. 16, 175]. А на заседании президиума ДКИК *24 августа 1926 года в дополнение к постановлению от 18 мая 1926 года «было признано необходимым* ***организовать Театральное объединение в ДВК****»* (курсив наш. – *И. К.*), ***а не театр оперетты****,* сосредоточив управление им в ДалькрайОНО. Подразумевало это постановление, как следует из документа, *«планомерное обслуживание театральными труппами объединения городов* ***Владивостока, Читы, Благовещенска и Хабаровска****»* (курсив наш. – *И. К.*) [9, д. 9, л. 4; д. 43, л. 135]. Иного документа *от 18 мая 1926 года, подтверждающего организацию* именно *театра оперетты,* именно в указанном году и именно *в Хабаровске*, среди официальных документов ***не выявлено***.

[11] Данная информация была размещена на муляжах афишных тумб в фойе театра во время проведения юбилейных концертов в ноябре – декабре 2016 года.

[12] ДалькрайОНО был головным управлением, в структуре которого было организовано Управление театрально-зрелищными предприятиями, в непосредственном ведении которого, в свою очередь, находились все театры края.

Литература

1. Бабурова Т. С. И в сердце остался след… Театральная летопись. –Хабаровск, 2016. – 248 с.
2. Государственный архив Хабаровского края. – Ф. Р-772. – Оп.2.
3. Красное знамя. – 1.11.1932 // Гос. архив Примор. края. – № 247. – 4 с.
4. Крыловская И. И. Оркестр Хабаровского краевого музыкального театра как часть истории развития театрального дела на Дальнем Востоке России // Приоритетные направления развития образования и науки: мат-лы XII Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 9 апр. 2017 года). В 2 т. Т. 1. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2017. – С. 60–69.
5. Крыловская И. И. Проблема театрального юбилея: к истории Хабаровского краевого музыкального театра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопр. теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 9 (71). – С. 101–108.
6. Оперетта в России и СССР в XX веке: библиография / авт.-сост. и авт. вступ. ст. А. Г. Колесников; ред.-сост. Е. И. Якубовская. – М.; Екатеринбург, 2013. – 292 с.
7. Приморский академический краевой драматический театр им. М. Горького [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gorkytheater.ru/Theater (дата обращения: 17.01.2017).
8. Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (далее – РГИА ДВ). – Ф. Р-666. – Оп.1.
9. РГИА ДВ. – Ф. Р-2413. – Оп. 4.
10. РГИА ДВ. – Ф. Р-2480. – Оп. 1.
11. РГИА ДВ. – Ф. Р- 2534. – Оп. 1.
12. Филимонов А. В. Организация и первые шаги стационарного театра в Пскове (1939–1941) [Электронный ресурс] // Псков: науч.-практ., ист.-краевед. журн. – Псков: Псковский гос. ун-т, 2013. – № 38. – С. 107–118. – URL: http://izd.pskgu.ru/projects/pgu/storage/PSKOV/psk38.html (дата обращения: 24.11.2016).

References

1. Baburova T.S. *I v serdtse ostalsya sled…Teatral'naya letopis' [And in heart there was a trace… Theatrical chronicle]*. Khabarovsk, 2016. 248 p. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy arkhiv Khabarovskogo kraya [State archive of the Khabarovsk region]*, F. R-772, Op. 2. (In Russ., unpublished).
3. Krasnoye znamya, 1.11.1932 [The red banner, 1.11.1932]. *Gosudarstvennyy arkhiv Primorskogo kraya [State archive of the Primorskiy region]*, no. 247. 4 p. (In Russ.).
4. Krylovskaya I.I. Orkestr khabarovskogo krayevogo muzykal'nogo teatra kak chast' istorii razvitiya teatral'nogo dela na Dalnem Vostoke Rossii [Orchestra of the Khabarovsk regional musical theater as a part of history of development of theatrical business in the Far East of Russia]. *Prioritetnyye napravleniya razvitiya obrazovaniya i nauki: materialy XII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Cheboksary, 9 aprelya 2017 goda) [Priority directions of development of education and science: materials XII of the International scientific and practical conference (Cheboksary, on April 9, 2017)]*. Cheboksary, Interaktiv plyus Publ., 2017, vol. 1, pp. 60-69. (In Russ.).
5. Krylovskaya I.I. Problema teatral'nogo yubileya: k istorii Khabarovskogo krayevogo muzykal'nogo teatra [The problem of theatrical anniversary: to history of the Khabarovsk regional musical theater]. *Istoricheskiye, filosofskiye, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye: voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*. Tambov, Gramota Publ., 2016, no. 9(71), pp. 101-108. (In Russ.).
6. *Operetta v Rossii v SSSR v XX veke: bibliografiya [The operetta in Russia and the USSR in the XX century: bibliography]*. Moscow; Yekaterinburg, 2013. 292 p. (In Russ.).
7. *Primorskiy akademicheskiy kraevoy dramaticheskiy teatr imeni M. Gorkogo [Primorskiy academic regional drama theater of M. Gorky]*. (In Russ.). Available at: http://www.gorkytheater.ru/Theater (accessed 23.05.2017).
8. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian state historical archive of the Far East]*, F. R-666, Op. 1. (In Russ. unpublished).
9. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian state historical archive of the Far East]*, F. R-2413, Op. 4. (In Russ. unpublished).
10. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian state historical archive of the Far East]*, F. R-2480, Op. 1. (In Russ. unpublished).
11. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv Dal'nego Vostoka [Russian state historical archive of the Far East]*, F. R-2534, Op. 1. (In Russ. unpublished).
12. Filimonov A.V. *Organizatsiya i pervyye shagi statsionarnogo teatra v Pskove (1939–1941)* [The organization and the first steps of stationary theater in Pskov (1939–1941)]. *Pskov: nauchno-prakticheskiy, istoriko-krayevedcheskiy zhurnal [Pskov. Scientific and practical, local history magazine]*. Pskov, 2013, no. 38, pp. 107–118. (In Russ.). Available at: http://izd.pskgu.ru/projects/pgu/storage/PSKOV/psk38.html (accessed 21.01.2017).

УДК 75.054

ОБРАЗЫ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ЭСКИЗАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОСТЮМОВ И ДЕКОРАЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ИЗ СОБРАНИЯ ГЦТМ ИМ. А. А. БАХРУШИНА)

Дмитриева Анастасия Борисовна, научный сотрудник отдела декорационно-изобразительных материалов, Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (г. Москва, РФ). E-mail: dias17@yandex.ru

Ф. М. Достоевский не написал ни одного произведения для театра, но уже в XIX веке его произведения начали инсценировать, создавая из романов, повестей и рассказов драмы, оперы и балеты. Режиссёры неоднократно обращаются к творчеству писателя на протяжении конца XIX – начала XXI века, а воплотить на сцене образы из его произведений помогают театральные художники. Цель данного исследования – выявить эскизы костюмов, гримов, декораций и мизансцен в собрании Отдела декорационно-изобразительных материалов и проследить, как художник видит и воплощает образы, созданные Ф. М. Достоевским на станицах его произведений. Мы отобрали эскизы разных эпох, регионов, авторов, разные по технике, относящиеся к романам «Идиот», «Братья Карамазовы», «Униженные и оскорблённые» и повести «Дядюшкин сон». В статье рассмотрены работы двадцати художников, работавших с 1920-х до 1990-х годов в театре, а также в кино. Художник в эскизе костюма и грима часто передаёт характер персонажа Ф. М. Достоевского, совмещая образы актёра и героя. Не только в лице, но и в позе, колорите зачастую выражены противоречивые и живые характеры литературных персонажей. Также и в своих эскизах декораций художники не просто воспроизводят описанные автором пейзажи и интерьеры, а создают выразительные образы мест действия, передают атмосферу.

Ключевые слова: литература, театрально-декорационное искусство, эскиз костюма, эскиз декорации, образ, художник.

THE CHARACTERS OF F.M. DOSTOEVSKY THROUGH THE SKETCHES OF COSTUMES AND SET DESIGNS (BASED ON THE EXAMPLE OF EXHIBITS OF A.A. BAKHRUSHIN STATE CENTRAL THEATRE MUSEUM)

Dmitrieva Anastasiya Borisovna, Researcher, Museum's Decorative Materials Department, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (Moscow, Russian Federation). E-mail: dias17@yandex.ru

Dostoevsky has never written a single work for the theater, but already in the XIX century his works began to be staged; novels, novellas and short stories provided the basis for dramas, operas and ballets. The stage directors frequently refer to the oeuvre of the writer during the late XIX-early XXI centuries, and the theatre artists help to embody the images of his works on stage. This study aims to identify the sketches of costumes, greasepaint, set design and staging in the Museum's Decorative Materials Department and to see how the artist represents and embodies the Dostoevsky's characters. We've selected the sketches from different periods, regions, artists and styles referring to the novels "The Idiot," "The Brothers Karamazov," "The Insulted and Injured" and the novella "Uncle's dream." The article studies the creations of 20 artists who worked in 1920–1990s for the theater and the cinema. Quite often the artist conveys the nature of Dostoyevsky's characters in costume and greasepaint sketches, combining the images of the actor and the hero. Not only the face but also the attitude and the charisma frequently express controversial and lively dispositions of literary characters. In their set designs, the artists do not simply reproduce the described landscapes and interiors but also create expressive images of locations and the atmosphere.

Keywords: literature, theatrical decorative art, costume sketches, set design, character, artist.

Начнём с того, что Ф. М. Достоевский не написал ни одного произведения специально для театра. Это общеизвестно. Но также мы знаем и то, что дух драматургии силён в его творчестве, и многие романы, повести и рассказы были инсценированы, переложены на язык оперы и даже балета с конца XIX века и в течение XX века, такая же тенденция сохраняется и в XXI веке. Чаще всего режиссёры обращаются к таким произведениям, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Униженные и оскорблённые», «Игрок», «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Кроткая». Сейчас только в Москве на разных сценах идут несколько версий одного «Преступления и наказания», включая рок-оперу. Понятно, что режиссёр выбирает из романа только ряд героев и сцен, порой осовременивая и даже вульгаризируя действие в угоду моде.

Цель настоящей статьи не в театральной критике, не в литературном анализе инсценировок, а в обзоре художественного собрания Отдела декорационно-изобразительных материалов ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, связанного с воплощением произведений Ф. М. Достоевского на сцене. Наша задача: проследить, как художник видит образ, как он помогает режиссёру раскрыть этот образ на сцене. В обзор попадают художники известные и не очень, столичные и провинциальные, из разных регионов бывшего СССР, представленные широко или одним-двумя эскизами.

Ф. М. Достоевского ставили в театре ещё до революции 1917 года, но мы остановимся на постановках советского и современного периодов. Надо отметить, что с середины 1930-х годов писатель, чуждый советскому духу, оказался под запретом, но с середины 1950-х его произведения ставят активно, не замалчивая и религиозно-философский подтекст его творчества.

В рамках данной статьи невозможно охватить весь объём имеющихся в коллекции эскизов, поэтому остановимся только на некоторых произведениях. Обратимся для начала к сюжету «Идиота», как наиболее широко представленному в собрании ГЦТМ: мы можем сравнить видение романа восьми художников с 1924 по 1994 годы.

Первый в этом ряду А. Н. Бенуа со своей галереей персонажей романа и оформлением сцены, постановка в 1924–1925 годах в Париже[1]. В тщательно прорисованных пейзажах (сцена «Дача в Павловске») и интерьерах (сцены «Комната Рогожина», «Пансион Иволгиных») с фигурами не чувствуется специфики трагедии Фёдора Михайловича, тут, скорее, общий образ русской культурной среды, представителем которой является художник. Зелёные тона комнаты Рогожина своим покоем контрастируют с противоречивым, страстным характером персонажа. Сам же образ молодого, «с серыми, маленькими, но огненными глазами» [3] брюнета, описанный в романе, художник передал достаточно тонко и достоверно. Князь Мышкин вышел добрым и каким-то растерянным. Настасья Филипповна у А. Н. Бенуа – молодая женщина, ещё более исполненная противоречий, натура страдающая – на эскизах красивая, но какая-то застывшая, безвольная.

Следующая по времени постановка – спустя 30 лет, в Петербурге в 1957 году, художник – М. М. Лихницкая[2]. Черт лица Настасьи Филипповны на одном эскизе почти и не видно, но в постановке фигуры, в трагедийно звучащем сочетании бордового и чёрного в её образе, в резких линиях обнаруживается её натура. На другом эскизе (первый акт) проступает глубина глаз, а костюм скромен и прост, в сочетании серого с розоватым, пастельных тонов – оттеняет эти глаза. Робкий и мягкий князь, мощный характер – Аглая, у Рогожина – тёмный костюм и более прорисованные черты выразительного, страстного лица. В сценах М. М. Лихницкой, нарисованных широкими, свободными, живописными мазками в мелком и крупном формате как раз много эмоций, много трагедии, порывов и надрыва, страсти Ф. М. Достоевского кипят и в колорите, и в положениях изломанных фигурок. В этих эскизах очень точно схвачен сам дух романа.

В том же году проходили поиски образов персонажей у Л. И. Наумовой, в фонде хранят-

[1] Сезон 1924/25 года, Париж, театр «Водевиль», постановка Иды Рубинштейн.

[2] Постановка 1957 года, Ленинград, БДТ имени М. Горького, режиссёр Г. А. Товстоногов, князь Мышкин – И. Смоктуновский, Настасья Филипповна – Т. Доронина, Рогожин – Е. Лебедев.

ся её эскизы к фильму И. А. Пырьева[3]. Видимо, они уже выполнены с оглядкой на исполнителей главных ролей – князя Мышкина и Настасьи Филипповны. Костюм сидит на князе мешковато, на эскизе в пометах режиссёра написано, что пиджак должен быть тёмным, тогда как у художницы он серый. Лицо – красивое, в обрамлении густых волос, бородки, тонкие черты и большие страдальческие глаза. Ещё красивее герой получился в мизансцене «Приезд Мышкина», очень спокойное, открытое, доброе лицо. Настасья Филипповна же скрывает свою роковую красоту за вуалью, но порывистость её натуры читается в сложном развороте фигуры. Одета она богато, но по колориту – сдержанно, в гамме от светло-серого до чёрного.

В фонде хранится одна работа 1958 года для театра им. Е. Б. Вахтангова[4], автор её И. М. Рабинович, это оригинальная композиция на чёрном фоне, грим Рогожина и два портрета из его дома. Лицо Парфёна Рогожина здесь дано крупно, художник сделал его старше, проложив морщины как пастелью, так и за счёт структуры фанеры, на которую нанесено изображение. Привлекают чёрные, асимметрично и глубоко посаженные глаза. Чёрные волосы, чернота вокруг, насуплены брови, но кожа буквально светится, внутри человека – огонь.

Переместимся в Ереван, 1967 год, здесь тоже ставят «Идиота»[5], художник – С. Т. Арутчан Четыре сцены: «Вагон», «Приёмная генерала Епанчина», «У Иволгиных» и «У Рогожина. Финал» – позволяют проследить практически весь образный ряд спектакля. Вспомним А. Н. Бенуа с его исполненными деталей интерьерами – здесь ничего этого нет, из тёмной дымки рождаются асимметричные, условные интерьеры с минимумом деталей, но эти акценты яркие и выразительные. Мирный, озарённый светом, вагон поезда, где познакомились Мышкин и Рогожин, словно теряется в сине-чёрном хаосе мироздания. Рисунок яркий, с контрастами, и в то же время зыбкий, так положена краска. В финале портал алый, словно обагрён кровью.

Вернёмся в Москву, спустя два десятилетия, в 1984 году, к роману обращается театр Советской армии[6], художник по костюмам – Т. С. Глебова. Все образы очень разные, но у всех вытянутые пропорции. Почти ни у кого нет черт лица, кроме Мышкина на эскизе двух костюмов, и он похож на князя с рисунков Л. И. Наумовой красивым лицом в обрамлении пышных светлых волос, усов и бородки. Серый и белый костюмы отлично сидят на высокой стройной фигуре, а вот на другом эскизе тоже он, но как монах в сутане с капюшоном, призрак с тенью на стене за ним. На сером фоне, в извивах серого газового шарфа, в чёрном платье выгибается и летит Настасья Филипповна (см. рис. 1): она и сломленная жизнью, трагическая, и дерзкая, гордая, яркая на этом чёрном эскизе. Рогожин в жёлтой косоворотке или чёрной шубе – демонстрирует широту своей страстной души. Очень необычен костюм Аглаи: высокая, тоненькая блондинка как бы раздваивается, и у первой чёрные ленты, развевающиеся по эскизу, а у второй – белые, и соломенная шляпа как нимб вокруг головы: будто тёмная и светлая стороны натуры.

Спустя ещё 10 лет, уже в современной России, в театре на Малой Бронной роман оформляет Ю. Г. Гальперин[7]. Рисунки его – миниатюрны, занимают меньшую часть и без того небольших листов, фигурки на фоне ярких фрагментов интерьеров, почти всем одежда словно велика, они тонут в ней, движения натянуты, все одинаковые, все кажутся бесхарактерными. Колорит тоже не передаёт характера ни конкретного персонажа, ни романа в целом. Более выразительны карандашные разработки декораций и мизансцен, также обрамлённые рабочими надписями. Художник создаёт живое, насыщенное эмоциями пространство для актёрской игры, а не воссоздаёт интерьер, например, по гравюрам XIX века. Эти комнаты часто пусты в плане мебели, но вовлечены в действие.

---

[3] Кинофильм 1958 года по сценарию И. А. Пырьева, режиссёр И. А. Пырьев, художник-постановщик С. Н. Волков, в роли Мышкина – Ю. Яковлев, Настасьи Филипповны – Ю. Борисова. Мосфильм.

[4] 1958 год, режиссёр А. И. Ремизова, инсценировка Ю. К. Олеши. Москва, Театр им. Е. Б. Вахтангова, в роли Рогожина – М. Ульянов.

[5] 1967 год, Ереван, Государственный драматический театр им. Г. Сундукяна, руководитель постановки Г. А. Товстоногов, постановка Е. Х. Казанчана.

[6] 1984 год, Москва, Центральный театр Советской Армии, режиссёр Ю. И. Ерёмин.

[7] 1994 год, Московский драматический театр на Малой Бронной, режиссёр С. В. Женович.

Рисунок 1. КП 325147/5 Глебова Т. С. Эскиз женского костюма. Настасья Филипповна. Достоевский Ф. М. Идиот. Режиссёр Ю. И. Еремин. 1984 год. Москва, Центральный театр Советской армии. Картон, аппликация, гуашь, уголь, мел. 50,2х25,9

Годом раньше, в 1993 году, в Хельсинки «Идиота»[8] оформил С. М. Бархин. От этой постановки у нас сохранились три эскиза мизансцен и один эскиз афиши, все белилами на синем или сером фоне, практически монохромные. Лица условны, но выразительны. Пространства, как такового, здесь, наоборот, нет – сплошная синева фона и мебель, детали, много роз, которые можно воспринимать как символ опасной, таящей шипы роковой красоты. На одном эскизе Мышкин, с типичной для него бородкой и длинными волосами – буквально изображён с нимбом у головы. В сцене смерти Настасьи Филипповны лики с большими глазами практически иконописные. Розы и свет (фейерверки, свечи, сияние) – лейтмотивы этого оформления.

Больше всего религиозная тема в оформлении романов Ф. М. Достоевского звучит – в «Братьях Карамазовых». Это и чудесный образ, проступающий и нависающий над залом суда на эскизе Э. Г. Стенберга[9] (см. рис. 2). Это не Христос Страшного Суда, а Богоматерь с Младенцем, но икона напоминает нам о том, кому дано на самом деле судить людей, и в то же время о милосердии Судии. Это и храм на эскизе «Встреча Карамазова с Илюшей» к спектаклю «Брат Алёша» в Ярославле работы В. А. Лаповка[10], очень жизнеутверждающий храм на фоне неба, а под ним фигуры героев – почти силуэты.

А в «Униженных и оскорблённых» на сцене как персонаж – Петербург, этот серо-жёлтый город, холодный и чужой, ломающий судьбы. Одной из последних постановок перед забвением писателя стала инсценировка Ю. В. Соболева на сцене МХАТа Второго в 1932 году, художник – М. Н. Тихомиров[11]. В музее хранится целая галерея персонажей – почти 50 эскизов, и ни одного эскиза декораций. По фотографиям можно судить, что они были одновременно условны, с наклонными, перекошенными поверхностями, но при своём минимализме – реалистичны. Что касается образов персонажей, они все характерны: решительная, глубокая Наташа и юная, пылкая Катя; крупная, грубая низменная Бубнова, и худой высокий, согбенный Смит; презрительный, скрытный выпивоха с бутылкой Маслобоев

[8] 1993 год, Хельсинки, Шведская театральная академия. Режиссёр К. М. Гинкас.

[9] 1980 год, Государственный Академический театр им. Моссовета, режиссёр и сценарист П. О. Хомский.

[10] 1973 год, Ярославль, Государственный академический театр Драмы им. Ф. Г. Волкова, пьеса В. Розова, постановщик В. А. Лаповок.

[11] Премьера 26 апреля 1932 года, Москва, Московский художественный академический театр Второй, режиссёры И. Н. Берсенев и С. Г. Бирман.

Рисунок 2. КП 311584 Стенберг Э. Г. Эскиз декорации. Суд. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Режиссёр и сценарист П. О. Хомский, 1980 год. Москва, Государственный Академический театр имени Моссовета. Фанера, темпера, масло, лак. 73х73

и честный, прямой старик Ихменев. Чаще всего на рисунках фигурирует Нелли, худенькая, болезненная, с большими серыми глазами девочка-подросток с не по-детски серьёзным, исполненным всегда страдания лицом. На неё похож сам Иван Петрович, у него тоже большие, широко открытые глаза, страдание в лице.

Художник В. В. Дмитриев написал свои эскизы декораций с мизансценами в 1947 году, за год до смерти, но использованы они были позже, в 1956 году, в спектакле театра им. Ленкома в Ленинграде[12]. Это всё мрачные живописные полотна. Интерьеры («Комната Наташи», «Трактир», «Кабинет ресторана», «Комната Ивана») решены без излишнего привнесения деталей, за окнами – узнаваемый город; фигуры тоже прописаны выразительно, характерно. Наташа в своей комнате одинока, Маслобоев – весел, Иван Пет-

[12] 1956 год, Ленинградский государственный театр им. Ленинского комсомола. Инсценировка Л. Н. Рахманова, З. Л. Юдкевича. Постановка Г. А. Товстоногова. Режиссёр И. С. Ольшвангер.

рович – обеспокоен судьбой Нелли, сидящей у него на кровати, замкнутой и одинокой, очень взрослой девочки. Только за окном этой комнаты есть фрагмент голубого неба, и задник представлен отдельным холстом – более яркий, летний, в нём будто есть какая-то надежда. Пейзаж («Двор дома Бубновой) – тот самый жёлто-серый Петербург. Двор, данный фрагментарно – удушает, сдавливает, не обошлось и без атрибута – детского гробика в витрине. В арке видна набережная, но совсем не видно неба.

В музее хранятся эскизы к тому же спектаклю, выполненные вторым художником, М. М. Лихницкой. Две декорации в её широкой, живописной манере с крупными, даже грубыми мазками – тот же Петербург. Немного иначе видится Двор, грязно-жёлтая стена, серые, коричневые тона стен по бокам, бельё сушится на верёвке. На большом эскизе серо-жёлтые и сине-коричневые здания отражаются в белой Неве, две фигуры сошлись у фонаря на набережной. Эскизов костюмов и гримов немного, но они тоже говорят о персонажах: о пожилом, честном, не сломленном ещё Ихменеве, о его противнике – холодном, надменном князе Валковском, о пылком молодом Иване Петровиче, о горячей и решительной натуре Наташи, сквозящей в бордово-чёрном колорите её платья.

Четыре эскиза декораций Д. Ф. Попова относятся к неосуществлённой постановке и больше напоминают иллюстрации, хотя рисунки большого формата. Манера живая, но в тоже время аккуратная. На одном эскизе, на фоне серо-жёлтого города с затянутым облаками небом, на мосту и набережной Невы, жмётся маленькая фигурка в розовом – Нелли, и еле идёт сгорбленный, иссохший старик-Смит, со своим худым старым псом. На другом эскизе, во дворе дома Бубновой, та же Нелли стоит, склонив голову, под потоком ругани Бубновой, изображённой дородной и в неглиже, а женщины и дворник молча наблюдают эту сцену. На третьем и четвёртом эскизах только пары, он и она, на фоне другого двора с видом в арке на набережную и в более парадном обрамлении, на улице с храмом, на этой улице деревянный дом соседствует с каменным, классической архитектуры. Неизменным остаётся серо-жёлтый колорит, переходящий от одного эскиза к другому.

Из Ленинграда перенесёмся в Прибалтику. В 1961 году спектакль оформляет[13] М. Ф. Китаев, мы храним один пейзаж и один интерьер, на них прослеживается идея единой установки: наклонные пандусы поднимаются вглубь влево и оттуда ещё выше вглубь вправо, и эта конструкция, снабжённая крышей и окном, превращается в мансарду, тёмную и давящую комнатку Ивана Петровича – а дополненная призрачными очертаниями ночной столицы, становится уже пейзажем с горящими фонарями и одинокой фигурой героя. Прерывистость, рыхлость в рисунке дополняет мрачную атмосферу колорита напряжением, тревогой. А к 1965 году относятся рисунки литовской художницы Я. З. Малинаускайте[14], эскизы костюмов, выполненные с помощью аппликации раскрашенного холста на бумагу. Очень выразительным получилось рубище Нелли, как и её лицо с серыми губами в обрамлении копны волос. А у Ихменева холст создаёт ощущение скромного приличного костюма, лицо же получилось смутным.

В основном, все художники, работы которых мы рассмотрели, по-своему, но глубоко воспринимают текст Ф. М. Достоевского, считывают характеры персонажей, предлагая актёрам гримы и костюмы, передают общую атмосферу холодного, давящего города, не избегают формальных деталей, создающих образность места – как вывеска с гробом во дворе Бубновой. Но Ф. М. Достоевский не всегда так мрачен в своей литературе. Для контраста рассмотрим теперь, как художники воплощают «Дядюшкин сон», анекдот из жизни провинциального города Мордасова, также любимый сюжет в театре.

И тут есть в коллекции один ранний эскиз, к постановке 1920-х годов, его автор О. Ф. Амосова-Бунак. Это образная композиция серых площадок и лестниц под тёплыми по тону коричневыми балками, с минимумом мебели, её не назовёшь иллюстративной. Но и связать её прочными нитями именно с сюжетом Ф. М. Достоевского не получается. С. Я. Лагутин в постановке сезона 1955–1956 годов[15] основательно подошёл

[13] 1961 год, Латвия, г. Рига. Государственный театр юного зрителя имени Ленинского комсомола.

[14] 1965 год, Литва, г. Каунас.

[15] Сезон 1955/56 года, Москва, театр Киноактёра, режиссёр Н. С. Плотников.

к вопросу связей своей декорации с сюжетом. На его сцене («Пролог» и «Пролог. Вариант») сине-коричневый портал на двух массивных колоннах и занавес, почти во всю высоту арки – раскрытая посредине книга, где вверху написано: «Ф. М. Достоевский», «ДЯДЮШКИН СОН мордасовские события», слева, под стать страницам, чернильница с пером, и на фоне этой книги уже фигуры персонажей. Такое оформление для трагедии кажется невозможным, а для комедии – вполне оправдано. Портал остаётся, а занавес – поднимается, и действие происходит в салоне с белым роялем, решённым традиционно, мебель с красной обивкой смотрится броско, платья на дамах в духе времени, куда переносит действие. Из эскизов костюмов в коллекции только Карпухина. Костюм её очень яркий и пёстрый, жёлтые перья на шляпе предают ей сходство с птицей – она «нравственно походила на сороку. Физически она скорее походила на воробья» [2], это сходство есть и в лице с остреньким носом, улыбкой.

Красный цвет мебели Москалевой, описанный Ф. М. Достоевским, повторяется и у А. П. Васильева, оформившего спектакль в 1964 году[16]. В почти квадратной декорации избыточность и нагромождение цвета и формы, в стене – окна с бордовыми занавесями, но сама стена – прозрачная, и сквозь неё видно и дерево, и город. Остальные 4 эскиза – это эскизы костюмов и мизансцен, на фоне фрагментов декораций, несколько гротескные фигуры – но ведь они и по характерам таковы. Разные лицами три любопытствующие мордасовские дамы, статна и холодна Зинаида, князь-дядюшка очень худой и высокий, с мелкими чертами лица и длинными чёрными усиками, в чёрном парике, он действительно похож на «мумию» [2] или превращённый в человека скелет, одетый с иголочки. На одном эскизе его окружает роскошь обстановки.

Ставили это почти драматическое произведение и в провинции, в Саратове в 1979 году действие оформлял С. С. Шавловский[17]. Все эскизы костюмов на сером фоне, даже кожа изображённых действующих лиц получается серой. Но на этом фоне также и надписи: не только название и имена персонажей, но и цитаты из текста Ф. М. Достоевского, описания или прямая речь самих персонажей, характеризующие их внешне и внутренне. «Гренадёр»-Паскудина – мощная дама в синем, скромная Зяблова в сером, величественная Марья Александровна в изумрудном, маленький «воробей» Карпухина с остреньким носиком, тонущая в конусе охристо-коричневого наряда. Самодовольный, изящно одетый Мозгляков, «вертопрах», а князь – высокий, худой и будто молодой, а не молодящийся, в пышном клетчатом халате.

Завершит обзор «Дядюшкиного сна» в коллекции музея эскиз В. Г. Герасименко для Ижевского театра, 1982 года[18]. Спектакль-мюзикл, и оформление очень музыкально, поэтично и отталкивается не от описаний быта, данных Ф. М. Достоевским в его повести, а от идеи фантастического сна. Это пейзаж, ночной сад, где среди деревьев горят и оплавляются огромные призрачные белые свечи, и среди всего это волшебства фигура в белом.

Как уже было сказано в начале, мы не рассматриваем других авторов, которые оформляли «Село Степанчиково», «Игрока», «Преступление и наказание», «Кроткую». Этот материал остаётся для будущих исследований. Но уже сейчас можно сделать вывод, что основные тенденции, с вниманием не только к букве, но и к смыслам текстов Ф. М. Достоевского – сохраняются.

Яркие, противоречивые, живые образы из произведений Ф. М. Достоевского – как персонажи, так и место действия, атмосфера – вдохновляли актёров, режиссёров, композиторов, художников. Места действия: Петербург, провинция, Европа, – они разные в разное время у разных авторов, от типовых интерьеров до выразительных, образных конструкций и форм. Костюмы и гримы выражают восприятие художником персонажей, их характеров. Каждое время привносит что-то своё: в целом, тенденция современности – сделать декорацию минималистичной, образной, без натурализма, а костюм на эскизе, даже если он не исторический, а осовремененный – выражает обычно суть персонажа.

[16] 1964 год, Москва, Государственный Академический театр имени Моссовета, режиссёр И. С. Анисимова-Вульф.

[17] 1979 год, Саратов, Государственный академический драматический театр им. К. Маркса, постановщик А. И. Дзекун.

[18] 1982 год, Ижевск (Удмуртская Республика), Удмуртский государственный музыкально-драматический театр. Композитор В. И. Казенин.

Литература

1. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы [Электронный ресурс]. – URL: http://e-libra.ru/read/315703-bratya-karamazovi.html (дата обращения: 19.09.2017).
2. Достоевский Ф. М. Дядюшкин сон [Электронный ресурс]. – URL: http://e-libra.ru/read/194011-dyadyushkin-son.html (дата обращения: 14.09.2017).
3. Достоевский Ф. М. Идиот [Электронный ресурс]. – URL: http://e-libra.ru/read/317666-idiot.html (дата обращения: 12.09.2017).
4. Достоевский Ф. М. Униженные и оскорблённые [Электронный ресурс]. – URL: http://e-libra.ru/read/193991-unizhennye-i-oskorblennye.html (дата обращения: 28.08.2017).

References

1. Dostoevskiy F.M. *Brat'ya Karamazovy [The Brothers Karamazov]*. (In Russ.). Available at: http://e-libra.ru/read/315703-bratya-karamazovi.html (accessed 19.09.2017).
2. Dostoevskiy F.M. *Dyadyushkin son [Uncle's dream]*. (In Russ.). Available at: http://e-libra.ru/read/194011-dyadyushkin-son.html (accessed 14.09.2017).
3. Dostoevskiy F.M. *Idiot [The Idiot]*. (In Russ.). Available at: http://e-libra.ru/read/317666-idiot.html (accessed 12.09.2017).
4. Dostoevskiy F.M. *Unizhennye i oskorblennye [The Insulted and Injured]*. (In Russ.). Available at: http://e-libra.ru/read/193991-unizhennye-i-oskorblennye.html (accessed 28.08.2017).

УДК 792.2

ПОНЯТИЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО АКТЁРСКИХ ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Зыков Алексей Иванович, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой специальных дисциплин, доцент кафедры, Театральный институт Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: alekse-zykov@yandex.ru

На рубеже XX–XXI веков театральное искусство в России начинает активно использовать в структуре своих спектаклей визуальные средства актёрской выразительности от «природных» («бытовых») движений до «культурных» («условных»). То, что они собой представляют и какое место занимают в современном драматическом искусстве, требует специального изучения. Однако данное исследовательское поле заполнено разноголосицей в поименованиях движенческого спектра, наполняющего его. Они схожи между собой, используются для обозначения пластического существования актёра, но не являются синонимами. При этом единого термина ни в театральной практике, ни в научной литературе не существует. Автор предпринимает попытку разобраться, может ли одно из уже существующих понятий стать общим рабочим определением, поскольку «изобретение» нового термина и «навязывание» его вряд ли будет принято практиками. С этой целью происходит обращение к сведениями лингвистики. Анализ показывает, что ни одно из рассмотренных понятий не может претендовать на эту роль. Тем не менее обнаруживается, что в театральной практике существует устойчивое употребление двух понятий – «пластика» и «танец» – одного рядом с другим. Дополняя друг друга, они как раз и включают в себя всю совокупность сценического движения актёра. Это позволяет автору предложить сдвоенное понятие «пластика и танец» в качестве единого рабочего термина обозначения актёрских визуальных средств выразительности.

Ключевые слова: современный драматический театр, визуальные средства выразительности актёра, пластика, танец.

CONCEPTUAL SPACE OF ACTOR'S VISUAL MEANS OF EXPRESSIVENESS

Zykov Aleksey Ivanovich, PhD in Art History, Department Chair of Special Disciplines, Associate Professor, Theatrical Institute of the Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: aleksezykov@yandex.ru

The modern drama theater in Russia is rapidly filling with staginess of forms of representation of performances. Special attention is paid to an actor and those tools which allow to make his existence on the stage convincing and bright. The range of visual means is significant: from natural human movements to art with pantomime and dance. This phenomenon needs to be scientifically researched. But in the beginning, it is necessary to find out what represents the studying subject as it is designated in scientific literature and by practicians of theater. The address to thinkers and theatrical figures of different eras has shown that the uniform term doesn't exist. Speaking about the movement of an actor, the terms, borrowed from dancing and plasticity arts are used. However, meanings of each of them are various. There is a conceptual confusion which at scientific judgment of a problem that is necessary to avoid. For this purpose, the author suggests to allocate a uniform concept from what already exists as "invention" of the new term that would be hardly accepted by practicians. The researching of linguistics data shows that only two terms most precisely capture the essence of actor's visual means of expression: "plasticity" and "dance" but they are opposed each other by theatrical practicians. However, if to connect both them in one, it turns out that we receive required: working designation of all visual means of expressiveness of an actor. That's why the author of the article offers for further studying the uniform term – "plasticity and dance".

Keywords: modern drama theater, visual means of expressiveness of an actor, plasticity, dance.

Современный драматический театр в России стремительно наполняется зрелищностью форм представления спектаклей. Особое внимание уделяется актёру и тем инструментам, которые позволяют сделать его существование на сцене убедительным и ярким. Спектр визуальных средств значителен: от естественных движений человека до художественных, где есть место пантомиме и танцу. Это явление требует научного осмысления. Но прежде чем приступить к нему, необходимо выяснить, что представляет собой предмет изучения, как обозначается в научной литературе и практиками театра. Обращение к мыслителям и театральным деятелям разных эпох показало, что единого термина не существует. Говоря о движении актёра, употребляют схожие по смыслу понятия, заимствованные из танцевального или пластического искусств. Однако смыслы каждого из них различны. Возникает понятийная путаница, которую при научном осмыслении проблемы необходимо избежать. С этой целью автор предлагает выделить единое понятие из тех, что уже существует – «изобретение» нового термина вряд ли будет принято практиками. Обращение к сведениям лингвистики, показывают, что наиболее точно отражают суть актёрских визуальных выразительных средств только два из них: «пластика» и «танец», но сами они противопоставляются друг другу театральными практиками. Однако, если эти понятия соединить в одно, оказывается, что мы получаем искомое: рабочее обозначение всех визуальных средств выразительности актёра. Это даёт право автору статьи предложить для дальнейшего изучения единый термин – «пластика и танец».

Театральное искусство на рубеже XX–XXI веков всё активнее использует в структуре своих спектаклей невербальные выразительные средства. Одним из наиболее интересных направлений здесь становится воплощение режиссёрских концептов через актёрскую пластику, включение танцевальных фрагментов в драматическое действие, стремление к «хореографичности» происходящего на сцене. Целый ряд спектаклей разных театров России этого периода обрёл зрелищность формы, оказавшись чуть ли не на стыке драмати-

ческого и танцевального искусств. Привлечение хореографов «со стороны» к постановке спектаклей сменилось обретением собственных специалистов, владеющих как хореографической, так и театрально-драматической лексикой, чётко обозначилась тенденция рождения новой театральной профессии – режиссёра-хореографа [4].

Динамика художественных процессов театрального искусства оказалась столь стремительной, что научное осмысление не успевало за практикой. В общих работах невербальное воздействие, присущее визуальным средствам актёрского существования на сцене, многими признаётся ныне наиболее действенным, зрелищным, знаково понятным по системе кодирования и простым для восприятия зрителя. Так, французский искусствовед П. Пави, рассуждая в «Словаре театра» (1991) о визуальном и текстуальном элементах театра в схеме их оппозиции, в числе достаточно многих других, даёт следующую, как представляется, наиболее важную характеристику визуальному элементу: «…непосредственная коммуникация через открытость, лёгкость различения визуальных индексов, возможность описания объектов…» [8, с. 35].

Поле исследований здесь значительное: необходимо понять и проанализировать, что представляют собой сегодня актёрские невербальные средства выразительности, какое место занимают в современном драматическом театре. И, прежде всего, важно понять, как они обозначаются и поименовываются. В литературе это остаётся пока не исследованным.

Главными материалами для анализа в нашей статье стали рассуждения деятелей искусства (Ж. Ж. Новерр, И. Я.Энгель, К. С. Станиславский, Н. В. Демидов, А. Я. Таиров, А. Арто), «Современный толковый словарь русского языка» (под редакцией С. А. Кузнецова), работы учёных авторов (П. Пави, А. А. Румнев, Г. В. Морозова, Т. Ю. Смирнягина, Э. Е. Манзарханов).

Обратившись к литературе и к театральным практикам, мы обнаруживаем, что ни в научных трудах, ни в словарях, ни в театральном обиходе в целом до сих пор *не определился единый термин* для обозначения всей пластической культуры актёра. В текстах, возникших в разное время и связанных с театром, высказываниях известных деятелей театрального и хореографического искусств XX века, трудах исследователей, историков театра и танца мы находим несколько главных, схожих между собой понятий, обозначающих пластическое существование актёра: «танец», «сценическое движение», «пластика», «хореография», «пантомима», «пляска», «балет» и т. д.

Отметим, что все эти понятия не являются синонимами, хотя и включают в себя общие характеристики (телоположения, телодвижения, мимику и жесты). При этом почти все перечисленные выше определения родились не в XX веке, и выделить среди них «обобщающее» и «единое» стремились и философы, и практики театра, и режиссёры, и преподаватели.

Если искать начала, то ещё Платон считал возможным использовать следующее определение «всех прочих движений тела», кроме борьбы: «…большую их часть правильно было бы назвать своего рода пляской…» [9, с. 68]. В Новое время (XVIII век) родоначальник классического балета Ж. Ж. Новерр (1727–1810) относит их к пантомиме [7, с. 50], а писатель, директор берлинского национального театра Иоханн Якоб Энгель (1741–1802) говорит о роли жеста в театральном действии [15]. В XX веке французский писатель, актёр, художник, режиссёр и теоретик театра А. Арто (1896–1948), оговаривая «чисто материальную сторону» языка театра в «способах и средствах его воздействия на чувства», в ряд с музыкой ставил танец, мимику и пантомиму [1, с. 181]. Примерно в ту же эпоху русский театральный режиссёр и преподаватель Н. В. Демидов (1884–1953), долгие годы сотрудничавший с К. С. Станиславским, определял визуальные средства выразительности актёра отвлечённым понятием «мускульная отзывчивость» [3, с. 97].

Как видим, если Ж. Ж. Новерр всё «упрятал» в пантомиму, то А. Арто вернул в состав определений платоновскую пляску в обличии танца, добавил и пантомиму Ж. Ж. Новерра, но, не ограничившись этим, поставил с ними рядом музыку и мимику. Возможно, это же, кроме музыки, зашифровал под «мускульной отзывчивостью» и Н. В. Демидов.

Этот небольшой экскурс призван продемонстрировать различие в определениях, порождённое, если искать причины, различиями

в характеризуемых «театрах». При этом можно предположить, что отсутствие специальной движенческой лексики, адаптированной к *драматической сцене*, стало одной из причин понятийной разноголосицы в обозначении всей пластической культуры актёра.

Таким образом, задача определения/обнаружения единого термина обозначения визуальных актёрских выразительных средств остаётся нерешённой. Отметим, что речь не идёт об «изобретении» нового термина («навязывание» его практикам может оказаться мёртворождённым делом). Попытаемся разобраться, *может ли одно из существующих понятий стать общим рабочим определением*, максимально вбирающим в себя весь актёрский движенческий спектр?

Начнём с осмысления значения слов, наиболее часто встречающихся для обозначения визуальных актёрских выразительных средств – *сценическое движение, пантомима, балет, танец и пластика*, поскольку, как справедливо замечает Г.-Г. Гадамер, «мы не должны недооценивать того, что может нам сообщить само слово» [2, с. 276]. Иными словами, воспользуемся сведениями лингвистики для ответа на конкретный вопрос.

Для решения данной практической задачи показалось достаточным обращение к «Современному толковому словарю русского языка» (2001, переиздания 2004, 2008, 960 с.). По словам его составителя и главного редактора, Санкт-Петербургского доктора филологических наук и профессора С. А. Кузнецова (одного из самых авторитетных лингвистов в России), в словаре оставлены неизменными принципы описания слов, но имело место некоторое изменение теоретических основ составления такого рода трудов, что дало возможность описания «семантической структуры многозначных слов шире, чем это обычно делается в словарях» [12, с. 3]. В данном случае, в ситуации выбора определений, семантическая сторона и является главной.

Как полагают специалисты, чтобы стать общим понятием, слово должно отвечать «требованиям постоянности, определенности, всеобщего признания и однозначности языкового выражения» [5, с. 439]. На первый взгляд, может показаться, что всем этим требованиям вполне соответствует словосочетание *«сценическое движение»*. Несмотря на то, что слово «движение» трактуется многогранно (в словаре предлагается восемь его значений), уточнение «сценическое» даёт нам возможность толкования термина как любого движения, производимого на сцене, подразумевающего актёрскую игру.

Тем не менее для практиков театра «сценическое движение» имеет несколько иное, причём устойчивое значение – это одна из важнейших дисциплин пластического воспитания актёра, включающая в себя различные аспекты формирования начальных навыков координации движений, реакции, решительности, динамичности, прыгучести, физической силы, развития гибкости и пластичности и т. д. Оно не включает в себя танец и, более того, если сценическое движение и не является в полной мере адаптацией спортивных умений и навыков, необходимых в рамках актёрской специальности, то, по крайней мере, именно оттуда «питает» свою методику разнообразными упражнениями и приёмами. Понятно, что использование термина «сценическое движение» в роли единого понятия не представляется возможным, поскольку это входит в прямую конфронтацию с устойчивым его значением в театральном мире как начального этапа формирования пластической культуры актёра.

Обратимся к следующему из названных понятий, слову *«пантомима»*, и выясним, отвечает ли оно перечисленным выше «требованиям». По определению нашего словаря, пантомима (от греч. pantómimos – «всё воспроизводящий подражанием») имеет два значения: «1. Театральное представление без слов, в котором чувства и мысли действующих лиц выражаются жестами, мимикой <…>; 2. Жесты, мимика как дополнительные средства общения <…>» [12, с. 494].

Нет нужды напоминать, что пантомима – искусство древнее, не только просуществовавшее много веков как составной элемент театрального искусства, но и ставшее его отдельным видом. При этом к началу XX века, как писал в своё время А. Я. Таиров, она, «как специальный вид театрального искусства, уже давно исчезла со сцены» [14, с. 15]. Уточним, со своей стороны, на про-

тяжении двадцатого столетия на театральной сцене всё же периодически появлялись спектакли-пантомимы и этому вопросу посвящены специальные исследования [11]. Нас же в данном случае pantómimos интересует скорее как составляющий элемент пластики и танца, который по-прежнему активно присутствует на современной сцене. Более того, сохраняет свою актуальность деление, предложенное более полувека назад А. А. Румневым (1899–1965). Этот актёр театра и кино советского времени, мим, балетмейстер, педагог в работе «О пантомиме» (1964) приводит следующее, насколько можно судить, не утратившее своей значимости, деление пантомимы на разные виды:

«1) Пантомима танцевальная, которая зародилась на заре человеческой культуры и сейчас существует не только в народных танцах, но и в сложных хореодраматических спектаклях; её характерный признак – условный, ритмически и пространственно организованный жест, в разное время то в большей, то в меньшей степени подражающий естественному жесту <…>

2) Пантомима акробатическая, в которой жест доведён до максимальной условности, легко переходящей в акробатику <…>

3) Пантомима драматическая, или естественная, которая уподобляется естественному жизненному поведению человека и которую мы наблюдаем в игре наших драматических и кинематографических актёров» [10, с. 11].

Как видим, этот автор широко толкует пантомиму, ключевым моментом которой являются жесты и мимика, подчёркивая, что в рамках сценического пространства она являет себя в различных вариациях, разной среде – естественной, условной, ритмически организованной. Эта объёмность выразительности, безусловно, является для нас очень важной. Тем не менее, возвращаясь к вопросу о поисках обобщающего определения всех актёрских визуальных средств выразительности, мы не можем согласиться с использованием в этом качестве данного термина. Пантомима никогда не включала в себя, к примеру, ни балет, ни танец, которые, напротив, в своей сегодняшней сценической лексике используют и танцевальную, и акробатическую, и драматическую пантомиму. Иными словами, пантомима в современном драматическом театре является частью других, более объёмных художественных явлений.

Если же балет и танец «поглощают» в себе пантомиму, то роль такого «главного» понятия, на беглый взгляд, можно передать какому-то из них. Обратимся сначала к балету.

Толковый словарь указывает, что *«балет»* – это «вид сценического искусства, основанный на танце; театральное представление, состоящее из танцев и пантомимы, сопровождаемое музыкой» [12, с. 30]. Однако мы здесь сразу же наталкиваемся на очевидное «препятствие»: перед нами особый вид театра, исключающий Слово. Причём, если пантомима, являющаяся так же, как и балет, самостоятельным видом искусства (пусть и отчасти утратившим свою актуальность в этом значении), существует ещё и в качестве составляющей части и пластики, и танца, то балет – это явление исключительно самостоятельное и, как видно из определения толкового словаря, принадлежащее именно миру танца.

Балет, таким образом, является сценическим видом танца, успешно существующим на современных театральных площадках. Поглощая в себе пантомиму, он сам оказывается частью более объёмного понятия «танец», которое как явление искусства включает в себя не только сценические, но и несценические виды (к примеру, фольклорный танец). Добавим, что в него вбирается и «пляска». Сегодняшнее значение этого слова – «танец (обычно народный); плясать – подпрыгивать, беспорядочно перебирая ногами, как бы танцуя» [12, с. 534], но, надо полагать, что во времена Платона это слово имело значение, идентичное понятию «танец», и именно в этом смысле стало частью «хореографии» (от греч. choréia – пляска и gráphõ – пишу).

Рассмотрим теперь, соответствует ли третье, избранное нами в силу частотности понятие – *«танец»* тем требованиям, которые необходимы, чтобы стать единым термином для обозначения всех визуальных средств выразительности актёра. Согласно толковому словарю, танец – «вид искусства, в котором художественный образ создаётся средствами пластических и ритмических движений человеческого тела» [12, с. 820]. Понятие оказывается самым «многомерным»

среди вышерассмотренных (пантомима – балет – танец) и отчасти втягивает в себя выбранное нами четвёртое определение – «пластика» («пластические движения»).

Развёрнутое и яркое определение показывает, что танец, в принципе, мог бы стать обобщающим понятием визуальных актёрских средств выразительности драматического искусства. Однако и здесь есть преграды: в театральной практике до последнего времени танец и бытовое существование актёра на сцене противопоставлялись. К тому же танец – это ещё и отдельный вид искусства со своей сложившейся лексикой эстетизированных телодвижений, телоположений, жестов и мимики; он, перечислим, включает в себя классический танец (балет), народный танец, историко-бытовые и бальные танцы, джазовый танец, танец-modern и т. д. Иными словами, два разных понятия – танец как вид искусства и танец как визуальное средство выразительности – будут дублироваться в «поименовании».

Наконец, *«пластика»*. В словаре Кузнецова слово «пластика» расшифровывается как очень многогранное, имеющее шесть значений: «1) Искусство создания объёмных изображений путём лепки, высекания, резьбы и т. д.; ваяние, скульптура. 2) Произведения скульптуры. 3) Гармоничность, художественная выразительность объёмной формы, отражающая внутренний мир, сущность изображаемой вещи. 4) Совокупность выразительных средств художественного (литературного, музыкального и т. п.) произведения, воплощающая талант автора. 5) Согласованность, соразмерность движений и жестов, создающих общее впечатление гармонии. 6) Движения, жесты, внешний облик (костюм, грим и т. п.), посредством которых выражается характер, внутренний мир действующего лица (в хореографии)» [12, с. 528].

Словарное истолкование термина в половине «пунктов» (4–6) «намекает» на театральные средства, но чётко на этом не акцентирует внимание, внятным их определением не становится. Авторы «Словаря» пока, видимо, не сочли устойчивым значение слова, связанное с актёрскими выразительными средствами, хотя, казалось бы, время пришло. Как выясняется, в России давно наметилось движение к употреблению слова «пластика» в значении, обобщающем актёрские визуальные средства.

В театральном лексиконе термин «пластика» впервые появляется предположительно в середине XIX века. По наблюдению Э. Е. Манзарханова, к концу девятнадцатого столетия оно понимается педагогами и практиками театра как «телесная интерпретация чувств» [6, с. 3–4]. Добавим, что в начале XX века термин встречается у К. С. Станиславского в «Работе актёра над собой в творческом процессе воплощения». О «пластике», «пластичности», «пластической характеристике образа», «пластическом воспитании актёра» на протяжении XX века писали многие режиссёры, актёры, педагоги. К примеру, Б. Е. Захава («Мастерство актёра и режиссёра», 1964), А. Б. Немеровский («Пластическая выразительность актёра», 1976), Б. Г. Голубовский («Пластика в искусстве актёра», 1986), Ю. И. Громов («Танец и его роль в воспитании пластической культуры актёра», 1997), Г. В. Морозова («Пластическое воспитание актёра», 1998) и т. д.

Однако достаточно объёмное понятие «пластика» в его российском употреблении всё же категорически сопротивляется включению в себя понятия «танец», а в ряде случаев со времён того же К. С. Станиславского даже противопоставляется ему, как движение «природное» («бытовое») движению «культурному» («условному»). К примеру, самое известное «противопоставление» мы находим в только что названной его работе, где автор, говоря о большом значении танца в роли актёрского воспитания, опасается его «манерности» применительно к визуальным средствам выразительности драматического актёра. Пластика, по его мнению, наоборот, способствует искренности и естественности визуального существования на драматической сцене [13].

Получается, что использование термина «пластика» как единого понятия относительно всей совокупности актёрских выразительных средств так же, как и рассмотренных прежде него, вряд ли будет корректно.

Итак, мы не нашли среди наиболее употребляемых терминов того, которое бы могло заменить их и соответствовало бы всем требованиям.

Означает ли это неразрешимость рассматриваемой проблемы?

Практика российской театральной жизни и литература разного рода (критическая, научная, учебная, словарно-энциклопедическая) позволяют обратить внимание на *устойчивое* употребление двух последних рассмотренных понятий – «пластика» и «танец» – одного рядом с другим. Это не случайно. Они дополняют друг друга. Только они включают в себя всю совокупность сценического движения актёра от «природного» («бытового») до «культурного» («условного»). Поэтому мы считаем наиболее оправданным использование сочетания *«пластика и танец»* в роли единого рабочего понятия (наряду с определениями «танцевально-пластическая составляющая», «танцевально-пластические средства» и т. д.).

Завершая краткий анализ понятийного пространства актёрских визуальных средств выразительности, следует отметить, что пластика и танец всё больше выступают в художественной слитности и в самих театральных практиках, что отражает новый шаг в развитии самих художественных визуальных средств выразительности, открывая новые перспективы научных исследований.

Литература

1. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – СПб.; М.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – Ч. 1–2. – С. 266–323.
3. Демидов Н. В. Творческий художественный процесс на сцене. – СПб.: Нестор-История, 2007. – Т. 3, кн. 4: Творческое наследие. – 480 с.
4. Зыков А. И. Театральный «билингвизм» профессии режиссёра пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по мат-лам Всерос. науч. чтений, посвящён. Б. Л. Яворскому (27–28 нояб. 2014). – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2015. – С. 31–39.
5. Кальной И. И., Сандулов Ю. А. Философия для аспирантов: учебник / под ред. И. И. Кального. – 3-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2003. – 512 с.
6. Манзарханов Э. Е. Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока: дис. … канд. искусствоведения. – Улан-Удэ: Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств, 2006. – 196 с.
7. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. – СПб.: Лань, Планета Музыки, 2007. – 384 с.
8. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
9. Платон. Законы // Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 4. – 829 с. – Философское наследие.
10. Румнев А. А. О пантомиме. – М.: Искусство, 1964. – 244 с.
11. Смирнягина Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце XX столетия (На опыте театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина, перформтеатра «черноеНебобелое», «Русского инженерного театра АХЕ»): дис. … канд. искусствоведения. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2005. – 152 с.
12. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.
13. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Часть 2. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3. – 508 с.
14. Таиров А. Я. Записки режиссёра. – М.: ГИТИС, 2000. – 160 с.
15. Engel J. J. Idées sur le geste et l'actionthéatrale. – Paris, Chez Barrois, 1788. – Vol. 1. – 324 p.

References

1. Arto A. *Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra [The theatre and its double: the Manifests. Drama. Lectures. The philosophy of the theatre]*. St. Petersburg; Moscow, Simpozium Publ, 2000. 443 p. (In Russ.).
2. Gadamer G.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo [The relevance of the beautiful]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, part 1-2, pp. 266-323. (In Russ.).
3. Demidov N.V. *Tvorcheskiy khudozhestvennyy protsess na stsene. Tom 3, kniga 4. Tvorcheskoe nasledie [Creative artistic process on the stage. Vol. 3, Book 4. Creative legacy]*. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2007. 480 p. (In Russ.)

4. Zykov A.I. Teatral'nyy "bilingvizm" professii rezhissera plastikii tantsa [Theatrical "bilingualism" profession Director contortion and dance]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva i ispolnitel'skoy interpretatsii: sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu (27-28 noyabrya 2014) [The problem of artistic creation and performance interpretation. A Collection of articles on materials of all-Russian scientific readings devoted to B.L. Jaworskiy]*. Saratov, Saratov State Conservatoire Publ., 2015, pp. 31-39. (In Russ.).
5. Kalnoy I.I., Sandulov Yu.A. *Filosofiya dlya aspirantov: uchebnik [Philosophy for postgraduate. Textbook]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2003. 512 p. (In Russ.).
6. Manzarkhanov E.E. *Osobennosti plasticheskogo iskusstva v dramaticheskom teatre Zapada i Vostoka: dis. kand. iskusstvovevedeniya [Features of the plastic arts in the drama theatre of the West and East. Diss. PhD in Art History]*. Ulan-Ude, East-Siberian State Academy of Culture and Arts Publ., 2006. 196 p. (In Russ.).
7. Noverr Zh.Zh. *Pisma o tantse [The letter of dance]*. St. Peterburg, Lan', Planeta Muzyki Publ., 2007. 384 p. (In Russ.).
8. Pavi P. *Slovar' teatra [Dictionary of the theatre]*. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (In Russ.).
9. Platon. *Sobranie sochineniy: v 4 tomakh. Tom 4. Zakony [Works. Vol. 4. Laws]*. Moscow, Mysl' Publ., Filosofskoe nasledie Publ., 1994. 829 p. (In Russ.).
10. Rumnev A.A. *O pantomime [About pantomime]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 244 p. (In Russ.).
11. Smirnyagina T.Yu. *Rossiyskiy teatr pantomimy v kontse XX stoletiya (Na opyte teatra "Litsedei" Vyacheslava Polunina, performteatra "chernoeNebobeloe", "Russkogo in zhenernogo teatra AXE"): dis. kand. iskusstvovevedeniya [Russian pantomime theatre in the late twentieth century (On the experience of the theatre "Licedei" Vyacheslav Polunin, performaace "chernoeNebobeloe", "Russian engineering theatre AXE"). Diss. PhD in Art History]*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2005. 152 p. (In Russ.).
12. *Sovremennyy tolkovyy slovar' russkogo yazyka [Modern dictionary of Russian language]*. Ed. by S.A. Kuznetsov. Moscow, Riderz Daydzhest Publ., 2004. 960 p. (In Russ.).
13. Stanislavskiy K.S. *Sobranie sochineniy: v 9 tomakh. Rabota aktera nad soboy. Chast' 2. Rabota aktera nad soboy v tvorcheskom protsesse voploshcheniya [Works. Work on the actor himself. Part 2. The actor's work on himself in the creative process of embodiment]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, vol. 3. 508 p. (In Russ.).
14. Tairov A.Ya. *Zapiski rezhissera [Notes of a Director]*. Moscow, GITIS Publ., 2000. 160 p. (In Russ.).
15. Engel J.J. *Idées sur le geste et l'actiont héatrale [Ideas on gesture and action drama]*. Paris, Chez Barrois Publ., 1788, vol. 1. 324 p. (In Fran.).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 78, 37

ДЕТСКИЕ ШКОЛЫ ИСКУССТВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Аракелова Александра Олеговна, доктор искусствоведения, доцент, директор Департамента науки и образования Министерства культуры РФ, заслуженный работник культуры РФ (г. Москва, РФ). E-mail: arakelova@mkrf.ru

В статье анализируется современное состояние детских школ искусств с учетом их исторического предназначения. Поскольку детские школы искусств являются основой в трехуровневой системе художественного образования и их функционирование неизбежно отражается на всей системе подготовки творческих кадров, в данной статье обозначены приоритеты дальнейшего развития всей сети школ искусств. В центре внимания – недооценка детских школ искусств как социального института со стороны их учредителей – муниципальных властей. Отождествление школ искусств с кружками, домами детского творчества и станциями юных натуралистов, то есть с другими учреждениями дополнительного образования детей, приведет к снижению качества образования в последующих звеньях трехуровневой системы художественного образования, не имеющей аналогов в мировом образовательном пространстве. В статье отмечается, что законодательные пробелы 90-х годов XX века в отношении ДШИ сказались к началу 2000-х, когда ДШИ стали выполнять функцию досуговых учреждений и единое образовательное пространство в отрасли культуры было нарушено. В результате отечественная система художественного образования, взрастившая целую плеяду деятелей искусств, стала утрачивать свои высокие позиции. С целью сохранения отечественной системы художественного образования в 2011 году в Закон РФ «Об образовании» были внесены изменения в части реализации в ДШИ предпрофессиональных программ в области искусств. При этом предпрофессиональные программы, что обозначено в федеральных государственных требованиях к ним, призваны не только приобщить детей к высокому искусству посредством овладения ими первоначальными профессиональными навыками, сформировать обширную аудиторию будущих ценителей высокого искусства, заинтересованных слушателей и зрителей концертных залов, театров, филармоний, выставочных залов, но и, что не менее важно, подготовить из достаточно большого количества выпускников, обучившихся по единым для всей страны учебно-методическим ориентирам, будущих профессионалов.

Ключевые слова: детские школы искусств, одаренные дети, качество образования, подготовка творческих кадров, предпрофессиональные программы, музыкальное искусство.

CHILDREN'S SCHOOLS OF ARTS IN THE RUSSIAN FEDERATION: MODERN STATUS AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT

Arakelova Aleksandra Olegovna, Dr of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Science and Education of the Ministry of Culture of Russia, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: arakelova@mkrf.ru

The historical purpose is to massively teach children to different types of art through a long-term orderly educational process with a system for monitoring the quality of the education received by children. Since children's art schools are the basis in the three-level system of art education and their functioning inevitably affects the whole system of training the creative personnel in this article are designated priorities for the further development of the entire network of art schools. The focus is on underestimation of children's art schools as a social institution from their institutions, that is, municipal authorities. In the 1990s, children's art schools began to perform the role of leisure institutions, the number of entrants in educational institutions of secondary and higher education in the cultural sector declined sharply, the quality of their education decreased, methodological and creative ties between educational institutions of the cultural sector of different levels of education were lost, a single educational space in branch of culture was violated. Despite the fact that over the past 5 years there have been a number of positive trends in the functioning of children's art schools, in a number of regions the importance of children's art schools as a social institution remains low, the children's art schools continue to be financed by the residual principle, the interaction of children's art schools with the sectoral educational institutions secondary professional and higher education is often absent, and personnel or organizational decisions made by founders of children's art schools In the case of children's art schools, the pedagogical teams and parents of children are more likely to react negatively.

Keywords: children's art schools, gifted children, quality of education, preparation of creative personnel, preprofessional programs, musical art.

Детские школы искусств являются основным, базовым звеном отечественной трехуровневой системы художественного образования («ДШИ – училище – творческий вуз»), а их историческое предназначение заключается в массовом обучении детей разным видам искусств посредством многолетнего упорядоченного учебного процесса с системой контроля качества получаемого детьми образования. Основная задача ДШИ – подготовить выпускника, чьи полученные в ДШИ знания и приобретенные умения способствовали бы либо его дальнейшему профессиональному становлению (обучению в училище и творческом вузе с целью обеспечения отрасли культуры высокопрофессиональными творческими кадрами), либо пополнению рядов грамотной зрительской и слушательской аудитории театров, концертных и выставочных залов, являющейся ядром в формировании гармоничного, духовно развитого российского общества.

Именно эти две основные задачи ДШИ зачастую со стороны учредителей ДШИ или их директоров имеют неправомерное толкование. Некоторые считают, что ДШИ должны своей деятельностью подменять кружки и дома детского творчества, массово закрывшиеся за последние двадцать пять лет, а другие, наоборот, думают, что ДШИ должны заниматься только подготовкой будущих профессиональных музыкантов и художников.

Перекос в ту или иную сторону неминуемо отрицательно сказывается на всей системе художественного образования, исторические примеры имеются.

Законом РФ «Об образовании», изданным в 1992 году, ДШИ были отнесены к учреждениям дополнительного образования (ранее, в советский период истории страны, такой дифференциации не было), перед которыми ставились задачи в области досуговой деятельности, характерной для клубов, кружков, творческих центров и др. Специфика деятельности ДШИ в данном законе отражения не нашла, а ранее изданные министерствами культуры СССР и РСФСР нормативные правовые акты утратили силу (Типовое положение о ДШИ, единые для всей страны учебные планы и др.).

Законодательные пробелы 90-х годов XX века в отношении ДШИ сказались к началу 2000-х, когда ДШИ стали выполнять роль досуговых учреждений: резко уменьшилось количество абитуриентов в образовательных учреждениях среднего и высшего образования отрасли культуры, снизилось качество их подготовки, были потеряны методические и творческие связи между образовательными учреждениями отрасли культуры разного уровня образования, единое образовательное пространство в отрасли культуры было нарушено. В результате отечественная система художественного образования, взрастившая целую плеяду деятелей искусств, стала утрачивать свои высокие позиции.

С целью сохранения отечественной системы художественного образования, возвращения исторической миссии ДШИ как первого звена трехуровневой системы подготовки творческих кадров, вычленения ДШИ из числа других учреждений дополнительного образования детей (кружков и станций юных натуралистов) в некую особую группу, в 2011 году в Закон РФ «Об образовании» были внесены изменения в части реализации в ДШИ предпрофессиональных программ в области искусств, федеральные требования к которым должны устанавливаться Минкультуры России. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273 «Об образовании в Российской Федерации» расширил специфику реализации образовательных программ в области искусств.

За последние 5 лет в функционировании ДШИ наметился целый ряд положительных тенденций. Однако в некоторых регионах значимость ДШИ как социального института остается низкой, ДШИ продолжают финансироваться по остаточному принципу, взаимодействие ДШИ с отраслевыми образовательными учреждениями среднего профессионального и высшего образования зачастую отсутствует, а принимаемые учредителями ДШИ кадровые или организационные решения в отношении ДШИ в большей мере вызывают негативный отклик у педагогических коллективов и родителей детей (на руководящие должности назначаются лица, не имеющие профильного отраслевого образования, муниципальные задания для ДШИ формируются без учета исторической миссии этих образовательных учреждений – прием детей на 2/3 осуществляется на общеразвивающие, а не на предпрофессиональные программы, что указывает на отношение к ДШИ со стороны их учредителей как к учреждениям досуговой направленности, то есть как к кружкам и домам детского творчества).

В 2016 году трехуровневая система художественного образования была представлена следующим образом (см. табл. 1):

Таблица 1

Трехуровневая система художественного образования в России

5306 образовательных учреждений 1 687 713 обучающихся		
ДШИ	5007*	1 555 118 чел.
ПОУ	236	69 485 чел.
ВУЗЫ	63	63 110 чел.
* 170 ДШИ в ведении органов управления образованием		

В 2010-х годах тенденция к сокращению сети ДШИ в стране сохраняется (см. рис. 1).

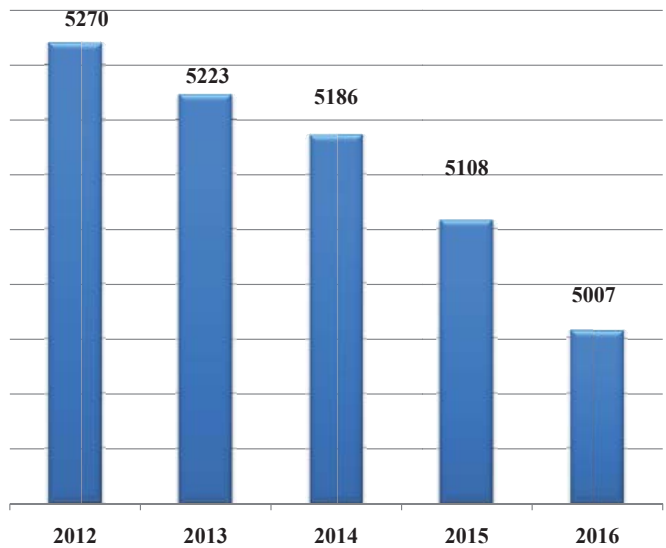


Рисунок 1. Сокращение сети ДШИ в России

За последний год количество ДШИ уменьшилось на 101 единицу: было закрыто 11 детских школ искусств, в том числе в Республике Дагестан (4 ед.), Алтайском крае (5 ед.), Псковской области (1 ед.), Ямало-Ненецком автономной округе (1 ед.).

Однако сокращение ДШИ связано не столько с их закрытием, сколько с реорганизацией путем присоединения малокомплектных ДШИ в качестве филиалов к более крупным ДШИ. Процессы реорганизации затронули 69 ДШИ, в том числе в Московской области (7 ДШИ), Республике Бурятия (6 ДШИ), Алтайском крае (5 ДШИ), Краснодарском, Пермском и Хабаровском краях (по 4 ДШИ).

Количественные изменения сети ДШИ происходят также за счет смены ведомственной принадлежности. Так, в 2015–2016 годах 22 ДШИ были переведены из органов управления культурой в органы управления образованием.

Однако имеются и противоположные, позитивные тенденции:

- в 2016 году 48 ДШИ были переведены из органов управления образованием в ведение органов управления культурой (например, в Республике Мордовия это коснулось 43 ДШИ);
- за последние 5 лет было открыто 13 новых ДШИ, в том числе Мордовская республиканская хореографическая школа (2012, г. Саранск) и Орловская детская хореографическая школа (2013, г. Орел).

С целью повышения качества предпрофессионального образования, выявления наиболее одаренных детей не менее важным является открытие детских школ искусств или детских музыкальных школ в качестве структурных подразделений на базе подведомственных Минкультуры России вузов. По состоянию на 01.01.2017 такие структурные подразделения были созданы в 18 вузах Минкультуры России, в которых обучалось 3265 детей (бюджетная и внебюджетная формы обучения).

Несмотря на сокращение сети ДШИ в целом по стране количество обучающихся в них ежегодно растет, что указывает на востребованность ДШИ как социального института. В 2016 году контингент обучающихся составил 1 555 118 чел., что на 21 764 чел. (1,4 %) больше показателя 2015 года – 1 533 354 чел. (см. рис. 2):

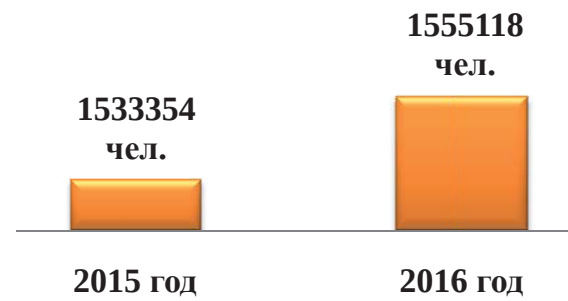


Рисунок 2. Количество обучающихся в ДШИ за 2015–2016 годы

Охват детского населения в возрасте от 7 до 15 лет обучением в ДШИ от общего числа детей данного возраста в 2016 году составил 11,6 %, в 2015 году – 11,8 % (см. рис. 3).

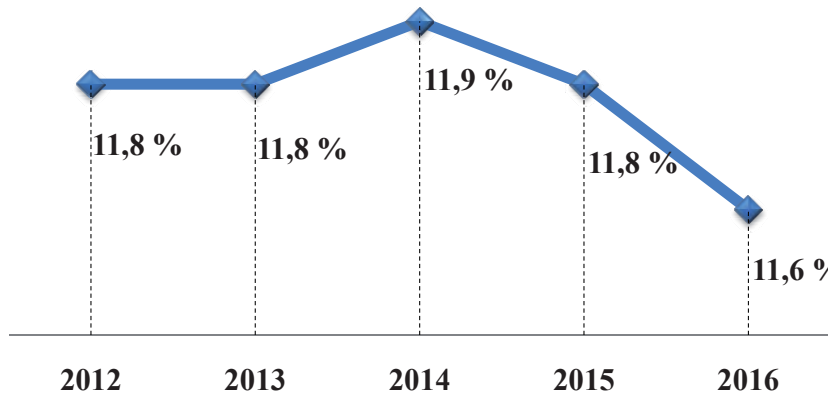


Рисунок 3. Количество обучающихся в ДШИ от общего числа детей (от 7 до 15 лет)

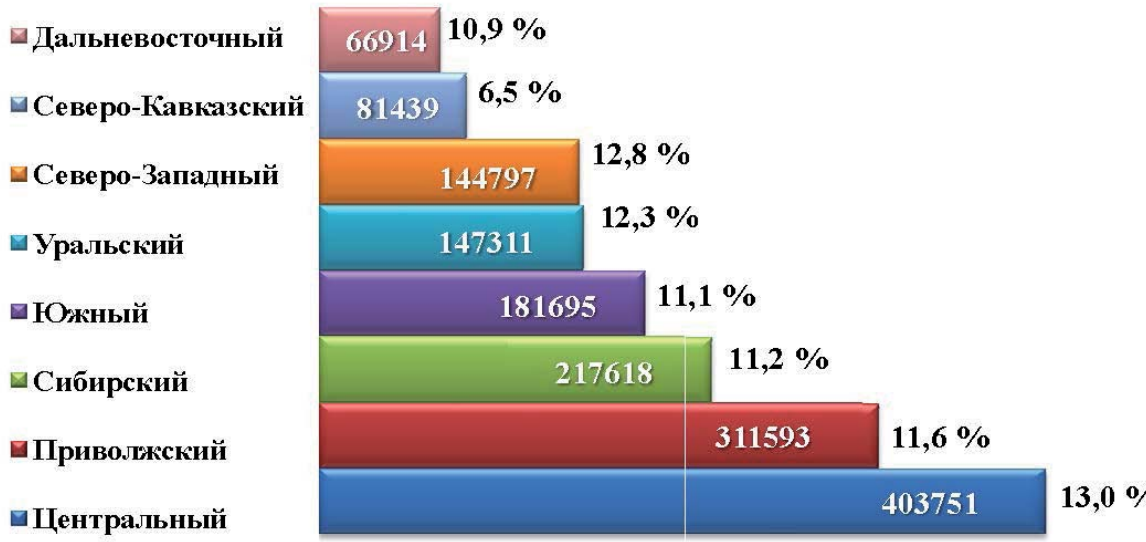


Рисунок 4. Охват детей обучением в ДШИ по федеральным округам

На рисунке 4 представлен охват детей обучением в ДШИ по федеральных округам.

Однако следует отметить, что с 2014 года данный показатель уменьшается на одну-две десятые процента в связи с увеличением общей численности детей, проживающих в Российской Федерации (с 2015 года рост численности детей составил 2,1 %).

Принимая во внимание основную миссию ДШИ, важнейшим показателем их деятельности является **качество** реализации предпрофессиональных программ в области искусств.

В 2016 году по дополнительным предпрофессиональным программам в ДШИ обучалось 518 756 человек (33,4 % от общего количества обучающихся в ДШИ), из них за счет бюджетных средств – 510 773 человека, за счет внебюджетных средств – 7 985 человек.

На 2016/17 учебный год на обучение по дополнительным предпрофессиональным программам было принято 171 897 человек (36,6 % от общего приема). Средний конкурс при приеме составил 1,37 человек на место. Самый высокий конкурс – на обучение по программе «Архитектура» (2,28 человека на место), самый низкий – по программе «Музыкальный фольклор» (1,19 человек на место) (см. табл. 2).

Таблица 2

Сведения о приеме в ДШИ (рейтинг образовательных программ по конкурсу)

	Подано документов	Принято всего	В том числе:		Общий конкурс
			Бюджет	Внебюджет	
Архитектура	433	190	183	7	2,28
Инструменты эстрадного оркестра	1229	769	755	14	1,60
Акварельная живопись	257	162	162	0	1,59
Дизайн	1051	677	668	9	1,55
Искусство цирка	400	271	220	51	1,48
Духовые и ударные инструменты	12536	8666	8523	143	1,45
Фортепиано	49141	34223	33507	716	1,44
Живопись	71129	51162	47824	3338	1,39
Хоровое пение	15956	11585	11394	191	1,38

Окончание таблицы 2

	Подано документов	Принято всего	В том числе:		Общий конкурс
			Бюджет	Внебюджет	
Струнные инструменты	10236	7543	7456	87	1,36
Декоративно-прикладное творчество	7399	5591	5165	426	1,32
Хореографическое творчество	23729	18102	17263	839	1,31
Народные инструменты	33783	26244	25821	423	1,29
Искусство балета	314	251	126	125	1,25
Искусство театра	3621	2900	2692	208	1,25
Музыкальный фольклор	4242	3561	3537	24	1,19
ИТОГО:	235456	171897	165296	6601	1,37

По сравнению с 2014 годом при поступлении детей на обучение по предпрофессиональным программам конкурс вырос на 0,12 чел. на место (бюджетная и внебюджетные формы обучения) – с 1,25 в 2014 году до 1,37 в 2016 году.

При этом наиболее востребованными как среди родителей, так и детей являются предпрофессиональные программы «Живопись» (контингент обучающихся составил 29,8 % от всех обучающихся по предпрофессиональным программам), «Фортепиано» (21,0 %), «Народные инструменты» (14,5 %), «Хореографическое творчество» (11,0 %), «Хоровое пение» (6,3 %).

Необходимо отметить, что специфика отечественного трехуровневого художественного образования наиболее ярко проявляется при подготовке музыкантов, в основе которой многолетнее, с раннего детского возраста, постижение основ данного вида искусства (на протяжении 16 и более лет). В связи с этим одним из приоритетов для учредителей ДШИ должно стать сохранение наметившейся в последние годы положительной динамики по количеству обучающихся по предпрофессиональным программам в области музыкального искусства.

Так, например, по сравнению с 2015 годом количество обучающихся по предпрофессиональной программе «Струнные инструменты» выросло на 10 638 чел. (93 %) (см. рис. 5).

Рисунок 5. Рост количества обучающихся в ДШИ по предпрофессиональной программе «Струнные инструменты» (2015–2016 годы)

Подобное увеличение контингента в ДШИ благоприятно сказывается на конкурсной ситуации при приеме абитуриентов на аналогичные программы среднего профессионального и высшего образования, а также на контингенте студентов в целом. В 2016 году в профессиональных образовательных учреждениях (далее – ПОУ) – училищах и колледжах – число обучающихся по виду инструментов «Оркестровые струнные инструменты» по сравнению с 2015 годом увеличилось на 29 %.

Количественное соотношение обучающихся в разрезе всех уровней образования выглядит следующим образом: в ПОУ по классу оркестровых струнных инструментов в 2016 году обучалось 2 219 чел., что составляло 10 % от обучающихся в ДШИ по программе «Струнные инструменты», в свою очередь, в творческих вузах обучалось 1 502 студента или 67,7 % от контингента ПОУ (см. рис. 6).

Количественно соотношение обучающихся по данной программе от ДШИ до творческого вуза в целом соответствует исторической практике в системе музыкального образования, когда от 10 до 15 % выпускников детских музыкальных школ становилось профессиональными музыкантами, что позволяло формировать творческие коллективы (симфонические и камерные оркестры, духовые и эстрадные оркестры, оркестры народных инструментов, ансамбли) и комплектовать

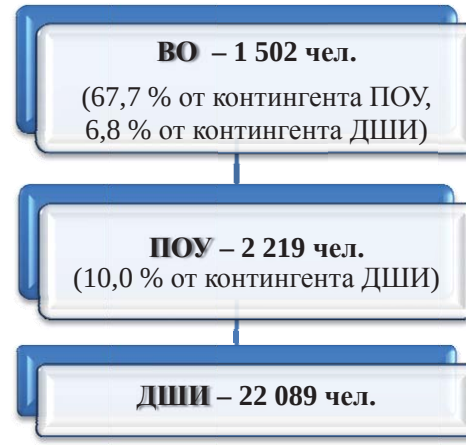


Рисунок 6. Количество обучающихся всех уровней образования по классу оркестровых струнных инструментов

штат педагогических работников образовательных учреждений отрасли культуры.

При этом в разрезе классов инструментов оркестровой струнной группы проблемным полем остается весьма небольшое для всей страны количество обучающихся по классу арфы, что требует особого внимания со стороны учредителей ДШИ и педагогических коллективов.

Количество обучающихся в ДШИ по предпрофессиональной программе «Народные инструменты» по сравнению с 2015 годом увеличилось на 33 641 чел. (87 %) и составило 75 254 чел. (см. рис. 7).

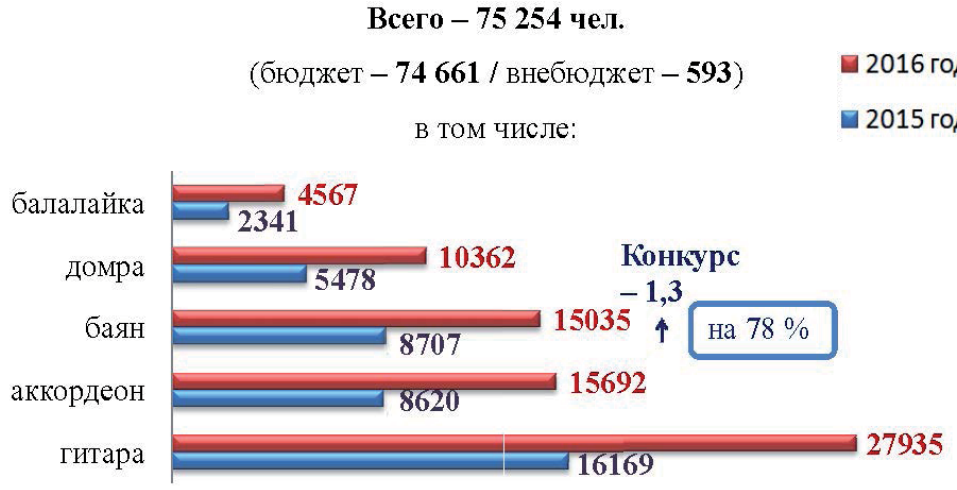


Рисунок 7. Количество обучающихся в ДШИ по предпрофессиональной программе «Народные инструменты» (2015–2016 годы)

В ПОУ по классу инструментов народного оркестра в 2016 году обучалось 3 103 чел. (4,1 % от обучающихся в ДШИ по программе «Народные инструменты»), а в образовательных учреждениях высшего образования – 1 414 чел., или 45,6 % от контингента ПОУ (см. рис. 8):

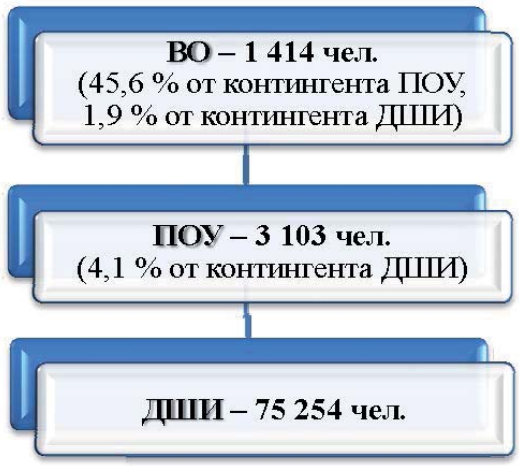


Рисунок 8. Количество обучающихся всех уровней образования по классу инструментов народного оркестра

Однако, несмотря на увеличение количества детей в ДШИ, только малая доля выпускников, обучившихся по программе «Народные инструменты», продолжили обучение в ПОУ (4,1 %).

С середины 90-х годов XX века вплоть до 2015 года значительно снизился интерес к исполнительству на духовых инструментах, что неизбежно привело к сокращению количества духовых оркестров и ансамблей. С целью возрождения отечественных традиций духового исполнительства по поручению Заместителя Председателя Правительства Российской Федерации О. Ю. Голодец от 16.06.2016 № ОГ-П44-142ПР была создана Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество», которая призвана решать различные вопросы, связанные с развитием и сохранением лучших традиций подготовки музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, улучшением состояния материально-технической базы творческих коллективов (оркестров), поддержкой творческих проектов.

Принимаемые Правительством Российской Федерации меры по развитию духового искусства, а также увеличение на 11 817 чел. (96,0 %) обучающихся в ДШИ по предпрофессиональной программе «Духовые и ударные инструменты», по сравнению с 2015 годом, будут способствовать возрождению у российского общества интереса к духовому исполнительству, созданию новых творческих коллективов в будущем (см. рис. 9).

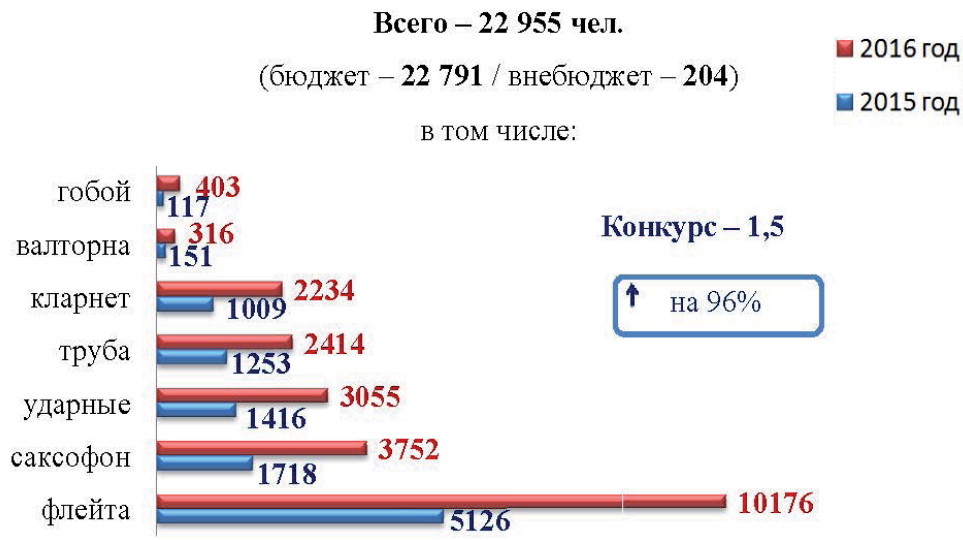


Рисунок 9. Количество обучающихся в ДШИ по предпрофессиональной программе «Духовые и ударные инструменты» (2015–2016 годы)

Контингент обучающихся в ДШИ, ПОУ и творческих вузах по классу духовых инструментов составил (см. рис. 10):

Рисунок 10. Количество обучающихся всех уровней образования по классу духовых инструментов

В целом в 2016 году доля выпускников, освоивших образовательные программы в области различных видов искусств и поступивших после окончания ДШИ в профессиональные образовательные учреждения и учреждения высшего образования для обучения по образовательным программам соответствующего профиля, составила 7,62 % от общего количества выпускников.

Высокий показатель поступления в профильные училища и вузы (более 15 %) отмечен в следующих регионах: Санкт-Петербург, Республика Северная Осетия – Алания и Татарстан, Приморский и Ставропольский края, Белгородская, Ленинградская, Орловская, Свердловская, Тюменская, Челябинская области, Ханты-Мансийский автономный округ.

Целевая направленность в реализации ДШИ предпрофессиональных программ как приоритетных обозначена не только в ФЗ от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ст. 83), но и методических рекомендациях Минобрнауки России (письмо Минобрнауки России от 04.05.2016 № АК-650/02, с изменениями от 08.08.2016 № АК-1841/02), согласно которым охват детей (от общего количества детей в Российской Федерации) обучением по предпрофессиональным программам должен составлять 12 %.

Однако в 2016 году по предпрофессиональным программам в ДШИ обучалось только 2,7 % от общего количества детей в Российской Федерации (по отношению к общему количеству детей, которые обучаются в ДШИ – 33,4 %), тогда как по дополнительным общеразвивающим программам детей обучалось в два раза больше – 1 036 362 чел. (см. рис. 11).

Наибольший конкурс при приеме детей на предпрофессиональные программы на 2016/17 учебный год был в следующих регионах:

1. Москва: 2016 год – 2,6 чел. на место; 2015 год – 1,7 чел. на место;
2. Санкт-Петербург: 2016 год – 2,2; 2015 год – 2,1;
3. Костромская область: 2016 год – 1,9; 2015 год – 1,1;
4. Республика Карелия: 2016 год – 1,7; 2015 год – 1,3;
5. Республика Алтай: 2016 год – 1,6; 2015 год – 1,4.

Рисунок 11. Количество обучающихся в ДШИ по видам программ (чел.)

Минимальная конкурсная ситуация сложилась в Республике Мордовии, Ростовской, Новгородской, Челябинской, Пензенской, Тульской областях, Забайкальском и Камчатском краях.

Соотношение финансовых средств в рамках государственных (муниципальных) заданий для ДШИ на реализацию предпрофессиональных программ составляет 38,3 %, а общеразвивающих – 61,7 %.

Если тенденция к увеличению количества бюджетных мест на общеразвивающие программы будет продолжаться, то это приведет к ситуации, аналогичной периоду рубежа столетий, когда многие ДШИ стали занимать нишу досуговых учреждений. В этой связи отношение некоторых учредителей ДШИ к предпрофессиональным программам как к весьма затратным не имеет основания, поскольку реализуемые в настоящее время предпрофессиональные программы – это прямая аналогия программ ДШИ середины XX века, по которым училось не одно поколение великих деятелей искусства.

По результатам 2016 года выявились регионы, в которых объем финансирования, предусмотренный учредителями ДШИ на реализацию общеразвивающих программ, в несколько раз превышает объем финансирования, выделенный на реализацию предпрофессиональных программ (см. табл. 3).

Таблица 3

Финансовое обеспечение реализации предпрофессиональных и общеразвивающих программ в ДШИ

Наименование субъекта РФ	Финансовое обеспечение реализации предпрофессиональных и общеразвивающих программ в области искусств в рамках государственного (муниципального) задания (%)	
	Дополнительные предпрофессиональные программы	Дополнительные общеразвивающие программы
САРАТОВСКАЯ ОБЛАСТЬ	29,5	70,5
МУРМАНСКАЯ ОБЛАСТЬ	28,9	71,1
КРАСНОЯРСКИЙ КРАЙ	25,4	74,6
ТАМБОВСКАЯ ОБЛАСТЬ	25,1	74,9
МАГАДАНСКАЯ ОБЛАСТЬ	25,0	75,0
ЧУВАШСКАЯ РЕСПУБЛИКА	24,9	75,1
ЧЕЛЯБИНСКАЯ ОБЛАСТЬ	22,8	77,2
УЛЬЯНОВСКАЯ ОБЛАСТЬ	21,8	78,2
ТВЕРСКАЯ ОБЛАСТЬ	21,0	79,0
ЧУКОТСКИЙ АВТОНОМНЫЙ ОКРУГ	20,0	80,0
МОСКВА	14,8	85,2
РЕСПУБЛИКА ТЫВА	14,1	85,9
ВОЛГОГРАДСКАЯ ОБЛАСТЬ	11,0	89,0
НОВОСИБИРСКАЯ ОБЛАСТЬ	6,0	94,0
ПЕНЗЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ	3,0	97,0

Совершенно очевидно, что ежегодный прием детей на предпрофессиональные программы, даже при сохранении цифр приема на уровне 2016 года, приведет к увеличению общего количества обучающихся по этим программам, поскольку в 2016 году, учитывая, что федеральные требования к предпрофессиональным программам были изданы только в период с 2012 по 2014 годы, дети, в основном, обучались в 3–4 классах, тогда как срок обучения по этим программам составляет 8 (9) лет.

Однако сохранение количества цифр приема и их соотношения между предпрофессиональными и общеразвивающими программами на уровне 2016 года в дальнейшем может привести к стагнации всей системы художественного образования, поскольку сложившая к настоящему времени приоритетность общеразвивающих программ не позволит говорить о выполнении ДШИ своей исторической миссии.

Стоит в очередной раз отметить, что общеразвивающие программы являются аналогом программ, которые в советский период истории нашей страны реализовывались на художественно-эстетических отделениях ДШИ и, соответственно, составляли второстепенную направленность в их деятельности (художественно-эстетические отделения стали открываться в ДШИ, в основном, только в 80-е годы XX века).

В 2016 году кроме диспропорции в государственных (муниципальных) заданиях для ДШИ в части финансового обеспечения предпрофессиональных и общеразвивающих программ, указывающей на отсутствие в ряде регионов страны у учредителей ДШИ необходимых приоритетов, наметилась тенденция к сокращению бюджетных мест для детей в ДШИ в целом (и по предпрофессиональным и по общеразвивающим программам)[1], что неминуемо приведет к общему сокращению контингента обучающихся в ДШИ в будущем.

Одним из важных показателей эффективности ДШИ является сохранение контингента обучающихся: по состоянию за 2016 год сохранность контингента составила 46,6 % (по всем программам, в том числе бюджет и внебюджет) (см. рис. 12).

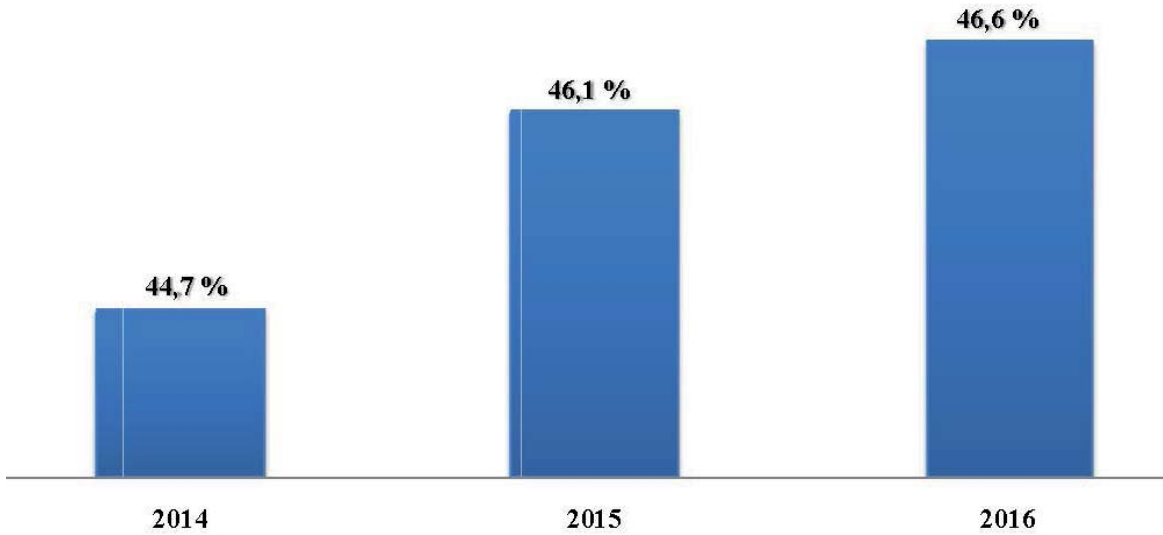


Рисунок 12. Динамика сохранения контингента обучающихся

[1] В частности, в 4 ДШИ г. Саяногорска (Республика Хакасия) ежегодный набор учащихся в 1-й класс составлял около 250 человек. В 2017 году учредитель сократил набор на бюджетные места до 60 (более чем в 4 раза).

Несмотря на положительную динамику полный курс образовательной программы осваивают меньше половины от поступивших в ДШИ детей. Тому несколько причин: утрата у ребенка интереса к обучению, кадровые, методические, а также материально-технических проблемы в самой ДШИ, отсутствие у ребенка возможности полноценно выполнять домашнее задание (нет музыкального инструмента или ДШИ не расположена в шаговой доступности).

Финансирование ДШИ по остаточному принципу во многих регионах страны негативно отражается на материально-техническом обеспечении образовательного процесса. В 2016 году в среднем на 1 ДШИ на капитальный ремонт приходилось всего по 107,2 тыс. руб. (см. рис. 13).

В целом по стране количество зданий, требующих капитального ремонта, уменьшилось. В 2016 году общее число зданий, в которых располагались ДШИ, составляло 7505 ед., а количество зданий, нуждающихся в капитальном ремонте – 1 522 ед. (20,3 % от общего количества зданий), что на 119 единиц меньше аналогичного показателя 2015 года. При этом 56 зданий находились в аварийном состоянии (в 2015 году было 64 аварийных здания).

Необходимо отметить положительный опыт ряда регионов по строительству для ДШИ новых зданий или расширению площадей у имеющихся, например:

- в сентябре 2016 года в с. Успенском Краснодарского края состоялось открытие нового здания детской школы искусств (7,2 тыс. кв. м.) на 600 учащихся (ранее – 370 учащихся) за счет долевого участия региона (около 200,0 млн руб.) в рамках государственной программы Краснодарского края «Социально-экономическое и инновационное развитие Краснодарского края»). Кроме того, в Краснодарском крае новые здания получили детские художественные школы в ст. Ленинградской и г. Курганинск, увеличились учебные площади в Школе искусств п. Венцы Гулькевичского района, в ДШИ ст. Полтавской Красноармейского района, станицах Староджерелиевской, Марьянской, Вознесенской, Чамлыкской;

- в Московской области проведен капитальный ремонт и техническое переоснащение в двенадцати детских школах искусств и введены в эксплуатацию два новых учебных корпуса ДШИ им. П. И. Чайковского (г. Клин);

- в Новосибирской области в процессе реконструкции и ремонтных работ новые помещения получили ДМШ № 3 и ДШИ № 12 города Новосибирска;

Рисунок 13. Бюджетные ассигнования на 1 ДШИ (тыс. руб.)

- в Омске отремонтированное здание ДШИ № 12 позволило увеличить контингент обучающихся с 200 до 600 человек.

Однако во многих регионах учебных помещений ДШИ не хватает – отсутствуют концертные, хореографические и выставочные залы, что препятствует полноценной реализации федеральных государственных требований к предпрофессиональным программам.

Достаточно остро стоят вопросы, связанные с оснащением ДШИ современным учебным оборудованием и обновлением парка музыкальных инструментов. Если во второй половине XX века (до середины 80-х годов) ДШИ обеспечивались музыкальными инструментами посредством государственных поставок от отечественных производителей, то результатом последних двух десятилетий стал износ музыкальных инструментов более, чем на 60 %, а в некоторых ДШИ на 80–90 %. За последние годы со стороны федеральных и региональных органов власти средства на приобретение музыкальных инструментов ДШИ выделялись, но объем выделенных средств позволил с 2013 года улучшить показатель изношенности музыкальных инструментов в ДШИ только на 3,7 %.

Неотъемлемым показателем качества образования является укомплектованность библиотечных фондов ДШИ учебно-методической литературой и, согласно профильности реализуемых образовательных программ, нотными изданиями. В 2016 году на пополнение библиотечных фондов в среднем одна ДШИ могла себе позволить израсходовать около 5,3 тыс. руб., при этом более 20 % ДШИ не имели даже такой возможности (например, в Кабардино-Балкарской Республике) (см. рис. 14).

Не менее важным аспектом, от которого зависит качество образования, является имеющийся в ДШИ кадровой потенциал. По состоянию на 2016 год в ДШИ работало 96 107 преподавателей, при этом с непрофильным высшим образованием 21,2 % от их количества, а со средним непрофильным образованием – 12,7 % (см. рис. 15).

По сравнению с учителями общеобразовательных школ со стороны субъектов Российской Федерации льготы для молодых специалистов (преподавателей) ДШИ практически не предусматривались, а уровень заработной платы у преподавателей ДШИ был ниже не только, чем уровень заработной платы у учителей общеобразовательных школ, но и педагогов дополнительного образования других ведомств (у педагогов дополнительного образования всех отраслей заработная плата в среднем по стране составила 28 000 руб. в месяц, а у преподавателей ДШИ согласно официальной статистике – 25 036 руб. или 76,7 % от среднемесячного дохода от трудовой деятельности в том или ином регионе).

В то же время в ряде регионов по итогам 2016 года заработная плата преподавателей ДШИ даже превысила 100 % от среднемесячного дохода от трудовой деятельности (например, в Московской области и Республике Бурятия), а в Камчатском крае, где заработная плата преподавателей так-

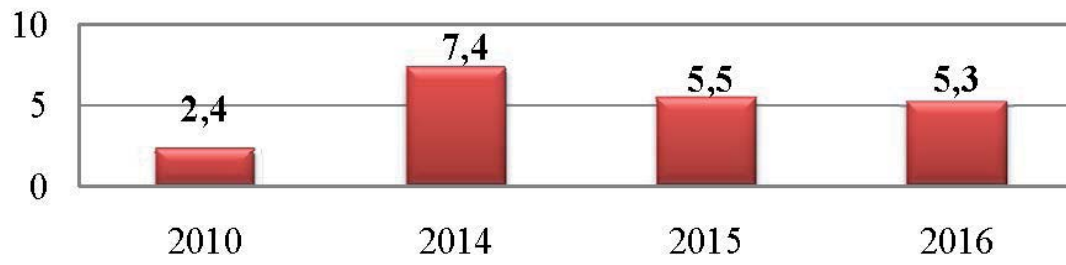


Рисунок 14. Приобретение учебно-методической литературы (тыс. руб.) в Кабардино-Балкарской Республике

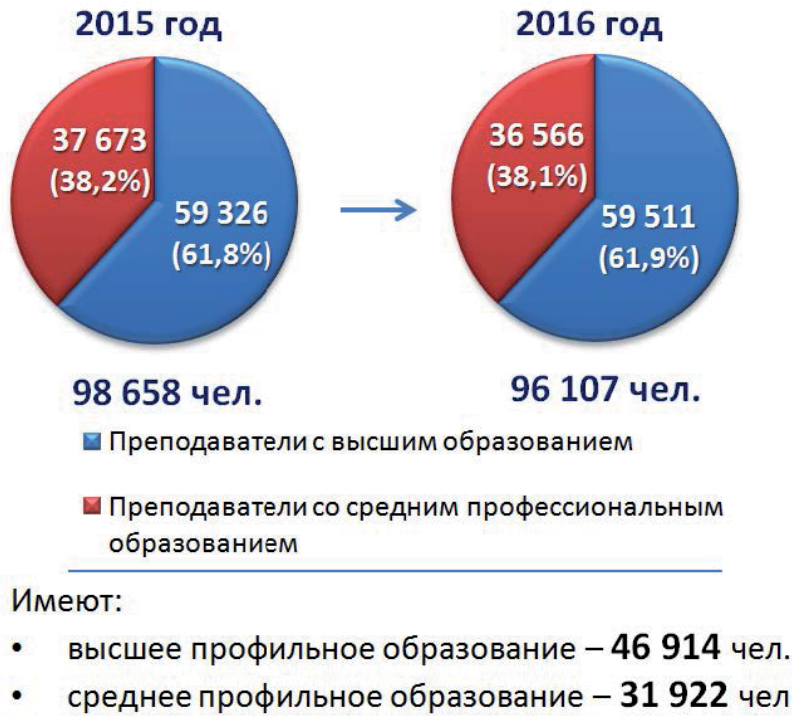


Рисунок 15. Уровень образования преподавателей ДШИ (чел., %)

же превысила 100 % от среднемесячного дохода от трудовой деятельности, молодым специалистам – преподавателям ДШИ, оказывается поддержка в виде 50 % надбавки к окладу в первые два года работы.

Немало мер принимается и Минкультуры России для стабилизации деятельности ДШИ: утверждаются нормативные акты; выделяются средства на проведение творческих мероприятий для одаренных детей; проводятся всероссийские конкурсы – «Лучший преподаватель ДШИ», «50 лучших детских школ искусств», «Молодые дарования России», – охватывающие все регионы страны; выделяются средства подведомственным вузам и училищам на проведение повышения квалификации работников ДШИ (за последние два года за счет средств Минкультуры повысило квалификацию 1,5 тыс. преподавателей ДШИ), организуется целевое обучение студентов, среди которых и будущие профессиональные кадры для ДШИ (за последние два года количество обучающихся на условиях целевого приема и целевого обучения увеличилось на 469 человек (в 2014 году – 491, в 2016 году – 960), подведомственными Минкультуры России творческими вузами и училищами заключаются договора с муниципальными ДШИ о проведении именно на базе ДШИ различных творческих мероприятий и прохождении студентами практики (в 2016 году с ДШИ было заключено 134 договора) и др.

Значительную поддержку ДШИ оказывают и региональные учебно-методические центры, которые проводят форумы, педагогические чтения, научно-практические конференции, ярмарки педагогических технологий, творческие школы. Большая работа проводится по обеспечению участия детей в региональных, всероссийских и международных конкурсах, выставках и других творческих мероприятиях, поскольку одним из аспектов мотивации детей к продолжению

обучения и самореализации является конкурсная ситуация. В 2016 году состоялось 25 511 таких мероприятий, на проведение которых было израсходовано около 1,0 млрд руб. В этих мероприятиях приняло участие 67,1 % от общего количества детей, обучающихся в ДШИ. Из общего количества участников творческих мероприятий 42 972 ребенка стали стипендиатами (лауреатами), а общий объем средств на выплаты стипендий и премий из всех источников финансирования составил 324,0 млн рублей.

С целью выявления и поддержки молодых талантов в регионах страны активно применяются современные технологии, например:

- в 2016 году Министерство культуры Республики Татарстан совместно с АНО «Казанский открытый Университет Талантов 2.0» приступили к формированию Республиканской базы одаренных детей и молодежи из числа победителей и призеров республиканских конкурсов;

- в Камчатском крае продолжает деятельность открытый в 2014 году Центр поддержки и развития одаренных детей и молодежи, созданный на базе Камчатского колледжа искусств, на развитие которого выделено 1,07 млн руб. (данные средства были направлены на обслуживание сайта darovaniya.info, сбор информации по одаренным детям, культурно-просветительскую работу);

- в Московской области внедрена единая информационная система дополнительного образования (ЕИСДОП), позволяющая информировать население об организациях дополнительного образования, реализуемых образовательных программах, а также осуществлять запись в эти организации в электронном виде (за исключением приема детей на предпрофессиональные программы, поскольку такая технология актуальна только при реализации программ досуговой, кружковой деятельности).

Подобные технологии дают возможность обеспечивать увеличение контингента обучающихся в ДШИ.

В настоящее время роль и значение ДШИ значительно шире, нежели только реализация образовательных программ. ДШИ – это творческие и просветительские центры, деятельность которых направлена на духовное и интеллектуальное развитие подрастающего поколения путем приобщения к высокому искусству. Именно поэтому крайне важно, чтобы дальнейшее развитие ДШИ соотносилось с их историческим предназначением.

Литература

1. Аракелова А. О. О некоторых особенностях возникновения и развития системы профессионального музыкального образования в России // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 19/1. – С. 45–54.
2. Справка к заседанию коллегии Министерства культуры Российской Федерации по вопросу «О современном состоянии и перспективах развития детских школ искусств» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mkrf.ru/documents/k-zasedaniyu-kollegii-ministerstva-kultury-rossiyskoy-federatsii-po-voprosu-o-sovremennom-sostoyanii002 (дата обращения: 19.09.17).

References

1. Arakelova A.O. O nekotorykh osobennostyakh vozniknoveniya i razvitiya sistemy professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii [On some features of the emergence and development of the system of professional music education in Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 19/1, pp. 45-54. (In Russ.).
2. *Spravka k zasedaniyu kollegii Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii po voprosu "O sovremennom sostoyanii i perspektivakh razvitiya detskikh shkol iskusstv" [Reference to the meeting of the collegium of the Ministry of Culture of the Russian Federation on the issue "On the current state and prospects for the development of children's art schools"]*. (In Russ.). Available at: https://www.mkrf.ru/documents/k-zasedaniyu-kollegii-ministerstva-kultury-rossiyskoy-federatsii-po-voprosu-o-sovremennom-sostoyanii002 (accessed 19.09.17).

УДК 37

МОДЕЛИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В СФЕРЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В УСЛОВИЯХ СТАНДАРТИЗАЦИИ ПРОФЕССИИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Елисеенков Геннадий Симонович, профессор, заведующий кафедрой дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: plakat14@mail.ru

Мхитарян Гагик Юрикович, доцент, кафедра дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: igago@rambler.ru

Введение в действие профессиональных стандартов для сферы образования и сферы производства оказывает существенное влияние на формирование образовательных программ в области художественной деятельности и, в частности, в области графического дизайна.

Целью данной статьи является обоснование моделей образовательных программ в сфере графического дизайна, сформированных с учетом требований и образовательных стандартов, и профессиональных стандартов в области высшего образования и графического дизайна. Стандартизация предусматривает унификацию, систематизацию и классификацию составных элементов образовательных программ. В статье анализируются различные виды стандартов: образовательные стандарты в сфере графического дизайна для различных уровней высшего образования, профессиональный стандарт для графических дизайнеров, профессиональный стандарт для преподавателей высшей школы. В связи с расширением областей стандартизации и увеличением числа объектов стандартизации делается вывод о том, что стандартизация приобретает, во-первых, тотальный характер, во-вторых, более системные качества в сфере графического дизайна.

Авторы статьи предлагают пути унификации универсальных и общепрофессиональных компетенций для формирования образовательных программ, а также дают обоснование параметров построения целостных многомерных моделей образовательных программ в сфере графического дизайна для различных уровней высшего образования: для бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки.

Ключевые слова: образовательные программы, модели программ, параметры программ, стандарты образовательные, стандарты профессиональные, графический дизайн.

MODELS OF EDUCATIONAL PROGRAMS IN THE FIELD OF GRAPHIC DESIGN IN THE CONTEXT OF STANDARDIZATION OF PROFESSION AND EDUCATION

Eliseenkov Gennadiy Simonovich, Professor, Department Chair of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: plakat14@mail.ru

Mkhitaryan Gagik Yurikovich, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: igago@rambler.ru

The enactment of professional standards for education and scope of production has a significant impact on the development of educational programs in the sphere of artistic activities and particularly in the field of graphic design.

The purpose of this article is substantiation of the models for educational programs in the sphere of graphic design, formed with the requirements of both educational and professional standards in the field of higher education and graphic design. Standardization allows unification, systematization and classification of the compound elements of educational programs. The article examines different types of standards: educational standards in the field of graphic design for different levels of higher education, professional standard for graphic designers, professional standard for higher education faculty. The authors conclude that, firstly, standardization

acquires a total character and, secondly, it gets more systematic quality in the field of graphic design because of the extension of areas of standardization and increase in the number of objects of standardization.

The authors propose ways of unification of universal and professional competences for the development of educational programs, as well as justify the formation of holistic multidimensional models of educational programs in the field of graphic design for different levels of higher education: for bachelors, masters and assistants.

Keywords: educational programs, models of programs, parameters of programs, educational standards, professional standards, graphic design.

До недавнего времени преподаватели вуза при разработке образовательных программ руководствовались **двумя типами стандартов**: образовательными стандартами (ФГОС ВО) и их видами – для бакалавриата, магистратуры, ассистентуры-стажировки [6; 7; 8], аспирантуры, а также стандартами на учебно-методические издания (учебные программы дисциплин, учебные пособия, сборники описаний лабораторных (практических) работ, методические рекомендации и т. п.) [1]. При этом устанавливались так называемые «горизонтальные» связи между образовательными стандартами и стандартами на учебно-методические изданиями, с одной стороны, и формируемыми образовательными программами, с другой стороны (рис. 1).

В настоящее время происходит, во-первых, расширение **областей стандартизации** – она затрагивает уже не только сферу образования, но и сферу производства с появлением профессиональных стандартов. Таким образом, стандарты начинают регулировать содержание образования и содержание практической деятельности специалистов в той или иной сфере, в данном случае – в сфере графического дизайна. Во-вторых, происходит увеличение числа **объектов стандартизации**. Этими объектами становятся не только образовательный процесс и его результаты, не только учебно-методическая продукция, но и деятельность субъектов: в сфере образования – профессорско-преподавательского состава, что зафиксировано в профессиональном стандарте «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования» [5], в сфере производства – дизайнеры, что отражено в профессиональном стандарте 11.013 «Графический дизайнер» [4].

Таким образом, между образовательными и профессиональными стандартами, с одной стороны, и образовательными программами, с другой стороны, устанавливаются не только «горизонтальные» связи, но и «вертикальные», что обусловлено отражением субъектов образования и субъектов профессиональной деятельности (рис. 2).

На этом основании можно сделать **вывод** о том, что стандартизация в сфере образования и в сфере профессиональной деятельности приобретает, во-первых, **тотальный** характер, во-вторых, более **системный** характер.

Системные связи образовательных и профессиональных стандартов предполагают наличие двух подсистем: образовательную подсистему и производственную подсистему (рис. 3). Системообразующими факторами можно считать общественную потребность в дизайне и результаты дизайнерской деятельности. Общественная потребность в дизайне выявляет поле его проблематизации в сфере образования и в сфере производства, целевые установки, социальный заказ.

Рисунок 1. Взаимосвязи образовательных программ и образовательных стандартов

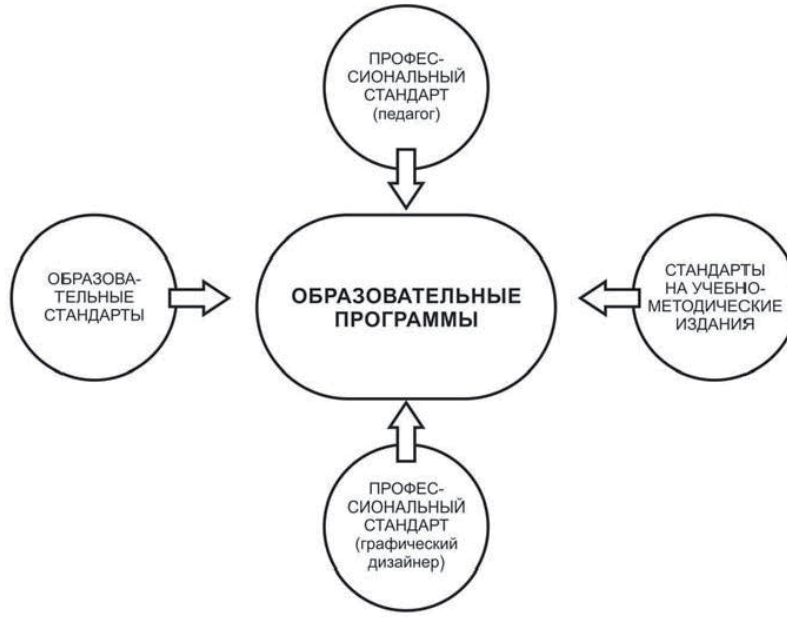


Рисунок 2. Взаимосвязи образовательных программ с профессиональными и образовательными стандартами

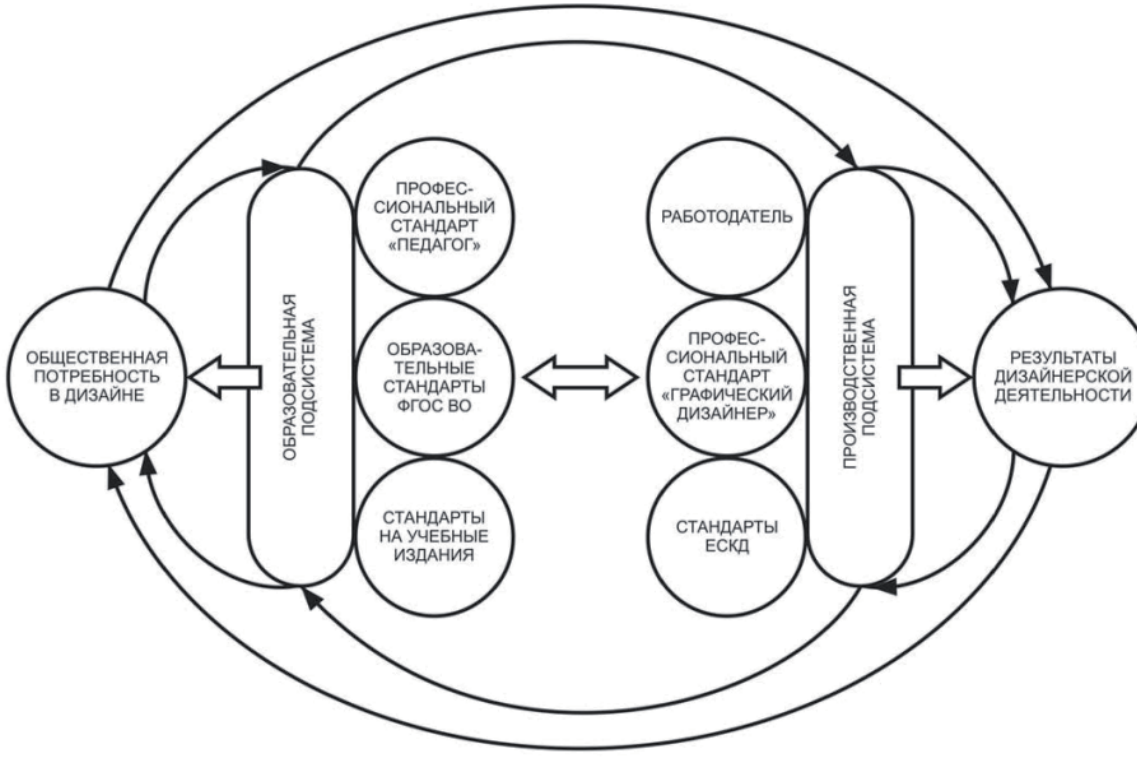


Рисунок 3. Системные связи образовательных и профессиональных стандартов

Образовательная подсистема стандартизации включает профессиональный стандарт «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования», образовательные стандарты ФГОС ВО для различных уровней образования (бакалавриата, магистратуры, ассистентуры-стажировки), стандарты на учебно-методические издания.

Производственная подсистема стандартизации включает деятельность работодателей, руководствующихся профессиональным стандартом 11.013 «Графический дизайнер», а также стандартами ЕСКД (Единой системы конструкторской документации) [3]. Кроме ГОСТ 2.102-2013, определяющего виды и комплектность конструкторских документов, Единая система конструкторской документации включает ряд стандартов, регламентирующих стадии разработки проектов, требования к эскизному проекту, применяемые виды изображений и др.

Как оценивать **тенденцию тотальной стандартизации** образования и профессии – как положительную или негативную? В педагогическом сообществе на этот счет существуют разные точки зрения. Многие преподаватели видят в стандартизации тотальную регламентацию и излишнюю формализацию образовательной деятельности, увеличение бумаготворчества в ущерб живому образовательному процессу. Эти опасения имеют основания, поскольку опыт внедрения ФГОС ВО-2, ФГОС ВО-3 и ФГОС ВО-3+ показал, что названные издержки в той или иной мере имели место.

Безусловно, **стандартизация**, как процесс унификации, систематизации и классификации, – явление положительное и продуктивное, поскольку она позволяет достичь оптимальной степени упорядочения в той или иной области деятельности, создавать единые требования и нормы, достичь сравнимости результатов.

Возникает вопрос – насколько близки к обозначенным оптимальным характеристикам те стандарты, которыми нам предлагают пользоваться?

Стандарты **ФГОС ВО 3+** по большинству позиций совпадают по таким направлениям подготовки, как дизайн, декоративно-прикладное искусство, графика, живопись, то есть можно говорить об общих тенденциях если не в области визуальных искусств в целом, то в сфере изобразительных и прикладных искусств.

Существенными недостатками данных стандартов можно считать отсутствие единой методологии в определении компетенций и рассогласование между стандартами разных уровней образования (бакалавриата, магистратуры, ассистентуры-стажировки). При формировании компетенций происходит смешение предметного, функционального и мотивационного подходов. **Предметный подход** просматривается при определении общекультурных и общепрофессиональных компетенций по направлению подготовки «Дизайн», которые прямо указывают на конкретную предметную область и соответствующую учебную дисциплину, например, способность использовать основы философских, исторических, экономических, правовых знаний, способность владеть рисунком, основами академической живописи, навыками скульптора, применять шрифтовую культуру и компьютерные технологии. При формировании ряда других компетенций используется **функциональный подход**, например, способность работать в команде, действовать в нестандартных ситуациях и т. п. **Мотивационный подход** реализуется путем формулирования следующих компетенций: готовность к саморазвитию, самореализации, использованию творческого потенциала; способность совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общекультурный уровень; способность к самоорганизации и самообразованию. Кроме того, в данных стандартах нет связи с профессиональными стандартами.

Стандарты **ФГОС ВО 3++** (проекты) – это, безусловно, шаг вперед, поскольку в них обозначена связь с профессиональными стандартами через профессиональные компетенции, использована унификация как форма стандартизации – унифицированы универсальные и общепрофессиональные компетенции. Но набор этих компетенций требует осмысления и, на наш взгляд, процедуры симплификации – упрощения, уменьшения количества элементов до минимально достаточного на основе их сущностных характеристик. В 2012 году в статье, опубликованной в Вестнике КемГУКИ, были предложены способы унификации и симплификации компетенций [2].

В стандартах ФГОС ВО 3++ обозначены 8 универсальных компетенций для бакалавров и

6 для магистров. Но если исходить из определения **«универсальные»**, значит эти компетенции должны быть универсальны и для разных уровней образования (бакалавриат, магистратура, ассистентура-стажировка), и для разных направлений подготовки (дизайн, декоративно-прикладное искусство и др.).

Мы предлагаем три категории универсальных компетенций:

1. **Интеллектуальное развитие** – это способность к системному и критическому мышлению в процессе решения поставленных задач.

2. **Ценностные ориентации** – социальные и культурные ценности и идеалы, которыми будет руководствоваться выпускник в своей деятельности. Это идеология и аксиология образования, без чего в современном мире невозможно обойтись.

3. **Коммуникация** – в широком смысле: способность к межкультурной коммуникации, использование современных информационно-коммуникационных технологий, деловая коммуникация, работа в команде.

Что касается общепрофессиональных компетенций, то в стандартах для бакалавров и магистров их одинаковое количество – пять, но разного содержания. Опять же, если исходить из определения **«общепрофессиональные»** компетенции, то есть общие для профессии, в данном случае – для профессии дизайнера, то они должны быть одинаковыми для бакалавров и магистров. Поэтому мы предлагаем три категории общепрофессиональных компетенций:

1. **Профессиональное мышление** – концептуальное, художественное, проектное, визуальное.

2. **Мотивация и ориентация на профессию** – самоорганизация, самообразование, саморазвитие, творческий потенциал.

3. **Исследовательские и художественно-проектные способности**.

Профессиональные компетенции определяются на основе трудовых функций, изложенных в профессиональных стандартах «Графический дизайнер» и «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования»: **для бакалавров** в сфере производственной деятельности – проектирование объектов визуальной информации, идентификации и коммуникации, в сфере педагогической деятельности – преподавание в системе общего, предпрофессионального и дополнительного образования. Основой для формирования профессиональных компетенций **для магистров** являются: в сфере производственной деятельности – разработка систем визуальной информации, идентификации и коммуникации, в сфере педагогической деятельности – преподавание в системе среднего профессионального и высшего образования. Аналогично могут определяться профессиональные компетенции для обучающихся **в ассистентуре-стажировке**: в сфере производственной деятельности – разработка систем визуальной информации, идентификации и коммуникации, руководство проектированием систем визуальной коммуникации, а в сфере педагогической деятельности – преподавание в системе высшего образования.

Если анализировать **профессиональный стандарт** «Графический дизайнер», то необходимо отметить, что данный документ в целом отражает теорию и технологию художественно-проектной деятельности дизайнера в сфере графического дизайна, в нем трудовые функции соотнесены с уровнем образования и дифференцированы по объектам проектирования. В этом документе требуют уточнения лишь отдельные позиции, в частности, среди необходимых знаний указано знание академического рисунка. Во-первых, для профессионального владения рисунком одного знания недостаточно, нужны умения. Во-вторых, академический рисунок – это основа, на которой формируется декоративный рисунок, стилизованный рисунок, символический и т. п. Всеми этими видами рисунка дизайнер должен владеть, а не только знать.

В **профессиональном стандарте** «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования» особенно много вопросов вызывает перечень необходимых знаний из 15 пунктов, где психолого-педагогическим знаниям отведено 10 пунктов, знанию законодательства и нормативных актов – 3 пункта и только один пункт – знанию преподаваемой области профессиональной деятельности. Нисколько не умаляя значимости психолого-педагогических знаний, на наш взгляд, должен быть паритетный баланс между знаниями предметной области,

психолого-педагогическими знаниями и знанием нормативных актов. Ведь знание предметной области – один из важных показателей профессионализма преподавателя. Это знание предполагает дифференциацию по уровням (методологический, теоретический, эмпирический, прикладной и т. п.), по сферам предметной области и т. д.

Как соотносятся между собой **образовательные и профессиональные стандарты** и как они влияют на формирование образовательных программ? Между ними намечаются определенные системные связи, но, к сожалению, они существуют в разных **системах измерения.** Профессиональные стандарты измеряются категориями «трудовые функции», «трудовые действия», «необходимые умения и знания», а образовательные стандарты – категорией «компетенции». В образовательных стандартах декларируется отказ от категорий «знания», «умения», «навыки», но индикаторами компетенций часто выступают их интеллектуальные компоненты (знания), деятельностные компоненты (умения), мотивационно-личностные компоненты. Этой разноплановой, подчас хаотичной картине требуется дальнейшая унификация, систематизация и, если использовать игру слов, стандартизация стандартов.

Несмотря на ряд нерешенных вопросов стандартизации, нами были определены факторы формирования **моделей** образовательных программ в сфере дизайна. С учетом этих факторов и современных реалий стандартизации сформированы **модели** образовательных программ для бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки в сфере графического дизайна. Изменения параметров этих моделей определялись на основе профессиональных и образовательных стандартов, как действующих, так и проектируемых (табл. 1).

Виды деятельности определяются на основе профессиональных стандартов «Графический дизайнер» и «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования», а также образовательных стандартов для бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки. При этом в представленных моделях выделены самые основные, сущностные виды деятельности.

Должности, на которые могут претендовать выпускники бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки в сфере практической дизайнерской деятельности, достаточно подробно описаны в профессиональном стандарте «Графический дизайнер». Что касается педагогической деятельности, то согласно профессиональному стандарту «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования» выпускник может претендовать на должности преподавателя, старшего преподавателя, доцента, профессора при условии соответствия тем требованиям, которые предусматриваются для каждой из этих должностей.

Обобщенные трудовые функции в сфере дизайнерского производства дифференцируются на проектирование **объектов** визуальной информации, идентификации и коммуникации (ВИИиК), проектирование **систем** ВИИиК и руководство проектированием объектов и систем ВИИиК. В педагогической сфере обобщенными трудовыми функциями являются преподавание по программам профессионального обучения, среднего профессионального образования (СПО) и дополнительным профессиональным программам (ДПП), а также по программам бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки.

Таблица 1

Модели образовательных программ в сфере графического дизайна

Уровни образования	БАКАЛАВРИАТ	МАГИСТРАТУРА	АССИСТЕНТУРА-СТАЖИРОВКА
Виды деятельности	художественно-проектная; информационно-технологическая; педагогическая	художественно-проектная; экспериментально-исследовательская; экспертная; педагогическая	экспериментально-исследовательская; художественно-проектная; организационно-управленческая; педагогическая

Окончание таблицы 1

Уровни образования	БАКАЛАВРИАТ	МАГИСТРАТУРА	АССИСТЕНТУРА-СТАЖИРОВКА
Должности	графический дизайнер; дизайнер печатной продукции; дизайнер рекламы; преподаватель ДХШ, доп. образования	ведущий дизайнер; главный дизайнер; руководитель проекта; преподаватель колледжа, вуза	арт-директор; руководитель отдела дизайна; преподаватель высшей школы
Обобщенные трудовые функции	Проектирование ОБЪЕКТОВ ВИИиК, преподавание	Проектирование СИСТЕМ ВИИиК, преподавание	проектирование систем ВИИиК; руководство; преподавание
Трудовые функции	проектное задание; художественно-технический дизайн-проект; авторский надзор; преподавание	предпроектные исследования; проектное задание; концептуально-художественный дизайн-проект; преподавание	предпроектные исследования; проектное задание; концептуальный дизайн-проект; организация проектиров; преподавание
Типы мышления	художественное; проектное; визуальное	концептуальное; художественное; проектное; визуальное	концептуальное; художественное; проектное; визуальное
Уровни проектного знания	теоретический; эмпирический; прикладной	методологический; теоретический; эмпирический	методологический; теоретический
Виды знаний	репродуктивные; продуктивные	продуктивные; системные	системные; продуктивные
Виды умений	репродуктивные; продуктивные; творческие	продуктивные; исследовательские; творческие	исследовательские; продуктивные; творческие
Методы решения задач	креативные; репродуктивные	креативные; инновационные	инновационные; креативные
Обобщенные компетенции	Дизайнер-разработчик объектов ВИИиК, преподаватель	Дизайнер-исследователь, разработчик-коцептуалист систем ВИИиК, преподаватель	Дизайнер-концептуалист ВИИиК, руководитель, преподаватель высшей школы

Если в качестве основных **трудовых функций** для выпускника бакалавриата являются изучение и согласование с заказчиком проектного задания, разработка художественно-технического дизайн-проекта и авторский надзор за его реализацией, то для магистров и ассистентов-стажеров трудовые функции предусматривают проведение предпроектных дизайнерских исследований, а также руководство проектированием объектов и систем ВИИиК.

Образовательные программы бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки наце лены на формирование определенных типов **профессионального мышления**: для бакалавров – художественного, проектного и визуального мышления, а для магистров и ассистентов-стажеров – кроме перечисленных типов мышления, основополагающим является концептуальное мышление.

Еще три параметра имеют важное значение для формирования образовательных программ: **виды знаний** (репродуктивные, продуктивные, системные), **виды умений** (репродуктивные, продуктивные, исследовательские, творческие) и **методы решения профессиональных задач** (репродуктивные, креативные, инновационные).

В итоге можно определить **обобщенные компетенции** для выпускников:

– выпускник бакалавриата – дизайнер-разработчик объектов визуальной информации, идентификации и коммуникации, преподаватель в системе общего, предпрофессионального и дополнительного образования;

– выпускник магистратуры – дизайнер-исследователь, разработчик-концептуалист систем визуальной информации, идентификации и коммуникации, преподаватель в системе среднего профессионального и высшего образования;

– выпускник ассистентуры-стажировки – дизайнер-концептуалист систем визуальной информации, идентификации и коммуникации, арт-директор или руководитель отдела дизайна, преподаватель высшей школы.

Результаты проведенного теоретического анализа и представленных проектных предложений позволяют сделать следующие **выводы**:

1. Стандартизация в области образования и профессиональной деятельности дизайнера, приобретающая тотальный характер, оказывает существенное влияние на формирование образовательных программ в сфере дизайна для разных уровней образования – бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки.

2. Системные связи между образовательными и профессиональными стандартами в сфере графического дизайна, в своей совокупности образующие производственную и образовательную подсистемы стандартизации, определяют целый ряд новых факторов, влияющих на формирование образовательных программ в сфере графического дизайна.

3. С учетом этих факторов, на основе профессиональных и образовательных стандартов разработаны модели образовательных программ для бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки в сфере графического дизайна. Данные модели образовательных программ спроектированы с помощью разработанных авторами параметров, отражающих сущностные характеристики производственной и образовательной деятельности в сфере графического дизайна.

4. Представленные модели послужили основой для разработки ныне действующих образовательных программ, учебных планов, учебных пособий и рабочих программ дисциплин для бакалавриата, магистратуры и ассистентуры-стажировки в сфере графического дизайна в Кемеровском государственном институте культуры.

Литература

1. Гендина Н. И., Колкова Н. И. Нормативно-методическое обеспечение учебного процесса в вузе: стандарты высшего учебного заведения. – Кемерово: КемГИИК, 1998. – 171 с.
2. Елисеенков Г. С. Концептуальные подходы к моделированию образовательных программ в сфере дизайна // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 20. – С. 168–174.
3. ГОСТ 2.102-2013 ЕСКД. Виды и комплектность конструкторских документов. – М.: Стандартинформ, 2014. – 15 с.
4. Профессиональный стандарт 11.013 «Графический дизайнер» [Электронный ресурс]: приказ М-ва труда и социальной защиты РФ от 17.01.2017 № 40н // Гарант: информ.-прав. портал. – URL: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71499142 (дата обращения: 18.09.2017).

5. Профессиональный стандарт «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования» [Электронный ресурс]: приказ М-ва труда и социальной защиты РФ от 08.09.2015 № 608н // Гарант: информ.-прав. портал. – URL: http://base.garant.ru/71202838/#friends (дата обращения: 19.09.2017).
6. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 Дизайн (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]: приказ М-ва образования и науки РФ от 11 авг. 2016 года № 1004 // Гарант: информ.-прав. портал. – URL: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71375254 (дата обращения: 18.09.2017).
7. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.04.01 Дизайн (уровень магистратуры) [Электронный ресурс]: приказ М-ва образования и науки РФ от 21.03.2016 № 255 // Консультант Плюс: справ.-прав. система. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_197233 (дата обращения: 18.09.2017).
8. Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 54.09.03 Искусство дизайна (по видам) (уровень подготовки кадров высшей квалификации) [Электронный ресурс]: приказ М-ва образования и науки РФ от 17.08.2015 № 839 // Гарант: информ.-прав. портал. – URL: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71078702 (дата обращения: 18.09.2017).
9. Проект федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс] // Федерал. портал проектов норматив. правовых актов. – М., 2017. – URL: http.www.regulation.gov.ru.
10. Проект федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 54.04.01 «Дизайн» (уровень магистратуры) [Электронный ресурс] // Федерал. портал проектов норматив. правовых актов. – М., 2017. – URL: http.www.regulation.gov.ru.

References

1. Gendina N.I., Kolkova N.I. *Normativno-metodicheskoe obespechenie uchebnogo protsessa v vuze: standarty vysshego uchebnogo zavedeniya [Normative-methodical support of educational process in higher education: standards for educational institutions]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 1998. 171 p. (In Russ.).
2. Yeliseenkov G.S. Kontseptual'nye podkhody k modelirovaniyu obrazovatel'nykh program v sfere dizayna [Conceptual approaches to modeling educational programs in the field of design]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 20, pp. 168-174. (In Russ.).
3. *GOST 2.102-2013 ESKD. Vidy i komplektnost' konstruktorskikh dokumentov [State Standard 2.102-2013 USCD. The types and completeness of design documents]*. Moscow, Standartinform Publ., 2014. 15 p. (In Russ.).
4. Professional'nyy standart 11.013 "Graficheskiy dizayner" [Professional Standart 11.013 "Graphic Designer"]: prikaz Ministerstva truda i sotsial'noy zashchity RF ot 17.01.2017 № 40 [Order of the Ministry of Labour and Social Protection of the Russian Federation from 17.01.2017 no. 40]. *Garant: informatsionno-pravovoy portal [Guarantor: legal information portal]*. (In Russ.). Available at: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71499142 (accessed 18.09.2017).
5. Professional'nyy standart "Pedagog professional'nogo obucheniya, professional'nogo obrazovaniya i dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya": prikaz Ministerstva truda i sotsial'noy zashchity RF ot 08.09.2015 № 608 [Professional Standard "Teacher training, vocational education and secondary vocational education". Order of the Ministry of Labour and Social Protection of the Russian Federation from 08.09.2015 no. 608]. *Garant: informatsionno-pravovoy portal [Guarantor: legal information portal]*. (In Russ.). Available at: http://www.base.garant.ru//71202838 (accessed 19.09.2017).
6. Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo standarta po napravleniyu podgotovki 54.03.01 Dizayn (uroven' bakalavriata): prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 11 avgusta 2016 № 1004 [On approval of the Federal state educational standard of higher education in the field of training 54.03.01 Design (Bachelor's level). Order of the Ministry of education and science of the Russian Federation from August, 11th 2016, no. 1004]. *Garant: informatsionno-pravovoy portal [Guarantor: legal information portal]*. (In Russ.). Available at: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71375254 (accessed 18.09.2017).
7. Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 54.04.01 Dizayn (uroven' magistratury): prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 21.03.2016 № 255 [On approval of the Federal state educational standard of higher education in the field of training 54.04.01

Design (Master's level). Order of the Ministry of education and science of the Russian Federation from 21.03.2016, no. 255]. *Konsul'tant Plus: spravochno-pravovaya sistema [Consultant Plus: legal-reference system]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_197233 (accessed 18.09.2017).

8. Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo standarta po spetsial'nosti 54.09.03 Iskusstvo dizayna (po vidam) (uroven' podgotovki kadrov vysshey kvalifikatsii)): prikaz Ministerstva obrazovaniya i nauki RF ot 17.08.2015 № 839 [On approval of the Federal state educational standard of higher education in specialty 54.09.03 The Art of Design (the level of training personnel of higher qualification). Order of the Ministry of education and science of the Russian Federation from 17.08.2015, no. 839]. *Garant: informatsionno-pravovoy portal [Guarantor: legal information portal]*. (In Russ.). Available at: http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71078702 (accessed 18.09.2017).
9. Proekt federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 54.03.01 "Dizayn" (uroven' bakalavriata) [The project of the Federal state educational standard of higher education in the field of training 54.03.01 "Design" (Bachelor's level)]. *Federal'nyy portal proektov normativnykh pravovykh aktov [Federal portal of projects of normative legal acts]*. Moscow, 2017. (In Russ.). Available at: http. www.regulation.gov.ru.
10. Proekt federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 54.04.01 "Dizayn" (uroven' magistratury) [The project of the Federal state educational standard of higher education in the field of training 54.04.01 "Design" (Master's level)]. *Federal'nyy portal proektov normativnykh pravovykh aktov [Federal portal of projects of normative legal acts]*. Moscow, 2017. (In Russ.). Available at: http.www.regulation.gov.ru.

УДК 378. 14

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ КОНТРОЛЯ РЕЗУЛЬТАТИВНОСТИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ И ПЕДАГОГОВ В ИЗУЧЕНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Палилей Александр Васильевич, кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

Рожков Валентин Николаевич, старший преподаватель, кафедра балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: valenti-rozhko@va.ru

В предлагаемой статье рассматриваются современные подходы в выборе методов контроля в учебно-познавательной деятельности обучающихся в институте культуры факультета хореографии. Представлен фонд оценочных средств, которые устанавливают соответствие учебных достижений запланированным результатам обучения и требованиям образовательных программ, рабочих программ модулей (дисциплин).

Роль фонда оценочных средств в образовательном уровне факультета хореографии становится на современном этапе все более актуальной проблемой, поскольку его функциональное качество является ярким показателем образовательного потенциала кафедр факультета, реализующих образовательный процесс по направлениям подготовки специалистов в области хореографического искусства. В связи с этим уточнение функций и форм методов контроля, их структурных компонентов, применяемых в образовательной деятельности факультета, может быть полезной для использования в учебно-познавательной деятельности обучающихся.

Методы контроля в учебно-образовательной деятельности в области хореографического искусства присутствовали в период функционирования императорских хореографических учреждениях России XIX века. Но оценка эффективности системы контроля, выбор методик контроля, определение терминов и понятий вызывают споры и дискуссии среди педагогов хореографии до сих пор. Обусловлено

это тем, что структура и содержание хореографических дисциплин (модуля) в вузе на современном этапе, образовательные технологии, включая планирование и оценку качества подготовки специалистов, нацелены прежде всего на формирование и достижение заявленного результата обучения. В этом случае необходимо установление соответствия между планируемыми и достигнутыми результатами обучения.

Исходя из этого, мы рассматриваем с точки зрения актуальности применение методов контроля как контрольно-оценочную составляющую в образовательном процессе на современном этапе, которая позволяет систематически отслеживать, диагностировать, корректировать процесс обучения в области хореографического искусства.

Ключевые слова: методы контроля, результаты, формирование, обучающиеся, оценка качества, система, хореографическое искусство, достижение.

MODERN CONTROL METHODS THE EFFECTIVENESS OF TRAINING ACTIVITIES OF STUDENTS AND TEACHERS IN LEARNING DANCE DISCIPLINES

Paliley Aleksander Vasilyevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

Rozhkov Valentin Nikolaevich, Senior Instructor, Department of Choreographic Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail:valenti-rozhko@va.ru

This article examines the modern approaches to choice of control methods in the educational – cognitive activity of students at the Institute of Culture, Department of Choreography. It presents the fund of assessment tools that identify and match the educational achievements of planned results of training and requirements of educational programs, work programs, modules (disciplines).

The role of the fund of assessment tools in the educational level of Department of Choreography is getting on the modern stage more and more urgent problem, since its functional quality is a significant indicator of the educational potential of the faculty implementing the educational process in areas of training of specialists in the field of choreographic art. In this regard, the clarification of roles and forms of control methods, and their structural components used in the educational activities of the faculty, may be useful for use in the educational – cognitive activity of students.

A control method in the educational activities in the field of choreographic art was present during the operation of the Imperial ballet institutions in Russia of the 19th century. But the evaluation of the effectiveness of control systems, choice of control methods, definition of terms and concepts cause controversy and debate among teachers of choreography so far. The reason is that the structure and content of choreographic disciplines (modules) at the University at the present stage educational technologies, including the planning and evaluation of the quality of training of specialists focused primarily on the formation and achievement of stated learning outcome. In this case, it is necessary to establish matching between the planned and achieved learning outcomes.

On this basis, we consider from the point of view of the relevance of the application of control methods as a monitoring and evaluation component in the educational process at the modern stage, which allows to systematically monitor, diagnose, and adjust the learning process in the field of choreographic art.

Keywords: control methods, results, formation, students, quality assessment, system, choreography, achievement.

Хореографическое образование как в исполнительском, так и в педагогическом мастерстве на современном этапе его развития в России, представляет собой качественное художественное образование, способное обеспечивать подготовку высококвалифицированных хореографов достойного уровня.

Федеральные государственные образовательные стандарты высшего образования, их структура, содержание отдельных дисциплин образова-

тельной программы нацелены на формирование и достижение заявленного результата обучения. Оценивание качества подготовки специалистов должно быть направлено на систематическое установление соответствия между планируемыми и достигнутыми результатами обучения.

Для аттестации обучающихся на соответствие их учебных достижений создаются фонды оценочных средств для проведения входного и текущего оценивания, промежуточной и итоговой аттестации с целью установления соответствия учебных достижений запланированным результатам обучения и требованиям образовательных программ, рабочих программ дисциплин – актуальная проблема в выборе форм и методов контроля учебных дисциплин.

Вопросам выбора методов контроля учебного процесса обучающихся посвящены научно-методические статьи, учебные пособия. Обсуждаются на различном уровне: научно-практических конференциях российского, регионального, вузовского уровня, проведения круглых столов, мастер-классов и др. Изучению и поиску форм, видов и методов контроля результатов профессионального обучения в вузе, в том числе хореографов, посвящены многочисленные педагогические работы: Т. Гаппарова, А. И. Гирнык, В. И. Загвязинский, Н. Б. Истомина Т. С. Лисицкая, Н. А. Матвеева, Л. А. Савельева, И. А. Шипилина и др.

Представленные работы, раскрывающие соотношение репродуктивных и творческих компонентов учебно-профессиональной деятельности при формировании специалиста, подготовке будущего педагога к методическому творчеству [4; 6; 7], формированию у обучающихся творческих умений решать педагогические задачи в области воспитания, являются основой организации учебного процесса, критического переосмысления имеющихся средств [2; 3; 4], форм и методов обучения [6]. В то же время анализ представленной литературы показывает, что основные направления методики контроля в разных источниках совпадают, но названия терминов, их классификацию и взаимосвязь разные авторы трактуют по-разному применительно к хореографическому образованию. В практике обучения хореографическим дисциплинам в вузах культуры преподавателями применяются определенные виды контроля, его методы и приемы, формы и организацию.

Цель данной статьи – определить наиболее эффективные формы и методы педагогического контроля при современной подготовке обучающихся по хореографическим дисциплинам, заявленным в образовательных программах по соответствующим направлениям обучения, а также определить задачи педагогического контроля как важной составляющей учебно-воспитательного процесса в вузе.

Контроль (от фр. – control) в образовательном процессе высшей школы следует понимать, как педагогическое сопровождение, наблюдение и проверку успешности учебно-познавательной деятельности обучающихся.

Контроль и оценка знаний обучающихся на факультете хореографии по направлениям 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация / степень «бакалавр», 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного (современного) танца, педагог-репетитор», квалификация / степень «бакалавр», 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», квалификация / степень «бакалавр», является важной составляющей учебно-воспитательного процесса на современном этапе. Поэтому преподаватели выпускающих кафедр факультета хореографии при разработке образовательных программ, рабочих программ дисциплин, а также применяя их в практической учебно-воспитательной деятельности для системы оценивания знаний и умений обучающихся, используют следующие виды и формы педагогического контроля:

Методы:

- предварительный;
- текущий;
- промежуточный;
- итоговый.

Формы:

- устный опрос (индивидуальный, фронтальный, собеседование);
- контрольные письменные работы;
- тестирование;
- практическая работа;
- наблюдение (на учебной, педагогической, преддипломной практике, оценка на рабочем месте);

• защита творческих работ (реферат, статья, проект, ВКР, и др.);

• участие в конференциях творческих конкурсах, фестивалях.

Предложенные формы и методы контроля в образовательных программах и рабочих программах дисциплин направлены прежде всего на педагогический контроль учебно-познавательной деятельности обучающихся, направление усилий преподавателей – решение следующих задач:

- выявление качества усвоения учебного материала, степени соответствия полученных умений и навыков целям и задачам учебной дисциплины;

- выявление трудностей в усвоении обучающимися учебной информации и типичных ошибок с целью их коррекции и устранения;

- определение эффективности организационных форм, методов и средств обучения;

- диагностирование уровня готовности обучающихся к восприятию нового материала.

Предлагаемый подход педагогического контроля учебно-познавательной деятельности обучающихся основан прежде всего на приобретении профессиональных компетенций в области хореографической деятельности как балетмейстеров-педагогов, педагогов-репетиторов, артистов-исполнителей народной и современной хореографии, так и руководителей хореографического любительского коллектива.

Отличительной чертой использования в современных условиях педагогической практики видов и форм контроля по дисциплинам хореографии выпускающих кафедр факультета хореографии является выявление уровня подготовленности студента к восприятию нового материала.

Анализ видов контроля по хореографическим дисциплинам по направлению подготовки бакалавров «Хореографическое искусство», «Хореографическое исполнительство», «Народная художественная культура» выявил единство использования содержания видов контроля качества образования: предварительного, текущего, тематического, итогового. Например, предварительный контроль по всем направлениям подготовки бакалавров осуществляется в начале обучения обучающегося на факультете для установления уровня знаний и предотвращения дидактических трудностей в период адаптации студентов-первокурсников к особенностям педагогического процесса в вузе. Так, по дисциплинам «Мастерство хореографа», профиль подготовки «Руководитель хореографического любительского коллектива», «Искусство балетмейстера», профиль подготовки «Хореографическое искусство», проводится предварительная диагностическая проверка на способность обучающихся к руководству художественно-творческой деятельностью любительского хореографического коллектива с учетом особенностей его состава, подготовке бакалавров к творческо-балетмейстерской, постановочно-репетиционной, концертной художественной деятельности в любительском хореографическом коллективе.

Такая проверка проводится в форме фронтального устного опроса на практических, лабораторных занятиях, индивидуальных или групповых консультациях, которая дает возможность обучающимся осознавать социальную, культурную значимость своей будущей профессии, обладать высокой мотивацией к выполнению профессиональной деятельности.

В рамках предварительного контроля обязательных дисциплин теоретико-практического характера, таких как «Теория, методика и практика классического танца», «Теория, методика и практика русского танца», «Теория, методика и практика народно-сценического танца» и др., учебных планов по вышеперечисленным профилям подготовки бакалавров проводится предварительная диагностическая проверка в форме практических занятий на способность обучающихся к учебно-педагогической и методической работе в хореографических коллективах с учащимися учебных заведений по освоению теории и истории хореографического искусства, с учётом возрастных и психологических особенностей самодеятельных артистов, потребностей, интересов, творческих способностей, уровня исполнительской подготовки.

Таким образом, подводя итоги предварительного контроля обучающихся по хореографическим дисциплинам, преподаватели определяют достигнутые ими успехи в качестве усвоения учебного материала, степени соответствия полученных умений и навыков целям и задачам учеб-

ной дисциплины, а также определяют эффективность организационных форм, методов и средств обучения своей педагогической работы.

Следующим видом контроля является тематический, семестровый контроль (зачет, экзамен), который проходит в форме контрольных уроков, практических показов, презентаций, тестирования, собеседования, проектов, на которых проверка знаний направлена на определение уровня усвоения обучающимися определенной темы или разделов нескольких взаимосвязанных тем. Одной из основных задач тематической проверки обучающихся является выявление трудностей в теоретическом и практическом усвоении студентами учебной информации в области методики построения и исполнения танцевальных этюдов, хореографических композиций, наследия репертуара русского, народно-сценического, классического и современного танца, методики построения экзерсиса у станка и на середине зала, постановка хореографических композиций на определенную тематику, с целью выявления типичных ошибок, их коррекции и устранения, а также диагностирование уровня готовности обучающихся к восприятию нового материала.

Преподаватели в процессе учебно-педагогической работы определяют наиболее эффективные организационные формы, методы и средства обучения обучающихся с целью усвоения ими теоретического и практического материала, контролируют их выполнение в течение семестра в форме индивидуальных и групповых занятий, после чего, обучающийся допускается к сдаче зачета или экзамена, при условии выполнения им всех видов работ.

После подведения итогов тематического контроля (зачета или экзамена) по каждой дисциплине преподаватели создают предпосылки для планирования, осмысления и обобщения учебной информации с целью внесения изменений теоретических и практических заданий в проведении тематического контроля в следующем семестре или учебном году, устраняя элементы случайности и объективно оценивания учебные достижения обучающихся по всем темам, разделам.

Промежуточный контроль знаний – контроль результативности обучения обучающихся, осуществляемый по окончании изучения одной темы или раздела в форме практического показа элементов у станка и на середине зала по дисциплинам «Теории, методике и практике русского, народно-классического, классического, дуэтного танца» и др., демонстрируя исполнительское мастерство и показа фрагментов хореографической композиции по дисциплине «Искусство балетмейстера» или «Мастерству хореографа», проверка выполнения написания разделов курсовых и выпускных квалификационных работ. Он, естественно, выступает как неотъемлемая составная часть всего периода обучения обучающихся. При последовательном обучении, согласно рабочей программе дисциплины, весь материал, подлежащий усвоению, разбивается на разделы и темы, которые изучаются последовательно под руководством преподавателя. Так, прежде чем обучающийся приступит к практическому выполнению хореографической постановки, ему необходимо освоить основные законы драматургии танца, основные выразительные свойства танца, актерское мастерство хореографа, которые изучаются в комплексе с другими хореографическими дисциплинами. Переход от первой темы или раздела к последующей возможен тогда, когда она усвоена полностью и безошибочно. В данном случае, преподаватель проводит промежуточный контроль в форме контрольного показа, где обучающиеся демонстрируют знания в области методики исполнения танцевальных элементов у станка и на середине зала, исполнительское мастерство в исполнении танцевальных комбинаций и этюдов. В данном случае применяется индивидуальный подход к оценке учебных успехов обучающихся, предусматривающий выявление уровня знаний, умений и навыков каждого студента, выбора методов контроля с учетом индивидуальных особенностей: развитие физических данных, актерского мастерства, навыков владения приёмами и методами постановочной работы и т. д., после чего предъявляются вопросы и задания обучающимся, которые они обязан выполнить в дальнейшем.

Важной составляющей формой контроля является итоговый контроль – государственная итоговая аттестация.

В соответствии с требованиями Федеральных государственных образовательных стандар-

тов высшего образования итоговая государственная аттестация выпускников состоит из защиты выпускной квалификационной работы и государственного междисциплинарного экзамена.

Государственный междисциплинарный экзамен, как форма итоговой государственной аттестации, направлен на установление соответствия уровня профессиональной подготовки выпускников требованиям ФГОС ВО.

Подготовка и успешная сдача государственного междисциплинарного экзамена наряду с защитой выпускной квалификационной работы завершает процесс освоения бакалавром основной образовательной программы.

Целью государственного междисциплинарного экзамена является комплексная оценка общекультурных и профессиональных компетенций и степени подготовленности выпускников к профессиональной деятельности в рамках основной образовательной программы по направлениям подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника «бакалавр», 52.03.02 «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного (современного) танца, педагог-репетитор», квалификация / степень «бакалавр», 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», квалификация / степень «бакалавр».

Государственный междисциплинарный экзамен включает тематику общепрофессиональных дисциплин, дисциплин теоретической и практической подготовки: «История и теория хореографического искусства», «История и теория музыки», «Анализ музыкального произведения», «Основы актерского мастерства и режиссуры в танце», «История и теория изобразительного искусства», «Теория, методика и практика дуэтного танца», «Теория, методика и практика русского танца», «Теория, методика и практика народносценического танца», «Теория, методика и практика классического танца», «Теория, методика и практика историко-бытового танца», «Теория, методика и практика джаз танца», «Теория, методика и практика модерн-танца», «История костюма», «Наследие и репертуар», «Искусство балетмейстера», «Основы репетиторского мастерства», а также «История», «Литература», «Философия», «Педагогика и психология».

В ходе государственного экзамена бакалавр должен показать свои способности решать на современном уровне задачи в области профессиональной деятельности, четко излагать специальную информацию, научно аргументировать и защищать свою точку зрения.

Выпускник в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности должен обладать следующими компетенциями, выносимыми на государственный экзамен:

педагогическая деятельность:

- способностью обучать танцевальным и теоретическим дисциплинам, сочетая научную теорию и достижения художественной практики;
- способностью профессионально осуществлять педагогическую и репетиторскую работу с исполнителями;
- способностью применять в педагогической практике собственный практический опыт исполнения хореографического репертуара;

балетмейстерская деятельность:

- способностью собирать, обрабатывать, анализировать, синтезировать и интерпретировать информацию и преобразовывать ее в художественные образы для последующего создания хореографических произведений (проектов);
- способностью сочинять качественный хореографический текст;
- способностью выстраивать хореографическую композицию;
- способностью профессионально работать с исполнителями, корректировать их ошибки, иметь четкие художественные критерии подбора исполнителей, воспитывать потребность постоянного самосовершенствования у артистов;

репетиторская деятельность:

- способностью эффективно работать - с хореографическим произведением, владеть понятийным аппаратом и терминологией хореографии, профессионально использовать методы репетиционной работы с хореографическим коллективом;
- способностью запомнить и стилистически верно воспроизвести (показать) текст хореографического произведения;

- способностью применять на практике методику преподавания хореографических дисциплин;

- способностью использовать методы контроля и дозирования специфической физической нагрузки во время репетиционных занятий;

методическая деятельность:

- способностью разрабатывать программы, учебные пособия, учебники и методические материалы в области хореографического искусства, владеть навыками ведения и организации методической работы;

- способностью исследовать тенденции развития хореографического искусства и подготовить на этой основе публикацию, выступление, передачу, мастер-класс, творческую встречу с использованием современных технологий;

культурно-просветительская деятельность:

- способностью проводить исследования в сфере методологии хореографической науки и практики, педагогики, истории и теории хореографического искусства, творчества, проблем искусства и культуры;

- способностью дать художественно-эстетический анализ и оценку явлений хореографического искусства;

научно-исследовательская деятельность:

- способностью планировать и реализовывать собственную исследовательскую деятельность: работать с литературой, анализировать, выделять главное, противоречия, проблему исследования, формулировать гипотезы, осуществлять подбор соответствующих средств для проведения исследования, делать выводы;

творческо-исполнительская деятельность:

- способностью к внутреннему художественному постижению сущности хореографического произведения и его воплощению в движении, хореографическом тексте, жесте, ритме, динамике;

- способностью демонстрировать необходимую технику исполнения хореографии, индивидуальную художественную интонацию, исполнительский стиль;

- способностью запоминать хореографический материал и воспроизводить хореографические тексты;

- способностью видеть и исправить технические, стилевые и иные ошибки, собственные и других исполнителей.

Таким образом, в современной педагогической практике, роль форм и методов контроля в образовательном уровне факультета хореографии играет основное значение, поскольку его функциональное качество является ярким показателем образовательного потенциала кафедр факультета, реализующих образовательный процесс по направлениям подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Следовательно, мы приходим к выводу, что рассмотренные формы и методы контроля, их использование в образовательном процессе, позволяют повысить качественный уровень подготовки обучающихся выпускающих кафедр факультета хореографии по следующим направлениям учебно-педагогической работы:

- повышается хореографическая подготовленность обучающихся в познании основных жанров хореографии: классической, народной, современной;

- совершенствуется исполнительская практика хореографическими элементами различной степени трудности;

- развивается музыкальность, ритмичность, эмоциональная выразительность, динамичность, легкость;

- повышается уровень балетмейстерско-постановочной работы.

Представленный анализ позволяет утверждать, что применение форм и методов контроля при подготовке бакалавров в области хореографического искусства должно осуществляться на основе тесной взаимосвязи содержания дисциплин педагогического и профессионального циклов с учетом компетентностного подхода.

Вместе с тем проведенный анализ применения форм и методов контроля профессиональной подготовки бакалавров-хореографов к практической деятельности не отражает всех видов контроля учебно-педагогического процесса к решению профессиональных задач и не претендует на исчерпывающее решение всего вопроса. Дальнейшей разработки требуют применение организационных форм контроля: взаимоконтроль, самоконтроль, фронтальная и групповая проверка и др. для профессионального развития бакалавров-хореографов.

Литература

1. Авксентьев Е. Н. Формирование готовности студентов педагогических вузов к физкультурно-спортивной деятельности: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04. – Чебоксары, 2004. – 22 с.
2. Акимова А. П. Формирование у студентов творческих умений решать педагогические задачи в области воспитания: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Л.: Ленинград. гос. пед. ун-т, 1982. – 203 с.
3. Берак О. Л. Соотношение репродуктивных и творческих компонентов учебно-профессиональной деятельности при формировании специалиста: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – М.: МГУ, 1985. – 211 с.
4. Гаппарова Т. Воспитание у студентов педвузов творческого отношения к педагогическому труду: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – Ташкент, Ташкент. гос. пед. ун-т,1984. – 16 с.
5. Гирнык А. И. Методологические проблемы формирования творческого мышления студенческой молодежи: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. – Львов, Львовский гос. пед. ун-т, 1982. – 208 с.
6. Загвязинский В. И. Педагогическое творчество учителя. – М.: Педагогика, 1987. – 159 с.
7. Истомина Н. Б. Подготовка будущего учителя к методическому творчеству // Начальная школа. – 1991. – № 4. – С. 2–5.

References

1. Avksentyev E.N. *Formirovanie gotovnosti studentov pedagogicheskikh vuzov k fizkul'turno-sportivnoy deyatel'nosti: avtoref. dis. kand. ped. nauk [Formation of readiness of students of pedagogical universities with sports activity. Author's abstract of Diss. PhD Ped. Sciences]*. Cheboksary, 2004. 22 p. (In Russ.).
2. Akimova A.P. *Formirovanie u studentov tvorcheskikh umeniy reshat' pedagogicheskie zadachi v oblasti vospitaniya: dis. kand. ped. nauk [The Formation of students' creative skills for solving pedagogical tasks in the field of education. Diss. PhD Ped. Sciences]*. Leningrad, Leningrad. State Pedagogical University Publ., 1982. 203 p. (In Russ.).
3. Berak O.L. *Sootnoshenie reproduktivnykh i tvorcheskikh komponentov uchebno-professional'noy deyatel'nosti pri formirovanii spetsialista: dis. kand. ped. nauk [The Ratio of reproductive and creative components of educational-professional activity in the formation of the expert. Diss. PhD Ped. Sciences]*. Moscow, MGU Publ., 1985. 211 p. (In Russ.).
4. Gapparova T. *Vospitanie u studentov pedvuzov tvorcheskogo otnosheniya k pedagogicheskomu trudu: avtoref. dis. kand. ped. nauk [The Education of the students of teacher training universities creative attitude to pedagogical work. Author's abstract of Diss. PhD Ped. Sciences]*. Tashkent, Tashkent State Pedagogical University Publ., 1984. 16 p. (In Russ.).
5. Girnyk A.I. *Metodologicheskie problemy formirovaniya tvorcheskogo myshleniya studencheskoy molodezhi: dis. kand. ped. nauk [Methodological problems of formation of creative thinking of students. Diss. PhD Ped. Sciences]*. Lvov, Lvov State Pedagogical University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.).
6. Zagvyazinskiy V.I. *Pedagogicheskoe tvorchestvo uchitelya [Pedagogical creativity of the teacher]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1987. 159 p. (In Russ.).
7. Istomina N.B. Podgotovka budushchego uchitelya k metodicheskomu tvorchestvu [Training future teachers to the methodological creativity]. *Nachal'naya shkola [Primary school]*, 1991, no. 4, pp. 2-5. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Акпарова Г. Т.	131
Аракелова А. О.	196
Баштанник С. В.	72
Брейтбург В. В.	143
Буксикова О. Б.	149
Гордеева Т. Ю.	18
Гревнев В. М.	58
Дмитриева А. Б.	181
Дюкин С. Г.	26
Елисеенков Г. С.	211
Жукова О. И.	13
Золотухин В. М.	99
Зыков А. И.	188
Кабунова Е. М.	40
Касаткина Т. А.	105
Кособуцкая Н. Ю.	33
Красникова Т. Н.	126
Крыловская И. И.	173
Кузнецова Н. С.	149
Леонов Е. Е.	117
Логинова Г. Е.	99
Марков В. И.	94
Марьина М. Г.	13
Мелехова К. А.	159
Мхитарян Г. Ю.	211
Новосельская В. В.	79
Палилей А. В.	220
Рахматова А. М.	111
Рожков В. Н.	220
Самитов Д. Г.	167
Суворова И. М.	52
Фаттахова Л. Р.	154
Филин Д. А.	68
Чеснокова Н. А.	63
Чэнь Синь	45
Шуб М. Л.	33

List of Authors in Alphabetical Order

Akparova G.T.	131
Arakelova A. O.	196
Bashtannik S.V.	72
Breitburg V.V.	143
Buksikova O.B.	149
Gordeeva T. Yu.	18
Grevnev V.M.	58
Dmitrieva A.B.	181
Dyukin S.G.	26
Eliseenkov G.S.	211
Zhukova O.I.	13
Zolotukhin V.M.	99
Zykov A.I.	188
Kabunova E.M.	40
Kasatkina T.A.	105
Kosobutskaya N.Yu.	33
Krasnikova T.N.	126
Krylovskaya I.I.	173
Kuznetsova N.S.	149
Leonov E.E.	117
Loginova G.E.	99
Markov V.I.	94
Maryina M.G.	13
Melekhova K.A.	159
Mkhitaryan G.Yu.	211
Novoselskaya V.V.	79
Paliley A.V.	220
Rakhmatova A.M.	111
Rozhkov V.N.	220
Samitov D.G.	167
Suvorova I.M.	52
Fattakhova L.R.	154
Filin D.A.	68
Chesnokova N.A.	63
Chen Xin	45
Shub M.L.	33

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте (http://vestnik.kemguki.ru) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статья представляется в бумажном и электронном вариантах (по E-mail или на диске) в формате Microsoft Word. Бумажный вариант должен полностью соответствовать электронному.

2. Статья должна включать:

- наименование рубрики журнала, где должна быть размещена статья (в соответствии с рубрикатором журнала «Вестник КемГУКИ»);
- индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
- название статьи на русском и английском языках;
- аннотацию статьи (объемом 150–300 слов) на русском языке;
- ключевые слова (не более 10 слов) на русском и английском языках;
- автореферат статьи на английском языке (250–300 слов, включая пробелы) и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

- шрифт – Times New Roman;
- размер кегля – 12 пт;
- межстрочный интервал – одинарный;
- форматирование – по ширине;
- все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала
УДК

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну). E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: …

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке….

Ключевые слова на английском языке:….

Текст….

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

1.

2.

…

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Две рецензии:
- соискатели докторской степени предоставляют две рецензии докторов наук в данной предметной области;
- соискатели кандидатской степени предоставляют рецензию научного руководителя и рецензию доктора наук в данной предметной области.

2. Справку об авторе(ах) (в бумажном и электронном вариантах).
3. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Рецензия	- Фамилия, имя, отчество эксперта (полностью), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - служебный адрес, - контактный телефон, - дата выдачи рецензии, - подпись рецензента, - печать учреждения, заверяющего подпись эксперта
2. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - E-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
3. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Материалы для публикации могут быть направлены в редакцию журнала «Вестник КемГУКИ»:

- почтой:

по адресу: 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, КемГИК, научное управление;

- e-mail: vestnikkemguki@yandex.ru.

Перечень основных разделов журнала

1. Педагогические науки.
2. Искусствоведение.
3. Культурология.

Редакционная коллегия правомочна отправлять статьи на дополнительное рецензирование.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: http://vestnik.kemguki.ru

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются и не рецензируются.

Цена 550 рублей
Дата выхода номера в свет 16.11.2017

Подписано в печать 16.10.2017
Формат 60x84 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Заказ № 1.
Уч.-изд. л. 22,8 Усл. печ. л. 27
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 November 16, 2017

Signed for print on September 16, 2017
Format 60x84 1/8.
Offset paper. Font «Times».
Order № 1.
Author's sheets 22,8. Printer's sheets 27
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