ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Журнал издается с 2006 года Выходит 4 раза в год

№ 33/2015 Часть I

Учредитель

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования (ФГБОУ ВПО) «Кемеровский государственный университет культуры и искусств»

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ Главный редактор

Е. Л. Кудрина, доктор педагогических наук, профессор, ректор КемГУКИ

Зам. главного редактора

А. В. Шунков, кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и инновационной деятельности КемГУКИ

Ответственный секретарь

Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент, начальник научного управления КемГУКИ

Редактор Н. Ю. Мальцева

Перевод А. А. Щербинин, член Союза переводчиков России

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

Адрес редакции:

650029, 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 ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», 2015

BULLETIN OF KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

JOURNAL OF THEORETICAL AND APPLIED RESEARCH

Journal is published since 2006 № 33/2015 Published quarterly Part I

Founder

Federal State-Funded Educational Institution of Higher Professional Education (FSFEI HPE) «Kemerovo State University of Culture and Arts»

EDITORIAL BOARD Editor-in-Chief

E. L. Kudrina, Dr. of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of KemGUKI

Assistant Chief Editor

A. V. Shunkov, PhD in Philology, Associate Professor, Vice-Rector for Research and Innovation of KemGUKI

Administrative Secretary

L. Yu. Egle, PhD in Culturology,
Associate Professor,
Head of Scientific Department of KemGUKI

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: 650029, Kemerovo, 17 Voroshilov Street. Journal «Bulletin of KemGUKI» Tel.: (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 HPE «Kemerovo State University of Culture and Arts», 2015

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

Ариарский Марк Ариевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, заслуженный работник культуры Российской Федерации, вице-президент Ассоциации работников музеев России, директор Научнообразовательного центра педагогической культурологии (г. Санкт-Петербург, РФ).

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой ЮНЕСКО Международного института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, начальник Отдела стратегий социокультурной политики и модернизационных процессов Российского института культурологии (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 теории, истории музыки и музыкальных инструментов, Уральский государственный педагогический университет, профессор кафедры фортепиано, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, член Союза композиторов Российской Федерации (г. Екатеринбург, РФ).

Быховская Ирина Марковна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии, социокультурной антропологии и социальных коммуникаций, Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма, начальник

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, Current Member of International Academy of Sciences (Austria), Russian Academy of Natural Sciences and International Academy of Higher Education, Senior Research Fellow of Institute of Informatics Problems of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

Ariarsky Mark Arievich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Sociocultural Activities, St. Petersburg State University of Culture and Arts, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation, Vice-President of Association of Museum Staff of Russia, Director of Research and Education Center of Pedagogical Culturology (St. Petersburg, Russian Federation).

Astafieva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Deputy Head of UNESCO Department of International Institute of State Service and Administration, Russian Academy of National Economy and State Administration under the President of the Russian Federation, Head of Department for Strategies of Sociocultural Policy and Modernisation Processes of Russian Institute for Culturology (Moscow, Russian Federation).

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

Borodin Boris Borisovich, Dr of Art History, Professor, Head of Department of Theory and His-tory of Music and Musical Instruments, Ural State Pedagogical University, Professor of Department of Piano, M. P. Musorgsky Ural State Conservatory, Member of the Composers' Union of Russian Federation (Yekaterinburg, Russian Federation).

Bykhovskaya Irina Markovna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Head of Department of Culturology, Sociocultural Anthropology and Social Communications, Russian State University of Physical Culture, Sport, Youth and Tourism, Head of Department Chair of Applied Culturological

отдела прикладных культурологических исследований и образования в сфере культуры и искусства, руководитель Научно-образовательного центра Российского института культурологии (г. Москва, РФ).

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

Волк Павел Леонидович, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой музыкального и художественного образования, Томский государственный педагогический университет, начальник Департамента по культуре и туризму Томской области (г. Томск, РФ).

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социологии и социальной антропологии, Московский государственный университет дизайна и технологии (г. Москва, РФ).

Генова Нина Михайловна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой управления и ресурсного обеспечения социально-культурной деятельности, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, член-корреспондент Академии менеджмента в образовании и культуре, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Омск, РФ).

Демин Вадим Петрович, доктор искусствоведения, профессор, академик РАО, заведующий отделом дополнительного образования Института художественного образования Российской академии образования (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 национальной библиотеки, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Москва, РФ).

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

Research and Education in the Field of Culture and Art, Director of the Research and Education Center of the Russian Institute of Culturology (Moscow, Russian Federation)

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

Volk Pavel Leonidovich, Dr of Culturology, Professor, Head of Department of Musical and Art Education, Tomsk State Pedagogical University, Head of Department of Culture and Tourism of Tomsk Region (Tomsk, Russian Federation).

Gavrov Sergei Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Sociology and Social Anthropology, Moscow State University of Design and Technology (Moscow, Russian Federation).

Genova Nina Mikhailovna, Dr of Culturology, Professor, Head of Department of Management and Resource Support for Sociocultural Activities, F. M. Dostoevsky Omsk State University, Corresponding Member of Management in Education and Culture Academy, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Omsk, Russian Federation).

Demin Vadim Petrovich, Dr of Art History, Professor, Academician of RAE, Head of Department for Additional Education of Art Education Institute of the RAE (Moscow, Russian Federation).

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

Igumnova Natalia Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Senior Resercher of Russian National Library, Honorary Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

Кинелев Владимир Георгиевич, доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой ЮНЕСКО «Общество знаний и новые информационные технологии», Российский новый университет, 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 кафедры социологии, директор Института фундаментальных и прикладных исследований, проректор по научной и издательской работе, Московский гуманитарный университет, заслуженный деятель науки Российской Федерации, почетный работник высшего профессионального образования, академик Международной академии наук (Австрия), Международной академии наук педагогического образования (г. Москва, РФ).

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

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

Разлогов Кирилл Эмильевич, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры киноведения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Бразильской академии философии, член научного совета РАН по комплексной проблеме «История мировой культуры», руководитель комиссии научного совета РАН 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).

Kinelev Vladimir Georgievich, Dr of Technical Sciences, Professor, Head of UNESCO Department of Knowledge Society and New Information Technology, Russian New University, Academician of the RAS (Moscow, Russian Federation).

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

Lukov Valery Andreevich, Dr of Philosophical Sciences, Professor of Department of Sociology, Director of the Institute of Fundamental and Applied Research, Vice-Rector for Science and Publishing, Moscow Humanitarian University, Honorary Worker of Science of the Russian Federation, Honorary Worker of Higher Professional Education, Academician of International Academy of Sciences (Austria), of International Academy of Sciences Teacher Education (Moscow, Russian Federation).

Mazur Piotr, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of Pedagogy, Higher State Professional School in Chelm (Chelm, Poland).

Moskaliuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music and Art Education, V. P. Astafiev Krasnoyarsk State Pedagogical University (Krasnoyarsk, Russian Federation).

Razlogov Kirill Emilievich, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Cinematology, S. A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, Honorary Worker of Arts of the Russian Federation, Honorary Member of Brazilian Academy of Philosophy, Member of Scientific Council of 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 Russian Academy of Natural Sciences, Academician-Secretary of National Academy of Cinematographic Arts and Sciences of Russia (Moscow, Russian Federation).

Sadovoi Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, Professor, Head of the Laboratory of Ethnosocial Problems, Sochi Research Center of Russian Academy of Sciences (Sochi, Russian Federation).

Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки, проректор по научной и творческой работе, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ).

Смолянинова Ольга Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института педагогики, психологии и социологии, Сибирский федеральный университет, член-корреспондент РАО (г. Красноярск, РФ).

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

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

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

Хандке Ришард, доктор искусствоведения, профессор, ректор Академии искусств (г. Щецин, Польша).

Хесус Лау, доктор философии, профессор, председатель секции информационной грамотности ИФЛА, директор Исследовательского центра Университета Веракруза (г. Халапа, Мексика).

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

Svetlova Olga Aleksandrovna, PhD of Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music History, Vice-Rector for Scientific and Creative Work, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation).

Smolyaninova Olga Georgievna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Information Technology Study and Continuing Education, Director of Institute of Pedagogy, Psychology and Sociology, Siberian Federal University, Corresponding Member of the RAE (Krasnoyarsk, Russian Federation).

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

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

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

Handke Ryszard, Dr of Art History, Professor, Rector of Academy of Arts (Szczecin, Poland).

Jesús Lau, Dr of Philosophy, Professor, Head of IFLA Section of Information Literacy, Director of Research Center, University of Veracruz (Xalapa, Mexico).

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

СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

Научные редакторы разделов

Раздел «Культурология»

Мартынов Анатолий Иванович, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, академик РАЕН, заслуженный деятель науки Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

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

Красиков Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии и социально-экономических дисциплин, Российская правовая академия Министерства юстиции Российской Федерации, членкорреспондент Российской академии естествознания (г. Москва, РФ).

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

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

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

Раздел «Искусствоведение»

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology

Martynov Anatoly Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture and Arts, Academician of RANS, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

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

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of Philosophy and Socioeconomic Disciplines, Russian Legal Academy of Ministry of Justice of the Russian Federation, Corresponding Member of the Russian Academy of Natural Science (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

Section of Art History

Prokopova Natalia Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor in Department of Culture and Art of Speech, Head of Laboratory of Theoretical and

и методических проблем искусствоведения, директор института театра, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, $P\Phi$).

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, профессор, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, член-корреспондент Российской академии естествознания, член Союза композиторов Российской Федерации (г. Кемерово, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (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 университет культуры и искусств, академик МАН ВШ, 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).

Пилко Ирина Семеновна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры технологии документальных коммуникаций, проректор по учебной работе, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Кемерово, РФ).

Пономарёв Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, проректор по творческой и международной деятельности,

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

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

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

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

Section of Pedagogical Sciencies

Gendina Natalia 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 and Arts, Academician of IAS HS, 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).

Pilko Irina Semyonovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Documentary Communications Technologies, Vice-Rector for Academic Work of Kemerovo State University of Culture and Arts, Member of Council of the Russian Library Association (Kemerovo, Russian Federation).

Ponomaryov Valery Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Sociocultural Activities, Vice-Rector for Creative and International Activity, Kemerovo

Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогики и психологии, директор научно-исследовательского института межкультурной коммуникации, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук (г. Кемерово, РФ).

Раздел «Научная жизнь университета»

Егле Людмила Юрьевна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, начальник научного управления, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ).

State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

Panina Tatiana Semyonovna, 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).

Kostiuk Natalia Vasilievna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Director of R&D Institute of Intercultural Communication, Kemerovo State University of Culture and Arts, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Section of Scientific Life of the University

Egle Ludmila Yurievna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology and Musical Arts, Head of Scientific Department, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

культурология

Серенков Ю. С. От научного к поэтическому в языке культурологии: очерк тенденции и апология перехода	
Руденко К. А. Историко-культурное наследие как основа развития внутреннего туризма в Татарстане	
Труевцева О. Н. Деятельность международного комитета музеологии по расширению сотрудничества в азиатском регионе	
Посконная Ж. В. Эпос и миф в духовной культуре алтайского народа	32
Тугай А. В. Круговой танец ёхор в трудах бурятских исследователей	40
Прокопова Н. Л. Постановочные тенденции кузбасских спектаклей для детей как отражение российской театральной культуры 2010 годов	
Бажанова Р. К. Превращение в составе артистического опыта	57
Лесовиченко А. М. Уроки новосибирского «Тангейзера»	64
Лиханина Е. Н. Креативные и творческие индустрии как социально-культурное условие развития современного индустриального города	
Миненко Г. Н., Кузякина Т. И. Духовность и музыка	78
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ	
Ходанен Л. А. Куклы в спектакле драматического театра «Кетч со смертью» (по произведению ЭЭ. Шмитта «Оскар и Розовая дама» из цикла «О незримом»)	
Чепурина В. В. Синтез искусств в реализации творческих проектов Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова (2000–2010 годы)	
Григорьянц Т. А. Актуализация пластичности в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (конец XX – начало XXI века)	
Шестакова И. В. Изобразительная система в фильме В. Шукшина «Калина красная»	111
Прокопьев М. В., Дробышевская М. Е. Сибирский авангард в европейском контексте: В. Кандинский, П. Клее и О. Янкус	
Гончаренко С. С. Визуальные паттерны матрицы серийных преобразований	128
Зырянов М. Л. Церковное чтение: особенности русской православной традиции	135
Тончук П. О. «Рисунки по шелку» Фируза Бахора: восточные влияния в большом полифоническом цикле	
Старикова А. В. Развитие идей Ф. Бузони в «Рабочей книге» Г. Гальстона	148
Старикова Е. Н. Особенности музыкально-художественного мышления О. Мессиана	156
Умнова И. Г. Преломление музыкально-просветительских традиций в литературной деятельности композитора Сергея Слонимского	

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Заруба Н. А. Подготовка специалиста в сфере государственного и муниципального управления в вузе: адаптивный подход	
Коноплянский Д. А. Формирование конкурентоспособности выпускника вуза в процессе обучения: роль государственно-частного партнерства	
Шевцова М. М., Кудрина Е. Л. К вопросу о патриотическом воспитании детей и молодежи	185
Смирнов Я. Ю. Система музыкально-эстетического воспитания детей, подростков, молодежи и пути повышения ее эффективности	
Григоренко Н. Н., Зарипов А. А. Кластерный подход к формированию военно-профессиональных компетенций	
Гендина Н. И., Колкова Н. И. Виртуальные средства межкультурных коммуникаций: сравнительный анализ самоидентификации коренных малочисленных народов на отечественных и зарубежных сайтах.	
Холостов К. М. Алгоритм реализации универсального метода анализа и оценки графических документов.	
Стегаева М. В. Стандартизация библиографического объекта «организация»: отечественный и зарубежный опыт	
НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ УНИВЕРСИТЕТА	
Пономарев В. Д., Шунков А. В., Бурдина Н. Д. КемГУКИ в евразийском образовательном и культурном пространстве: признание и развитие	
Алфавитный указатель авторов	254

CONTENTS

CULTUROLOGY

Serenkov Y. S. From Scientific to Poetic in Writing about Culture: Tendency Study and Transition	1
Apology	
Rudenko K. A. Historical and Cultural Heritage as the Basis of Development of Internal Tourism in Tatarstan	
Truevtseva O. N. The Activities of the International Committee for Museology for the Expansion of Cooperation in the Asian Region	
Poskonnaya Z. V. Epos and Myth in Spiritual Culture of the Altai People	32
Tugay A. V. Circle Dance Yohor in Works of the Buryat Researchers	40
Prokopova N. L. Production Trendst in the Kuzbass Performances for Children as a Reflection of Russian Theatrical Culture of the 2010s.	
Bazhanova R. K. Art of Transformation as a Part of Artistic Experience	. 57
Lesovichenko A. M. The Lessons of Novosibirsk "Tannhauser"	. 64
Likhanina E. N. Creative and Art Industries as a Social Cultural Condition of a Modern Industria City Development	
Minenko G. N., Kuzyakina T. I. Spirituality and Music	. 78
HISTORY OF ART	
Khodanen L. A. The Puppets in the Drama Theahtre Performance "Catch for Death" (After E. E. Schmitt's "Oskar and the Pink Dame" (the "Invisible" Cycle))	
Chepurina V. V. Synthesis of the Arts in the Creative Projects Realisation of B. T. Shtokolov Kuzbas State Philharmonic (2000–2010)	7
1 ,	7 . 96 a
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010)	, 96 a . 104
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010)	, 96 a . 104 . 111
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010)	7 . 96 a . 104 . 111
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010) Grigoriantz T. A. Actuality of Plasticity in the Plays of A. V. Lunacharsky Kemerovo Regional Drama Theatre (the End of XX – Beginnig of XXI) Shestakova I. V. The Graphical Methods in V. Shukshin's Film "Kalina Krasnaya" Prokopiev M. V., Drobyshevskaya M. E. Siberian Avant-Garde in the European Context: V. Kandinsky P. Klee and O. Jankus	. 96 a . 104 . 111 . 118
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010) Grigoriantz T. A. Actuality of Plasticity in the Plays of A. V. Lunacharsky Kemerovo Regional Drama Theatre (the End of XX – Beginnig of XXI) Shestakova I. V. The Graphical Methods in V. Shukshin's Film "Kalina Krasnaya" Prokopiev M. V., Drobyshevskaya M. E. Siberian Avant-Garde in the European Context: V. Kandinsky P. Klee and O. Jankus Goncharenko S. S. Visual Patterns of Serial Matrix Transformations Synopsis	. 96 1. 104 1. 111 2. 118 1. 128
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010) Grigoriantz T. A. Actuality of Plasticity in the Plays of A. V. Lunacharsky Kemerovo Regional Drama Theatre (the End of XX – Beginnig of XXI) Shestakova I. V. The Graphical Methods in V. Shukshin's Film "Kalina Krasnaya" Prokopiev M. V., Drobyshevskaya M. E. Siberian Avant-Garde in the European Context: V. Kandinsky P. Klee and O. Jankus Goncharenko S. S. Visual Patterns of Serial Matrix Transformations Synopsis Zyryanov M. L. The Church Reading: Peculiarities of the Russian Orthodox Tradition	. 96 . 104 . 111 . 128 . 135
Kuzbas State Philharmonic (2000–2010) Grigoriantz T. A. Actuality of Plasticity in the Plays of A. V. Lunacharsky Kemerovo Regional Drama Theatre (the End of XX – Beginnig of XXI) Shestakova I. V. The Graphical Methods in V. Shukshin's Film "Kalina Krasnaya" Prokopiev M. V., Drobyshevskaya M. E. Siberian Avant-Garde in the European Context: V. Kandinsky P. Klee and O. Jankus Goncharenko S. S. Visual Patterns of Serial Matrix Transformations Synopsis Zyryanov M. L. The Church Reading: Peculiarities of the Russian Orthodox Tradition Tonchuk P. O. "Drawings on Silk" by Firuz Bahor: Eastern Influences in the Big Poliphonic Cycle	7 . 96 a . 104 . 111 . 128 . 128 . 143 . 148

PEDAGOGICAL SCIENCES

Zaruba N. A. Training of the Specialist for State and Municipal Administration in Institutions of Higher Education: Adaptive Approach	
Konoplyansky D. A. High School Graduates' Competitiveness Forming in Process of Education and Role of Public Private Partnership	
Shevtsova M. M., Kudrina E. L. The Question of Patriotic Education of Children and Young People	
Smirnov Ia. Y. The System of Musical-Aesthetic Education of Children, Adolescents, Youth and Ways to Improve its Effectiveness	
Grigorenko N. N., Zaripov A. A. The Cluster Approach to the Formation of Military-Professional Competences	
Gendina N. I., Kolkova N. I. Virtual Means of Intercultural Communication: a Comparative Analysis Identity of Indigenous Peoples on Domestic and Foreign Sites	
Kholostov K. M. Algorithm Realization of a Universal Method of Analysis and Evaluation of Image Documents.	
Stegaeva M. V. Standardization of the "Corporate Body" Element of Bibliographic Entry: Domestic and Foreign Experience	
SCIENTIFIC LIFE OF THE UNIVERSITY	
Ponomaryov V. D., Shunkov A. V., Burdina N. D. Kemerovo State University of Culture and Arts in the Eurasian Educational and Cultural Spase: Recognition and Development	
The List of Authors in Alphabetical Order	254



КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 008:001.8

ОТ НАУЧНОГО К ПОЭТИЧЕСКОМУ В ЯЗЫКЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ОЧЕРК ТЕНДЕНЦИИ И АПОЛОГИЯ ПЕРЕХОДА

Серенков Юрий Сергеевич, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры английского языка и методики преподавания, Новокузнецкий филиал-институт Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: juriyy-serenkov@rambler.ru

Актуальность статьи определяется открытостью вопроса о языке культурологии. Цель работы состоит в прояснении причин поэтизации исследовательского языка культурологов как объективной тенденции, наблюдаемой в текущем и ретроспективном порядке. Материалом статьи послужили работы отечественных и зарубежных теоретиков и философов культуры, рассматриваемые как с точки зрения исследовательской мысли, так и с точки зрения исследовательского языка. Ради достижения эффекта контрастного видения проблемы культурологического письма в статье кратко анализируются зарубежные исследования, посвященные так называемой социологической поэтике. Аргумент разворачивается от определения и демонстрации поэтического «момента» в ряде культурологических текстов к прояснению перемен структурно-смыслового характера, сопутствующих сдвигу от эмпирической риторики к поэтике. С целью выяснения характера прагматических установок исследователей, вводящих поэтический «момент» в культурологическое письмо, предлагается понятие трансфигурации, или изменения, предмета в языке исследования. Согласно авторской концепции, изменение носит амбивалентный характер, так как предполагает не только завершенность научного высказывания (обретение предметом конечной формы в тексте), но и открытие исследовательского пути (перехода) к новому предмету, не опосредованному в письме. Поднимается вопрос специфики читательской рецепции культурологического текста, приводятся наблюдения об окказиональном исчезновении «объективного» содержания письма (например, описания) в процессе перехода из «тезауруса» пишущего в «тезаурус» читателя.

Ключевые слова: язык культурологии, поэтическая социология, научный дискурс, художественный дискурс, клаузула, трансфигурация, культурный тезаурус.

FROM SCIENTIFIC TO POETIC IN WRITING ABOUT CULTURE: TENDENCY STUDY AND TRANSITION APOLOGY

Serenkov Yuriy Sergeevich, Dr of Culturology, Associate Professor, Professor of Department of English Language and Teaching Methods, Novokuznetsk Branch Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: juriyy-serenkov@rambler.ru

The article presents reflections on an objective tendency towards making the language of culture-related scholarly writing more artistic. Outlining the history of culturology writing problem, the author retrospects for controversial points sustained by R. Harvey Brown and J. P. Ward in their works on sociology poetics. When stated observable in Russian-language works on culture, the poetic moment entails certain questions normally associated with poetics. In the first instance it is the question of critical semantic shifts introduced by poetic writing. From this point on the argument is built to highlight the perceptional change caused by writer's switching from empiric declamation to poetic insight. In order to try to explain pragmatic attitudes of those introducing poetic element to scholarly writing about culture, the author comes up with the notion of transfiguration,

or subject shifting by means of language. A combination of "trans" and "figuration", transfiguration houses both an idea of closure, or bringing into form, and an idea of opening, or passage. Therefore the discussed change (or shift) caused by poetization appears ambivalent as it presupposes taking the final shape (completion of utterance) as well as opening the transition to new subject not yet mediated by the language. Finally brought up in the article, there is a question of reader's specific response to the poetic shift in question. It is stated that the "objective" content of a written study (i. e., description) may vanish in transition from writer's "thesaurus" to that of a reader. Thus, transfiguration is also a term to mark the shift from writing that describes, explains (or even expresses) to a writing that motivates for independent thinking.

Keywords: research language in culture studies, poetic sociology, scientific discourse, artistic discourse, closure, transfiguration, cultural thesaurus.

Процесс написания статей и эссе о культуре – самодостаточный объект исследовательского внимания.

Лингвистам когнитивного направления интересны метафоры, в которых оживает научная мысль пишущих. Исследователи процессов коммуникации между культурами заняты поиском перекрестных проекций «сверхтекстов» (история, традиция) в малые тексты индивидуальных (научных) творчеств. Исследователей в области прагматики культуры интересуют границы дисциплинарных культур и, более частным образом, принципы демаркации их ценностно-предметных «дискурсов» в письме.

Нас же интересуют интересы (тавтология умышленна) и первых, и вторых, и третьих. Содержание этих интересов, рассмотренное вблизи, указывает путь к проблеме культурологического письма. Писать «по сути», в соответствии с выбранным кодом рубрикатора, но писать неповторимо (то есть, не повторяясь и не повторяя других) — вот суть амбиции. Что, кстати, сообразно и с другим притязанием культуролога — кто, как не он (она), призван воплощать представление о субъекте культуры? А от субъекта культуры, взявшего на себя труд самовыражения, ожидают нового, «необщеместного».

Вопрос: ради чего писать так?

История вопроса уводит в обозримое прошлое. В 1977 году вышла книга британского философа науки Ричарда Харви Брауна «Поэтика ради социологии: о логике открытия в гуманитарных науках» [5]. Основным аргументом Брауна было то, что пишущие социологи неизбежно сталкиваются с проблемой языка исследования и, как правило, вынуждены выбирать между имитацией языка «эмпирической» науки и подражанием художественному языку.

Ссылаясь на идеи «когнитивной эстетики», Браун приводит немало примеров, призванных показать, в чем именно и наука, и искусство (а также находящееся между ними гуманитарное знание) зависят от метафоричности мышления. Метафорическое мышление, по Брауну, выступает средством «логики открытия» в социологии, и потому исследуемые социологами феномены могут и должны оцениваться согласно эстетическим критериям экономии репрезентативных средств, элегантности, оригинальности, согласованности, формы.

Утверждая, что эстетический критерий равно важен и в науке, и в искусстве и, более того, служит их «общей почвой», Браун приходит к основному тезису исследования о возможности слияния двух идеалов знания, научного (позитивного) и интуитивно-художественного, в «дискурсе» гуманитарных наук. Именно гуманитарные науки предоставляют тематическое «пространство» знанию о самих себе и обществе: знанию, которое объективно и, вместе с тем, субъективно, знанию, укрепленному силой факта, но находящемуся в состоянии спора, «аргумента» с самим собой – как и совершенное человеческое сознание появляется (и проявляется) в процессе спора с собой.

Работа, содержащая контраргумент, появилась два года спустя. Британский социолог Дж. П. Уорд, автор статьи «Почему поэзия ставит под удар социологию», рассматривает клаузулу (фигуру, используемую для завершения стихотворения) как прием, рецептивный эффект которого — в чувстве завершенности, исчерпанности проблемы, радости от того, что на наших глазах был решен некий конфликт. Уорд пишет, что клаузула культивировалась на протяжении всей истории поэзии, благодаря чему и стало возможным создание стихотворения как самодостаточного

высказывания, исчерпывающего и «отдельного» (а потому эксклюзивного) речевого акта — даже когда поэт мыслит бесконечное и неисчерпаемое.

Уорд, однако, настаивает на подобном понимании клаузулы с целью противопоставления поэзии и социологии. Он пишет: «Поэзия несовместима с самой идеей социологии и, более того, попирает принципы социологии как дисциплины, ограниченной дискурсом обыденного, где каждая отдельно взятая речь, во-первых, произносится в ответ на речь предыдущего говорящего, и, вовторых, служит стимулом чьего-то последующего ответа» (см. [7, с. 90], перевод. – Ю. С.).

Будем исходить из того, что основные моменты этого спора проецируемы и на отношения между культурологией и «эмпирической» наукой, наукой позитивного знания. Сразу напомним об общеизвестном: великие мыслители Запада, чьи произведения включены в антологии как философской, так и культурологической мысли — от Платона до Ницше и далее — намеренно облекали свои идеи в совершенную литературную форму. И некоторые из их произведений поэтичны в филологическом смысле слова. Традиция была подхвачена и в России — недаром о поэтике мысли Н. Данилевского, Вл. Соловьева, Н. А. Бердяева, М. М. Бахтина, Д. Лихачева достаточно много пишут в современной филологической периодике.

Однако в работах ряда отечественных культурологов «постнеклассического» поколения мы сталкиваемся с шагом к еще более последовательной и «радикальной» поэтизации научной мысли. Показательно в этом плане научное творчество Вадима Львовича Рабиновича (1935–2013). По устной характеристике современного отечественного философа А. П. Люсого, его бывший учитель и коллега, философ и культуролог В. Л. Рабинович, был «поэтом в науке».

Такая характеристика представляется нам в определенной мере справедливой. В личной беседе с автором этой публикации, состоявшейся пять лет назад, Вадим Львович, тогда возглавлявший сектор «Языки культур» Российского института культурологии, заметил: «Очень важно иметь свой взгляд на культурологию... для меня культурология — наука о началах текста». Позже, читая одну из публикаций В. Л. Рабиновича, автор наткнулся на следующий письменный парафраз этого устного замечания (цитата

объемна, но, в силу ее важности, не может быть сокращена): «Индивидуальные миры рождены смыслопорождающими паузами; паузами междуречья в виду суверенных сознаний, но влекущихся друг к другу для неречевого понимания события на основе всечеловеческой молчаливой общительности. В паузах затеваются новые смыслы для теперь уже речевого понимания в междуречье двух (многих), но даже и одного сознания (самопонимание) - в межстрочных клаузулах, внутристрочных цезурах, межлитеральных препинаниях интонационно-синтаксического свойства. Но и в до-словии: в канун речи, одолевающей нечленораздельную молчь - из немоты в многоречивость; но сначала - к порождению языков культур с возможностью понимания на границе продуктивного непонимания при сохранении особости каждого объекта речи» [3, с. 4–5].

Анализ данной цитаты с точки зрения метафоричности и художественности, а также поэтических влияний оставим коллегам-когнитивистам и коллегам-филологам. Нам хотелось бы обратиться к иным вопросам — зачем поэтизируется культурологический дискурс, как меняется восприятие научной мысли вследствие поворота авторов-культурологов к «поэтичному» письму, и что приобретает (также — что теряет) читатель подобных работ?

Поэтический «момент», или момент поэтизации, языка исследования в письме о культуре начинается, возможно, с колебания, присущего самой методологии общественных наук, построенной на включенном наблюдении. Ведь включенное наблюдение предполагает колебание между участием в происходящем и наблюдением за происходящим. Известно, что единство концепции включенного наблюдения не выдержало испытания временем. Там, в конечном счете, обозначился разлом между личным (причины вовлеченности в исследование, субъективные мотивы интереса к предмету исследования) и собственно научным (необходимость исследовательского диалога, который возможен лишь при «консенсусном» видении, имя которому – объективность).

Поворот к «поэтичному» письму у авторов, пишущих в общественно-научной предметной области, был, возможно, своего рода реакцией на это противоречие. Поэтизация исследовательского письма показалась подходящей инновацией,

потому что поэзия — именно тот случай «работы» языка, когда сводятся вместе и соединяются концептуальное и эмоциональное, объективное и субъективное, абстрактное и конкретное. Соответственно, в исследовательском письме актуальным стало не столько поддержание иллюзии линии, разграничивающей участника и наблюдателя, сколько конструирование «реальности» слияния их поз, которая и определила большую завершенность смысловой структуры исследовательского текста, его «клаузуальность».

Повторимся: с точки зрения поэтики клаузула является формообразующим приемом. Но семантическая функция клаузулы этим не исчерпывается. Клаузула может репрезентировать не только конец, но и намерение перейти к раскрытию иных, новых смыслов. Можно говорить о «трансфигуративной» функции клаузулы, если под трансфигурацей понимать не только завершение, но и открытие, начало. Впереди — новое, неисследованное; но его значение начинает раскрываться уже в завершенности предшествующего, что вызывает не столько чувство удовлетворения от завершенности, сколько ощущение перехода, перемены.

Чтобы стилистическая фигура, подобная развернутой метафоре в стихотворении, могла реализоваться в полном объеме, она должна опираться на исходную словесную «платформу», и тогда в движении поэтической мысли она будет отталкиваться от нее, противостоять ей.

Чтобы «перейти», необходимо миновать, «пережить» фигуру завершенности, выйти за ее пределы. Потому «трансфигурация» представляется вполне удачным исследовательским термином в описании поэтики культурологического исследовательского текста. Конечно же, понятие трансфигурации не вполне правомерно в понятийном аппарате культурологии. Оно, скорее, применимо к поэзии в строгом смысле слова. Тем не менее, в контексте исследования специфики культурологического письма это понятие может иметь свой эффект, приближая нас к пониманию механики и мета-механики (термин шведского историка культуры Понтуса Хультена, см. [4, с. 133]) перехода науки в поэзию. Что, в свою очередь, выводит долгие годы существовавшую практику использования приемов поэтики в письме о культуре на уровень теоретической проблемы.

«Прием» письма о культуре, как и прием поэтизации, требует перехода от описания к трансфигурации, прочитываемой как преобразование, видоизменение, преображение. В этом переходе, в этой стихии «транса», конечно же, меньше содержания, чем в фигуративном либо концептуальном. Слово trans происходит от санскритского корня «tr» либо «tri», который обозначает переход, пересечение реки, плавание, постижение до конца, исполнение, завершение, проживание, переживание. Если обратиться, например, к современному английскому языку, можно увидеть, что морфема trans- выступает общим элементом таких слов, как transformation, transference, transportation, transmission, translation, trance, а также слов, подобных through, thorough и даже door [6, c. 454].

В качестве элемента фонемной аранжировки поэтического текста звуковое сочетание «tr», возможно, призвано «запечатлеть» движение сквозь что-то, переход через что-то, открытие, процесс движения «туда», но при этом неизбежное прохождение по коридору, тоннелю, который ведет к «тому». Движение, передаваемое морфемой trans- и ее вариативными формами, прочитывается в качестве движения вперед, от входа к выходу, от начала к концу, от писателя к читателю. Переход совершен, но написанное (слово, предложение, абзац) осталось. И написанное, помимо содержания, персонажа, череды событий, вмещает и самое себя.

Обретая форму, становясь фигурой (либо в тексте, либо в речевом исполнении), написанное в определенный момент приходит в состояние неподвижности. Мы всегда можем вернуться к началу текста (попасть в обратный «транс»), перечитать написанное. Сила впечатления, возникающего в тот момент, когда мы «открываем» события, переживания, мысли других в процессе чтения, удваивается за счет конечной неподвижности, не-движения («паузы», в приведенной выше цитате из работы В. Л. Рабиновича), которое выступает в качестве необходимого условия превращения настоящего, «актуального» момента, который описывался, в момент поэтический.

Двойная природа «транса» дает возможность одновременно происходить и началу, и завершению-клаузуле, движению и неподвижности. Как в натюрморте, где художник не только репре-

зентирует nature, жизнь, живое, но и обездвиживает, умертвляет (morte) живое, останавливает продолженное отражение предметом света. Чтобы разместить предмет на полотне, художник должен «изъять» движение – лишь тогда предмет может занять место, «апроприировать» свет, стать само-стоятельным. Перенеся подобную ситуацию на письмо, можно предположить фазу исчезновения предмета в процессе «перехода» от языка собственно к «впечатлению» от языка, от выраженной мысли автора - к неопосредованной в языке ответной мысли прочитавшего. Стихотворение «происходит» не из предмета, но из языка; оно должно изменить (трансфигурировать) язык, чтобы вернуться к предмету. Только так вещь может стать собой в языке и посредством языка.

Схожим образом, мы можем вести речь о трансфигурации «поля» предмета культурологии, либо «самотрансфигурации». Рассудим следующим образом: чтобы быть «произведением», нужно стать либо живописью, либо чем-то написанным. Будучи написанным, произведение приобретает определенную самостоятельность — если произведение написано действительно хорошо, оно может «покинуть тень» фигуры создателя и даже (по крайней мере, на время) покинуть канон как условность культурно-исторической локализации.

Если это так, трансфигурация воплощает двойное «намерение» – разрушить, деконструировать, с одной стороны, и создать – с другой. Одновременно с «продвижением» предмета к выраженности и оформленности, благодаря которым мы и можем судить о таланте либо бездарности автора-создателя, трансфигурация «подталкивает» предмет к суверенности и неподвижности. Трансфигурация призвана сначала «умертвить», но затем вновь «вызвать» к жизни.

Это двойное движение кроется и в акте речи, и в телодвижении. Речь звучит в виде слов, но укоренена в языке, из которого «происходит». Здесь трансфигуративное соединяет не только нашу «психею» с «предметным полем», но и наше «я» с языком, на котором мы пишем. Трансфигурация — в прорыве, в восторге высказывания. Трансфигурация должна быть непосредственной и безотлагательной, она должна произойти «здесь и сейчас». В чем и кроется причина «интегра-

тивности» поэтической речи не только в смысле бытия системой, обладающей тем, что отсутствует у ее отдельно взятых элементов, но и в смысле размытости границ между сугубо личным (неопосредованным) и общим (концептуальным).

В этом плане трансфигуративный элемент письма парадоксален, вернее, он соединяет «наше» и «не наше» посредством парадокса. Например, Ж. Делёз понимает парадокс тем же образом, что и «неопосредованное» в языке [1]. Рассматривая парадокс речи, Делёз цитирует стоика Крисиппа из Сол, которому приписывают следующие слова (воспроизводим общий смысл): когда вы что-нибудь говорите, говоримое проходит через ваши губы; соответственно, если вы говорите «телега», то телега проходит через ваши губы.

Что заставляет телегу пройти через губы? Язык. Значит, и язык должен «пройти». «Объективная» сфера исследования, описание как способ изображения предмета из «объективной сферы», звуковые и письменные символы в той их последовательности, которая породит значение слов и даст возможность зафиксировать процесс исследования в письме, исследовательский жаргон — все это должно пройти через губы, чтобы стать поэтичным. И лишь тогда все вышеупомянутое сможет воспринять вибрации скорых, подрагивающих, взвизгивающих колес телеги-речи, превратиться в речь и открыться поэтизации.

Но пора сказать о читателе. Те, кого мы сегодня знаем зрелыми и почтенными пишущими исследователями культуры, тоже начинали с того, что читали. Кто-то из них до сих пор помнит состояние культурного шока, наступавшего вследствие чтения работ, включенных, например, в список литературы для подготовки к кандидатскому экзамену. Библиотека: на столе около дюжины томов, наш герой просматривает оглавления, листает, пробует конспектировать от главы к главе: время летит. Пятьдесят книг из списка литературы так и не были заказаны, до экзамена осталось три дня. В панике выписывается текст «сильных позиций» - заголовков, первых абзацев в главах. Затем на бумагу ложатся просто попавшие первыми в поле зрения строки со страниц, листаемых все быстрее и быстрее. Гностическое устремление заканчивается тяжелым физическим трудом и отчаянием.

Но каким полетом, какой эйфорией вознаграждается труд читателя (вернее — становящегося читателем, вырастающего до Чтения), если он случайно находит подобное этому: «Никогда я не поверю, чтобы Небо не было синим или голубым, и чтобы форма его не была шарообразной. <...> Это нужно быть действительно астрономом, чтобы не восхищаться Небом и не испытывать при его виде духовного освобождения и восхождения. Разъедать ведь не значит понимать. Если моль разъела шубу, это не значит, что она ее поняла. А мифолог хочет именно понимать Небо; и это ему вполне доступно, так как он видит то, что хотел бы понимать» [2, с. 23].

Привлекательность приведенного отрывка — в парадоксе его оформленности и, вместе с тем, непосредственности, граничащей с тем, что выше мы назвали «неопосредованностью». Создается впечатление, что автор приведенных строк писал на одном дыхании, единым росчерком. И читателю передается «механический момент» движения этого письма, которое подобно движению распрямляющейся пружины — это движение толкает вперед, заставляет быстро и решительно «перей-

ти» на иной уровень понимания, как переходят на другой берег реки, инициироваться в «тезаурус» большого мыслителя, забыв о малости, либо зачаточности собственного «тезауруса». И ритуал посещения библиотеки накануне экзамена трансформируется в обрядовое действо, rite of passage.

Представим себе, что читатель и писатель олицетворяют две «позиции» - позицию пересекающего реку, когда берег остается позади (1), и позицию того, кто уже на том берегу (2). С точки зрения позиции 1 (читатель), письмо «движется» к дальнему берегу, где оно и закончится. Читатель с каждым шагом «перехода» читает «будущее» письма. С точки зрения стоящего на далеком берегу (писателя), отрезок между точкой «потусторонности» читателя и точкой собственного местонахождения - это «тропа» сопереживания. Писатель – в наблюдении за приближающимся по этой тропе читателем – получает возможность обрести более контрастную и детальную память о собственном «переходе», о прошлом своего письма, о началах личного культурологического текста, а вместе с тем - силы, чтобы писать дальше.

Литература

- 1. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирский. М.: Академ. проект, 2011. 472 с.
- 2. Лосев А. Ф. Миф, число, сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
- 3. Рабинович В. Л. Образно-понятийный кентавр, который живет в третьем полушарии // Языки культур: образ понятие образ: сб. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2009. С. 4–15.
- 4. Херрманн Х.-К. фон. Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли // Логос. 2010. № 1(74). 2010. С. 133—144.
- 5. Brown R. H. A Poetic for Sociology. Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1977. 318 p.
- 6. Monier-Williams M. A Sanskrit-English Dictionary. Delhi, India: Motilal Banasidass, 1993. 605 p.
- 7. Ward J. P. The Poem's Defiance of Sociology // Sociology. 1979. № 1(13). P. 89–103.

References

- 1. Deleze G. Logika smysla [Logic of Sense]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.).
- 2. Losev A.F. Mif, chislo, sushchnost' [Myth, Number, Essence]. Moscow, Mysl' Publ., 1994. 920 p. (In Russ.).
- 3. Rabinovich V.L. Obrazno-poniatiinyi kentavr, kotoryi zhivet v tret'em polusharii [Image-and-notion centaur that dwells in the third semisphere]. *Iazyki kul'tur: obraz poniatie obraz: Sbornik [Languages of Culture: Image notion image. Essay collection]*. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2009, pp. 4–15. (In Russ.).
- 4. Herrmann Kh.-K. fon. Meta-mekhanika. Teatr mashin Zhana Tengli [Meta-mechanics. Machine Theatre of Jean Tinguely]. *Logos*, 2010, no 1(74), pp. 133–144. (In Russ.).
- Brown R.H. A Poetic for Sociology. Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1977. 318 p.
- 6. Monier-Williams M. A Sanskrit-English Dictionary. Delhi, India, Motilal Banasidass, 1993. 605 p.
- 7. Ward J.P. The Poem's Defiance of Sociology, Sociology, 1979, no 1(13), pp. 89–103.

УДК 93+069

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ВНУТРЕННЕГО ТУРИЗМА В ТАТАРСТАНЕ

Руденко Константин Александрович, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории, музееведения и искусствоведения, факультет художественной культуры и дизайна, Казанский государственный университет культуры и искусств (г. Казань, РФ). E-mail: murziha@mail.ru

Данная статья посвящена проблеме развития туризма в Республике Татарстан. Анализируется современное состояние музеев, археологических объектов в Татарстане. Определена роль историкокультурного наследия республики в туристическом бизнесе. Автор считает, что, обладая огромным потенциалом, музеи Татарстана вполне могут включиться в активное продвижение туристических проектов как республиканского, так и российского масштаба. В Татарстане имеется сеть государственных музеев-заповедников, в числе которых и брендовые для республики объекты, как например, музейзаповедник Казанский кремль, Болгарский историко-архитектурный музей-заповедник, Остров-град Свияжск или музейный комплекс в г. Елабуга. Не все музеи-заповедники активно включены в этот вид деятельности, хотя по своей значимости часть из них могут соперничать и с хорошо известными у туристов объектами. Это относится, например, к Билярскому историко-археологическому и природному музею-заповеднику. Достаточно оригинальны и многие муниципальные музеи Татарстана. Из них явными преимуществами обладают те, которые расположены поблизости от туристических маршрутов, особенно по рекам Волге и Каме. Многочисленные археологические памятники на территории Татарстана, в незначительной степени задействованные в туристических маршрутах, выступают в качестве потенциальной базы развития внутреннего туризма. В статье подчеркивается, что развитие туризма не должно наносить ущерб памятникам истории и культуры, а также экологии.

Ключевые слова: туризм, Татарстан, музеи, реклама, Казань, историко-культурное наследие.

HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE AS THE BASIS OF DEVELOPMENT OF INTERNAL TOURISM IN TATARSTAN

Rudenko Konstantin Aleksandrovich, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of History, Museology and History of Art, Faculty of Art Culture and Design, Kazan State University of Culture and Arts (Kazan, Russian Federation). E-mail: murziha@mail.ru

This article is devoted a problem of development of tourism in the Republic of Tatarstan. The current state of museums, archaeological objects in Tatarstan is analyzed. The role of a historical and cultural heritage of the republic in tourist business is defined. In the Republic of Tatarstan, there are large preserve grounds and museum preserve. The most known of them is the State Bulgarian historical and architectural reserve museum. Thanks to Fund "Renaissance" it became widely known not only in Russia, but also in the world. In 2014, the reserve museum has been included in the list of the world cultural heritage of UNESCO. The second large reserve museum is the Kazan Kremlin. It was declared a World Heritage Site in 2000. The Kazan Kremlin became known since 2005. This year anniversary of a city – from the date of occurrence has been celebrated the millenium. Image of a city and interest to its past have been strengthened during carrying out in Kazan the world student's university games in 2013. The third known reserve museum in Tatarstan is in Elabuga. It is popular because of the ancient architectural stone tower and archaeological monuments (the Devil's hill fort) and museums. These are museums of known Russian artist Ivan Shishkin; Russian and Soviet poet Marina Tsvetaeva; Russian patriot, hero of Patriotic war of 1812, first woman-officer in Russian army, Nadezhda Durova. It is a brand of the city of Elabuga and reserve. Municipal museums in Tatarstan are less known. Among them original and unusual like museums in Chistopol and Tetjushi, the cities with

ancient history. They are on the Volga and Kama. They are well known among tourists. In Tatarstan, there is a lot of historical settlements. But scales and quality of a museum product in them are miscellaneous. And very few people knows about them. The author believes that museums of Tatarstan possessing the huge potential can participate in active advancement of tourist projects. There are also dangers, which should be considered in programs of tourism development in Tatarstan. It is ecological safety and protection against illegal destruction of objects of a cultural heritage.

Keywords: tourism, Tatarstan, museums, advertising, Kazan, historical and cultural heritage.

Татарстан является одним из крупнейших историко-культурных центров России. На территории республики сосредоточено значительное количество памятников истории и культуры, в том числе и входящих в список памятников всемирного культурного наследия ЮНЕСКО (Казанский кремль и Болгарское городище). Достаточно ярко представлено историко-культурное наследие в музейной сфере. Широкую известность в регионе имеют музеи-заповедники РТ, из них в первую очередь Болгарский, Билярский и активно развивающийся в настоящее время Елабужский, расположенные в северо-восточной и центральной частях республики. Они же принимают многочисленные турпотоки из различных районов Татарстана.

Несмотря на известность и популярность большинства историко-культурных объектов среди жителей республики, тем не менее особое внимание руководством РТ уделяется привлечению туристов из других регионов России и из-за рубежа. Способствует этому и активное развитие туристской деятельности в Татарстане. В 1997 году была организована Ассоциация туристских агентств РТ, объединяющая 24 наиболее крупные компании республики, осуществляющие деятельность в сфере туризма. В целом в настоящее время в Татарстане функционирует более 80 туристических фирм, причем 4 % из них расположены в Казани. Стимулировать и развивать туристическую деятельность в республике должно организованное 3 марта 2014 года Агентство по туризму РТ.

Не менее распространён в Татарстане неорганизованный, самодеятельный туризм, который в большинстве случаев приходится на несколько центральных районов республики — Алексеевский, Спасский, Чистопольский, Нижнекамский, точнее на ту их часть, которая приходится на побережье Куйбышевского и отчасти Нижнекамского водохранилищ в пределах РТ, а также лесные массивы, долины Камы, Вятки, Свияги. Правда при разнообразии видов внутреннего туризма

пока в республике развиваются всего несколько направлений, из которых преобладают познавательное, потребительское и рекреационное. Туристские территории в Татарстане складываются как правило стихийно, а туристское районирование происходит только в последнее десятилетие.

Тенденцией последних лет стало расширение количества туристических маршрутов. С 2005 года и на протяжении почти десятилетия центром притяжения туристов была Казань. Особенно это стало заметно в период 2005-2013 годов. С 2010-2011 годов многие турпотоки стали направляться в Болгары и Свияжск. Интерес к Елабуге как туристическому центру существенно возрос после празднования 1000-летия города в 2007 году и существенных инвестиций в развитие туристической инфраструктуры города и Елабужского музея-заповедника [14, с. 51-73]. С началом второго десятилетия XXI века популярность приобретают новые направления, например, Тетюши, Нижнекамск, Бугульма. В лидеры выходят те из них, которые связаны с речными путешествиями, особенно волжскими. При этом здесь примерно одинаково присутствует как организованный туризм, так и неорганизованный, реже клубный и санаторный.

Привлекательными для туристов являются крупные города республики (Казань, Набережные Челны, Елабуга и др.), где имеются различные музейные центры и музеи разного профиля [8, с. 60-68]. Они достаточно органично входят в систему турбизнеса, предоставляя услуги в области экскурсионного обслуживания, части развлекательных программ для клиентов, с отработанными сценариями и приемами в практической области. У большинства музеев малых городов (чаще всего это районные центры) практики в туриндустрии существенно меньше. При этом стоит отметить, что муниципальные музеи играют важную роль в культурной жизни районов Татарстана, принимая активное участие в организации различных праздников, общественных публич-

ных мероприятий [9, с. 272–284]. В большинстве случаев музеи здесь краеведческие, хотя имеются и мемориальные, например, музей Б. Пастернака в Чистополе, Я. Гашека в Бугульме. Имеются мемориальные музеи в сельской местности: музей И. Я. Яковлева в с. Кошки-Новотимбаево Тетюшского района; Г. Тукая в с. Новый Кырлай в Арском районе, К. Васильева в пос. Васильево и др.

Таким образом, активно задействованными с точки зрения туристического обслуживания являются крупные города республики. Это касается как внутреннего туризма в рамках Татарстана, так и въездного – общероссийского и в меньшей степени зарубежного. Причем собственно для населения РТ посещение Казани и ее достопримечательностей также является приоритетным. Это вполне естественное явление, учитывая значимость столицы и ряда других крупных городов для культурной жизни Татарстана. Остальные виды внутреннего туризма [2, с. 22–23, табл. 1.2] развиваются не очень активно.

В этой связи возникает вопрос: могут ли быть активно востребованными находящиеся в глубинке другие интересные места республики, памятники культуры и истории? Есть ли возможность и необходимость развивать именно это направление внутреннего туризма без значительных инвестиций со стороны внебюджетных фондов или бюджетных средств и каким способом это можно осуществить?

Как показывает опыт последних нескольких лет наиболее эффективным механизмом развития туристической привлекательности провинции является брендирование отдельных территорий с наличием там выразительных и визуально обозначенных памятников истории и культуры (Болгар, Свияжск). Хотя такие объекты и расположены в удалении от столицы, но легко доступны водным и автомобильным транспортом. Здесь эффективно работает политика использования ряда сюжетов, распространенных в сфере туристического просвещения, например, так называемой «мемориальной истории», практикуемой в страноведении [11, с. 82-83]. Однако это возможно только при транспортной доступности таких объектов, при наличии хороших дорог в районе.

Брендирование территорий [3] – весьма перспективное направление для организации турпотоков внутри Татарстана. Опорой этого вида деятельности являются музеи. Пока в основе попыток

территориального брендирования лежит использование только имиджевой музейной практики и музейного бренда. В качестве примера можно привести опыт музея художника К. Васильева в пос. Васильево, который фигурирует на сайте турфирмы «Инициатива» и музея этого художника в Казани. Аналогичный процесс идет на базе музеев Г. Тукая. Этот потенциал во многом еще находится на стадии зарождения. Пока в Татарстане еще нет шоу-музеев с «живыми персонажами» экспонируемой эпохи [13, с. 121-122], делает первые шаги музей под открытым небом близ Свияжска. Своего рода предварительным этапом в создании этих анимационных проектов туристической индустрии и культурно-образовательной музейной деятельности является действующий на территории Болгарского музея-заповедника «Музей хлеба».

Свой путь избрал Иске-Казанский музейзаповедник в Высокогорском районе Татарстана. Его задача — сохранять и популяризировать
археологический комплекс — Камаевское городище XIV—XV веков, кладбище XV — первой
половины XVI века, Русско-Урматское селище
XI—XV веков. Созданный здесь образ древней
крепости у действующего музея вне пределов
охраняемой территории является ценным опытом
анимационной организации экспозиции, изучение
которого позволит развивать данное направление
деятельности на других подобных анимационных
площадках в Татарстане.

Отметим, что брендирование территорий – это непростая задача даже в странах Западной Европы, где туризму уделяется весьма большое внимание [3, с. 261–283].

Общий бренд территории (района) чаще всего основывается на актуализации его историко-археологического прошлого. Он успешно развивался в начале 2000-х годов, в связи с установлением даты возникновения Казани, Елабуги, Набережных Челнов, Арска, что давало возможность надеяться и другим претендентам на дополнительные бюджетные средства и возможность развития инфраструктуры и того же туризма. Многие главы районных администраций приложили значительные усилия в этом направлении, и были получены существенные научные результаты. В ряде мест сформировались или пополнились археологические материалы в фондах муниципальных музеев [10, с. 236–242].

Однако, как оказалось, этот путь быстрого «восхождения» историко-культурного бренда был возможен для крупных городов, с развитым и уже частично реализованным потенциалом как в области культуры, так и экономики. На остальном пространстве республики данное направление после 2007 года практически угасло.

Архитектурными памятниками и их музеефицированными остатками в Болгаре и Свияжске не исчерпывается историко-культурный потенциал в районах Татарстана. В городах — районных центрах РТ имеется немалое количество памятников архитектуры конца XIX — начала XX века, которые являются важной частью экскурсий для туристов.

Огромным ресурсом, во многом еще не освоенным, являются многочисленные археологические памятники [2, с. 42], сосредоточенные в основном в Закамье. Их насчитывается около тысячи [12]. Не все они равнозначны с точки зрения привлекательности для туристического показа. Как правило, посещение ряда археологических памятников включается в предполагаемые туристические маршруты, но на практике появление там туристов бывает не часто. Нередко археологические объекты соседствуют с природными памятниками, как, например, Святой ключ в Билярском заповеднике, тогда ситуация более благоприятна, хотя и в этом случае иногда посетители информацию не получают.

Направление турпотоков в места расположения археологических объектов имеет несколько проблемных вопросов. Это, прежде всего, экологическая безопасность территории, где находятся археологические памятники. Второе — зрелищность и узнаваемость предлагаемого турпродукта. Третье — безопасность демонстрируемых объектов. Четвертое — профессиональная подготовленность как экскурсоводов, так и публики к восприятию этих памятников. Вышеперечисленное является обязательным при разработке маршрутов для внутреннего туризма.

Экологической опасности подвергаются все объекты, которые посещаются значительным количеством людей: нарушается травяной покров и растительность, происходит загрязнение окружающей среды и т. п. Этот процесс в целом регулируем и может быть взят под контроль. Зрелищность, точнее ее отсутствие обусловлено тем, что большинство археологических памятников не имеет выраженных внешних признаков, а валы и рвы городищ нечасто достигают впечатляющих размеров. Этот фактор не столь фатальный, как может показаться на первый взгляд. При достаточной профессиональной подготовке можно выгодно представить красоту, научную значимость и специфику любого археологического объекта. Все вышеупомянутое можно охарактеризовать как контролируемые явления.

Однако самой серьезной проблемой является сохранность археологических памятников. Это связано с активностью и самодеятельностью любителей и профессиональных черных копателей, губительные действия которых в последние годы освещаются в средствах массовой информации (правда иногда это «освещение» сочетается с рекламой средств металлопоиска); на совещаниях в республиканском министерстве культуры и на конференциях профессиональных археологов в РФ. Безопасное в годы советской власти посещение археологических объектов, из-за отсутствия самого явления незаконных археологических раскопок, в настоящее время грозит быстрым и безжалостным разграблением памятников. Поэтому без организации сотрудничества с местным населением, как и с местным бизнесом, развитие данного направления туристической индустрии невозможно.

В целом историко-культурное наследие Татарстана, представленное многочисленными памятниками археологии и истории, а также отраженное в экспозициях музеев является базисом развития внутреннего туризма в республике, мощным потенциалом в этой сфере.

Литература

- 1. Косолапов А. Б. Теория и практика экологического туризма: учеб. пособие. М.: Кнорус, 2005. 240 с.
- 2. Косолапов А. Б. География российского внутреннего туризма: учеб. пособие. 3-е изд. М.: Кнорус, 2010. 272 с.
- 3. Котлер Ф., Асплунд К., Рейн И., Хайдер Д. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. СПб., 2005. 376 с.
- 4. Лорд Б., Лорд Г. Д. Менеджмент в музейном деле: учеб. пособие. М.: Логос, 2002. 256 с.
- 5. Населенные пункты Республики Татарстан: краткий справ. Казань, 1997. 390 с.

- 6. Рамендик Д. М., Одинцова О. В. Психологический практикум: учеб. пособие. М., 2008. 192 с.
- 7. Руденко К. А. Музеи и туризм в Татарстане // Дополнительное профессиональное образование специалистов социокультурной сферы: управление, инновации, качество: мат-лы межвуз. науч.-практ. конф. (г. Казань, 9 февр. 2007 года). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2007. С. 195–201.
- 8. Руденко К. А. Музей и общество: актуальные проблемы музейного дела Татарстана // Культура. Образование. Время. 2011. № 1. С. 60–68.
- 9. Руденко К. А. Культурный потенциал малых городов Республики Татарстан // Историко-культурное наследие Поволжья и Приуралья как потенциал развития туристско-рекреационной сферы региона: мат-лы Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. Казань, 2012. С. 272–284.
- 10. Руденко К. А. Археологическое наследие в музеях Татарстана: исторический опыт и современное состояние // Историко-культурное наследие ресурс формирования социально-исторической памяти гражданского общества (XIV Бадеровские чтения): мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. Ижевск: Удмурт. ун-т, 2013. С. 236–242.
- 11. Сапожникова Е. Н. Страноведение: теория и методика туристского изучения стран: учеб. пособие. 2-е изд. М., 2004. 240 с.
- 12. Свод памятников археологии Республики Татарстан. Казань, 2007. Т. 3. 528 с.
- 13. Третьякова Т. Н. Анимационная деятельность в социально-культурном сервисе и туризме: учеб. пособие. М., 2008. 272 с.
- 14. Херувимова А. Анализ туристского потенциала г. Елабуга // Развитие туризма в малых исторических городах: мат-лы межрегион. науч.-практ. конф. Казань: Акад. управления «ТИСБИ», 2006. С. 51–73.

References

- 1. Kosolapov A.B. Teoriia i praktika ekologicheskogo turizma: uchebnoe posobie [The theory and practice of ecological tourism: the manual]. Moscow, Knorus Publ., 2005. 240 p. (In Russ.).
- 2. Kosolapov A.B. Geografiia rossiiskogo vnutrennego turizma: uchebnoe posobie [Geography of the Russian internal tourism: the manual]. Moscow, Knorus Publ., 2010. 272 p. (In Russ.).
- 3. Kotler F., Asplund K., Rein I., Haider D. Marketing mest. Privlechenie investitsii, predpriiatii, zhitelei i turistov v goroda, kommuny, regiony i strany Evropy [Marketing of places. Attraction of investments, the enterprises, inhabitants and tourists in cities, communes, regions and the countries of Europe]. St. Petersburg, 2005. 376 p. (In Russ.).
- 4. Lord B., Lord G.D. Menedzhment v muzeinom dele: uchebnoe posobie [Management in museum business: the manual]. Moscow, Logos Publ., 2002. 256 p. (In Russ.).
- Naselennye punkty Respubliki Tatarstan. Kratkii spravochnik [Republic Tatarstan Settlements. A short directory]. Kazan, 1997. 390 p. (In Russ.).
- 6. Ramendik D.M., Odintsova O.V. Psikhologicheskii praktikum: uchebnoe posobie [Psychological practical work: the manual]. Moscow, 2008. 192 p. (In Russ.).
- 7. Rudenko K.A. Muzei i turizm v Tatarstane [Museums and tourism in Tatarstan]. Dopolnitel'noe professional'noe obrazovanie spetsialistov sotsiokul'turnoi sfery: upravlenie, innovatsii, kachestvo: materialy mezhvuzovskoi nauchnoprakticheskoi konferentsii (g. Kazan', 9 fevralia 2007 goda) [Additional vocational training of experts social and cultural spheres: management, innovations, quality: materials of interuniversity scientifically-practical conference (Kazan, on February, 9th, 2007)]. Kazan, University publishing house, 2007, pp. 195–201. (In Russ.).
- 8. Rudenko K.A. Muzei i obshchestvo: aktual'nye problemy muzeinogo dela Tatarstana [The Museum and a society: actual problems of museum business of Tatarstan]. *Kul'tura. Obrazovanie. Vremia [Culture. Formation. Time]*, 2011, no 1, pp. 60–68. (In Russ.).
- 9. Rudenko K.A. Kul'turnyi potentsial malykh gorodov Respubliki Tatarstan [Cultural potential of small cities of Republic Tatarstan]. Istoriko-kul'turnoe nasledie Povolzh'ia i Priural'ia kak potentsial razvitiia turistsko-rekreatsionnoi sfery regiona: materialy Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii [The Historical and cultural heritage of the Volga region and Cis-Urals regions as potential of development of turistsko-recreational sphere of region: materials All-Russia (with the international participation) scientifically-practical conference]. Kazan, 2012, pp. 272–284. (In Russ.).
- 10. Rudenko K.A. Arkheologicheskoe nasledie v muzeiakh Tatarstana: istoricheskii opyt i sovremennoe sostoianie [An archaeological heritage in museums of Tatarstan: historical experience and a current state]. Istoriko-kul'turnoe nasledie resurs formirovaniia sotsial'no-istoricheskoi pamiati grazhdanskogo obshchestva (XIV Baderovskie chteniia): materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [The Historical and cultural heritage a resource of formation of sociohistorical memory of a civil society (XIV Baderov's readings): materials of the All-Russia scientifically-practical conference]. Izhevsk, Publishing house "Udmurt university", 2013, pp. 236–242. (In Russ.).

- 11. Sapozhnikova E.N. Stranovedenie: teoriia i metodika turistskogo izucheniia stran: ucheb. posobie [Regional geography: the theory and a technique of tourist studying of the countries: the manual]. Moscow, 2004. 240 p. (In Russ.).
- 12. Svod pamiatnikov arkheologii Respubliki Tatarstan [The Arch of monuments of archeology of Republic Tatarstan]. Kazan, 2007, vol. 3. 528 p. (In Russ.).
- 13. Tret'iakova T.N. Animatsionnaia deiatel'nost' v sotsial'no-kul'turnom servise i turizme: uchebnoe posobie [Animation activity in welfare service and tourism: the manual]. Moscow, 2008. 272 p. (In Russ.).
- 14. Kheruvimova A. Analiz turistskogo potentsiala g. Elabuga [The Analysis of tourist potential of Elabuga]. *Razvitie turizma v malykh istoricheskikh gorodakh: materialy mezhregional noi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Tourism Development in small historical cities: materials of inter-regional scientifically-practical conference]*. Kazan, Management academy "TISBI" Publ., 2006, pp. 51–73. (In Russ.).

УДК 069.01

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕЖДУНАРОДНОГО КОМИТЕТА МУЗЕОЛОГИИ ПО РАСШИРЕНИЮ СОТРУДНИЧЕСТВА В АЗИАТСКОМ РЕГИОНЕ

Труевцева Ольга Николаевна, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой историко-культурного наследия и туризма, Алтайская государственная педагогическая академия (г. Барнаул, РФ). E-mail: truevtseva@yandex.ru

Международное сотрудничество является важным фактором развития музейной теории и практики. Создание регионального Комитета ИКОФОМ, объединившего музеологов стран Азии и Тихоокеанского региона, интенсифицировало взаимодействие ученых: историков, антропологов, археологов, искусствоведов, музеологов, способствовало их взаимодействию с практическими работниками музеев.

Статья рассказывает о сложившейся практике проведения международных симпозиумов, музеологических школ, стажировок, выставочных проектов, научных изданий.

Основное внимание в статье уделяется истории создания и развитию Комитета музеологии (ИКОФОМ) и одного из его структурных подразделений – Комитета музеологии стран Азии и Тихооке-анского региона (АСПАК), входящих в состав Международного совета музеев.

Авторитетная общественная организация — Международный совет музеев (ИКОМ) — была создана в 1946 году. ИКОМ в современных условиях участвует в формировании межгосударственной политики, направленной на сохранение мирового культурного наследия, содействует развитию международного музейного сообщества.

Немало усилий для совершенствования форм и методов практической деятельности музеев, подготовки кадров, обмена опытом, рождения новой отрасли академического знания — музеологии, — приложили профессионалы музейного дела, объединившиеся в 1977 году в Комитет музеологии. Признание Комитета было достигнуто благодаря организации ИКОФОМ широких обсуждений актуальных проблем развития музеев в изменяющемся мире в разных странах. Открытые дискуссии, научный диалог сделали теоретические вопросы музеологии достоянием широкой аудитории профессионалов, создали фундамент для подготовки музейных кадров.

Сложившаяся в Комитете система организации международных симпозиумов и научные публикации, лекции, семинары, мастер-классы ведущих музеологов разных стран, выставочные проекты существенно поднимают научный уровень деятельности музеев, стимулируют творческую активность их сотрудников. Значительную роль в подготовке музейных профессионалов играют Международные летние музеологические школы.

Важной особенностью деятельности ICOFOM является постоянное расширение сферы деятельности за счёт вовлечения в нее периферийных, региональных музейных учреждений через организацию своих территориальных представительств. Так, в 1996 году в Бразилии был организован Комитет музеологии стран Латинской Америки (ICOFOMLam), в 2003 году был создан Комитет музеологии Сибири (ICOFOMSib), а в 2009 году – Комитет музеологии Китайской Народной Республики.

С 2003 года ИКОФОМСиб объединяет ученых и практических работников музеев Сибири, инициируя разнообразные проекты, направленные на изучение истории и теории музейного дела в Сибири, сохранение культурного наследия. Ежегодные симпозиумы проводились в городах Сибири и странах Азии.

В 2011 году, по предложению правления ИКОФОМ, были расширены территориальные границы деятельности ИКОФОМСиб за счет включения стран Азии и Тихоокеанского региона. Комитет музеологии Сибири получил название – Комитет музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона (АСПАК).

За двенадцать лет существования АСПАК было организовано и проведено 9 международных симпозиумов, 16 международных музеологических школ, слушателями которых стали сотрудники музеев, преподаватели и студенты высших учебных заведений, школьники. В Казахстане, КНР, Тайване, Монголии были реализованы выставочные проекты. Совместными усилиями ученых стран Азии и Европы было подготовлено более пятнадцати научных изданий.

Опыт работы Комитета музеологии показывает, что развитие национальных музеев существенно обогащается в результате обмена информацией, изучения международного опыта работы музеев. Межкультурный диалог способствует поиску новых форм и технологий сохранения культурного наследия.

Ключевые слова: музей, музеология, международная деятельность музеев, история, Международный совет музеев (ИКОМ), Комитет музеологии (ИКОФОМ), Комитет музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона, музеологическая школа.

THE ACTIVITIES OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY FOR THE EXPANSION OF COOPERATION IN THE ASIAN REGION

Truevtseva Olga Nikolaevna, Dr of Historical Sciences, Professor, Head of the Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical Academy (Barnaul, Russian Federation). E-mail: truevtseva@yandex.ru

International cooperation is an important factor in the development of Museum theory and practice. The establishment of the Regional Committee for Museology (ICOFOM), bringing together the professional museologists of the Asian and Pacific Regions. By this Committee the interaction of scholars: historians, anthropologists, archaeologists, art historians, and professional museologistswas intensified. A novum is also theinteraction with experts on museum-practice.

The article talks about the established practice of carrying out international symposia, Museum schools, internships, exhibitions, as well as the development of scientific publications. The main attention is paid to the history and the development of the Committee for Museology (ICOFOM) and one of its structural sub-Committees: the Committee for Museology of Asian and Pacific (ASPAC) as an important branch of the International Council of Museums.

The International Council of Museums (ICOM) was established 1946 in Paris as an "umbrella" for many committees. Structurally, the ICOM consists at the moment of 31 committees, 18 affiliated international associations, 115 national committees, more than 30 thousand individual and corporate members in 152 countries of the world. On contemporary circumstancesICOM develops the inter-state and inter-cultural Museum-policy aimed at the preservation of world cultural heritage, and the promotion of the international museum community.

The article pays particular attention to the history and development of one of the International Committees of ICOM – the Committee for Museology (ICOFOM) and to the Regional Committee in Asian and Pacific Countries – ASPAC.

Museology professionals, united in 1977 in a non-governmental public organization, the Committee for Museology have put many efforts to improve the science of Museology and the methods of practical work of museums, training of museum staff, exchange of experience, and the promotion of academic knowledge. The Committee has gained its recognition through ICOFOM's organizing extensive discussions of actual

problems of development of museums in the changing world in different countries. Open discussions and scientific dialogues made theoretical questions of museology available to the general audience of professionals; they created the foundation for the training of museum personnel.

The current system of organizing international symposia and scientific publications, lectures, seminars, master-classes of leading museologists from different countries, exhibition projects significantly raise the scientific level of museums and stimulate the creativity of their employees. International Museological Summer Schools play also a significant role in the training of museum professionals.

An important feature of ICOFOM activities is the constant expansion of activities due to its involvement in the peripheral, regional museum institutions through the organization of its regional offices. 2003 the Committee of Museology of Siberia (ICOFOMSib) was created Olga Truevtseva/Altai State Pedagogical University, and in 2009 – the Committee of Museology of the People's Republic of China.

Since 2003, ICOFOMSib brings together academics and practice workers in the museums of Siberia, initiating a variety of projects aimed to the study of the history and theory of museums in Siberia, particularly the preservation of cultural heritage. Annual symposia were held in the cities of Siberia and Asia.

In 2011, the ICOFOM Board has proposed to enlarge the territorial boundaries of ICOFOM Sib activities by including the countries of Asian and Pacific countries. The ICOFOMSib got its new name – the Committee of museology in Asia and the Pacific (ASPAC). Thanks the great effort of Prof. Dr. Kuo-ning Chen (University Tainan, and now Director of the Museum for the World Religions in Taipei and Vice-president of this Committee) the Committee grow up immensely. Several Meetings on Museology took place in the "Museum-Landscape" Taiwan.

During the twelve years of the ASPAC activity there were organized and held 9 international symposia, 16 international museological schools, attended by school and museum staff, teachers and students of higher educational institutions. Many exhibition projects have been implemented in Kazakhstan, China, Taiwan, and Mongolia. Scientists from Asia and Europe have generated more than fifteen scientific publications.

The Committee's experience shows that the development of national museums is greatly enriched due to the exchange of information, the study of international experience of museums. Intercultural dialogue contributes to the search for new forms and technologies of preservation of cultural heritage.

Keywords: Museum, museology, international activities of museums, history, International Council of museums (ICOM), Committee for museology (ICOFOM), the International Museology Committee of Asia and Pacific, Museum school.

Международное сотрудничество является важным фактором сохранения и воспроизводства культурного наследия, поскольку позволяет расширить границы познания за счёт исторического опыта разных народов, использовать новые формы, методы, технологии расширения и углубления социальной памяти.

Одним из общепризнанных институтов в области музеологии является Международный совет музеев (ИКОМ). За 70 лет своего существования он стал единственной авторитетной неправительственной организацией, объединяющей 35 000 специалистов и 20 000 музеев мира. Национальные и международные комитеты, входящие в структуру ИКОМ, являлись проводниками идей этой неправительственной общественной организации в разных регионах мира. Одним из крупнейших и авторитетных структурных подразделений ИКОМ является Коми-

тет музеологии (ИКОФОМ), организационно оформленный в мае 1977 года, на 34 сессии Консультативного комитета Международного совета музеев.

Важным средством достижения цели и реализации программ ИКОФОМ является проведение ежегодных симпозиумов — авторитетной площадки открытых дискуссий и обсуждения актуальных вопросов музеологии. К участию в дискуссиях приглашаются теоретики и практики музейного дела, специалисты-эксперты различных областей знаний, направленных на сохранение мирового культурного наследия.

Важно подчеркнуть, что научные дискуссии, организованные ИКОФОМ, всегда являются публичными, транслируются через средства массовой информации. Комитетом музеологии было организовано и проведено в разных странах мира более 40 симпозиумов (см. табл. 1).

Таблица 1

Ежегодные симпозиумы ИКОФОМ

Год	Тема дискуссии	Место проведения
1978	Возможности и ограничения в научных исследованиях, типичные для музеев	Польша
1979	Социологические и экологические аспекты в деятельности музеев	Республика Чехословакия
1980	Теория систем в музеологии	Мексика
1981–1982	Систематика и интердисциплинарность музееведения	Франция
1983	Музеи – территория – общество. Новые практики, новые тенденции	Англия
1984	Коллекционирование сегодня – для будущего	Нидерланды
1985	Оригиналы и копии в музеях	Югославия
1986	Музеология и подлинность	Аргентина
1987	Музеология и музеи	Финляндия
1988	Музеология и развитие стран	Индия
1989	Прогнозирование – инструмент музеологии	Нидерланды
1990	Музеи и сохранение наследия	Замбия
1991	Язык выставок	Швейцария
1992	Музеи, музеология, исследования	Канада
1993	Музей и власть	Греция
1994	Объект – документ	Китай
1995	Музей и общество	Норвегия
1996	Музеология и искусство	Бразилия
1997	Музеология и память	Франция
1998	Музеология и глобализация	Австрия
2001	Изменения в менеджменте: музеи перед лицом экономических и социальных проблем	Испания
2002	Реальное и виртуальное в музеях	Эквадор
2003	Музеология – как основа единства и культурного разнообразия	Россия, Барнаул
2004	Музеология и нематериальное наследие	Юж. Корея
2005	Музеология и история: поле знаний	Аргентина
2006	Музеология и дефиниции	Канада
2007	Музеи, музеология и универсальное наследие	Австрия
2008	Музеи, музеология и глобальные коммуникации	Россия-КНР
2009	Музеология – возвращение к истокам	Бельгия
2010	Музеи за социальную гармонию	КНР
2011	Диалогизм и опыт посетителя	Тайвань
2012	Музеи и посетитель: процесс, прогресс и протест	Тунис
2013	Специальный посетитель: каждый из нас	Бразилия
2014	Новые тенденции в музеологии	Франция
2015	Музеи – библиотеки – архивы	Япония

Анализ тем симпозиумов показывает, что в них нашли отражение актуальные проблемы современной музеологии: теория коммуникации (1991, 1994, 1995, 2002 и 2011); коллекционирование (1984, 1985, 1994, 1997); проблемы наследия (1990, 2006, 2004, 2010); музеология и культурная самобытность (1986); музеология в развивающихся странах (1988); прогноз как инструмент музеологии; музеология и футурология (1989). Неоднократно темой симпозиумов становилась проблема влияния глобализации на сохранение и популяризацию наследия. Географические рамки деятельности Комитета охватывали страны Европы, Азии, Америки.

Необходимо подчеркнуть, что впервые содержание научных дискуссий было опубликовано на страницах журнала «Museological working рарегs» («МUWop») — «Рабочие материалы по музеологии» (1980), под редакцией Виноша Софки, сразу ставшего бестселлером среди специалистов. Это был первый фундаментальный труд ученых разных стран мира в области музеологии. В свет вышли только два номера журнала, он был признан форумом ИКОФОМ для дискуссий на теоретическом и методологическом уровне, получил положительные рецензии профессионалов. К сожалению, финансовые трудности не позволили организовать его регулярный выпуск.

С 1983 года дискуссии публиковались в журнале «ICOFOM Study Series» («ISS») – сборнике материалов симпозиумов, который является главным научным изданием ИКОФОМ для теоретиков и практиков музейного дела. Выпуски «Исследовательской серии ИКОФОМ» послужили ценным источником информации, которая использовалась вне контекста исходных симпозиумов – в учебниках по разным музейным дисциплинам, монографиях, научных статьях. Статьи ISS переведены на многие языки мира [3, с. 204–205].

В 1981 году ИКОФОМ начал выпускать информационный Бюллетень «Новости музеологии», призванный информировать членов Комитета о событиях в жизни организации. Все издания членам Комитета предоставлялись бесплатно [7, с. 3].

Комитет участвовал в организации музеологических выставок, которые давали обзор соответствующих музеологических публикаций со всего мира. Подобные выставки были организованы во время Генеральных конференций ИКОМ в 1986 и 1989 годах [8, с. 61]. Итогом многолетней научно исследовательской деятельности Комитета музеологии является капитальный труд, изданный в 2011 году во Франции [5, с. 6].

Таким образом, за 40 лет существования была заложена солидная база для признания музеологии в качестве академической дисциплины, дальнейшего развития Комитета, который был официально признан в качестве главной площадки для международной музеологической дискуссии. Материалы симпозиумов и семинаров, публикации широко используются работниками музеев разных стран. Их значение неоспоримо, даже несмотря на ограниченный тираж публикаций. Привлечение членов ИКОФОМ к участию в конференциях по теории музеологии, организованных национальными и международными организациями, способствовали распространению идей, разработанных внутри Комитета.

Однако это был не единственный канал обращения музеологов к музейным практикам. В 1987 году под эгидой ИКОМ в Брно, на базе университета Массарика была организована международная летняя музеологическая школа. Первым директором этой школы был известный музеолог Збигнев Странский. С 1988 года школу возглавил Винош Софка.

В отличие от других учебных заведений, осуществлявших краткосрочное обучение музейных работников, программа школы в Брно предусматривала широкую музеологическую подготовку, базирующуюся на инновационных подходах к музейной практике. Имея в виду, что большинство слушателей обладали достаточно богатым и разнообразным опытом практической работы, преподаватели школы ставили своей целью не только ознакомление с современными методами музейной работы, но, в первую очередь, развитие международного сотрудничества, обмена опытом, формирование интернационального музеологического мышления, ориентированного на осмысление практики с точки зрения цивилизационных вызовов современной жизни. В ходе дискуссий, коллоквиумов слушатели обменивались методами музейной деятельности, сложившимися в разных странах, подходами к сохранению и воспроизводству историко-культурного наследия. Дискуссии, как правило, участники школы продолжали и после обучения в школе [3, с. 206].

Социальное значение школы заключалось в том, что её выпускники становились носителями и пропагандистами новой музеологической идеологии, ориентированной на общегуманитарные ценности и потребности общества.

Международная летняя музеологическая школа в Брно просуществовала до 1999 года. Причина свертывания деятельности была обусловлена финансовыми трудностями. Однако ее идеи и принципы обучения оказались не только востребованными, но и реально воплощёнными в других странах и, в частности, в Германии, России, Бразилии, Тайване.

Важной особенностью деятельности ICOFOM является постоянное расширение сферы деятельности за счет вовлечения в нее периферийных, региональных музейных учреждений через организацию своих территориальных представительств.

Так, в 1996 году в Бразилии был организован Комитет музеологии стран Латинской Америки (ИКОФОМЛам/ICOFOMLam), в 2003 году в Сибири ICOFOMSib, а в 2009 году – Комитет музеологии Китайской Народной Республики. Региональные Комитеты существенно расширили возможности международного сотрудничества для музейных профессионалов.

Решение о создании регионального Комитета музеологии в Сибири было утверждено в 2004 году в Сеуле, на XX Генеральной конференции ИКОМ. Работники музеев Сибири, ученые различных специальностей активно включились в работу Комитета музеологии. Ежегодно стали проводиться симпозиумы, научные конференции, музеологические школы, развивалась издательская деятельность.

Значительным событием в деятельности международного музейного сообщества и музеев Сибири стало проведение XXXI Ежегодного симпозиума Комитета музеологии по теме «Музеи, музеология, глобальные коммуникации» в 2008 году. Ежегодное заседание проводилось в двух странах — Российской Федерации и Китайской Народной Республике. В работе симпозиума в Китае приняло участие более 200 специалистов из 18 стран мира.

Место проведения симпозиума было выбрано не случайно. Последние годы особый интерес международной общественности обращен к Китаю. В стране происходят системные изменения. Создается постиндустриальное общество, социально ориентированное, перешедшее на новый этап экономической модернизации. Серьезную модернизацию переживает в Китае и музейное дело. Интенсивное развитие экономики страны, финансовая стабильность позволяют правительству КНР вкладывать в музеи значительные средства [2, с. 96–98]. Только в 2011 году в стране открылось около 390 музеев, а общее число зарегистрированных музеев в 2013 году составило 3589, из которых только 700 музеев являются государственными учреждениями. Аналогов столь глобальной перестройки не было ни в одной стране мира [1, с. 7].

Местом проведения симпозиума Комитета музеологии в Китае была выбрана провинция Хунань — Родина Мао-Цзе-Дуна — культурный, туристический, рекреационный район Китая.

В России основные мероприятия симпозиума разделились между столицей Сибири г. Новосибирском, где расположен главный научный центр Сибири — Сибирское отделение РАН, и г. Барнаулом.

Программа симпозиума включала (в России): IV Международную музеологическую школу (6–9 сентября, г. Барнаул, АлтГПА), Международную научно-практическую конференцию «Музеология, музеи в меняющемся мире» (9–14 сентября, г. Новосибирск). В рамках конференции были организованы: выставкапрезентация музейных изданий 2007–2008 годов и обширная экскурсионная программа с посещением музеев г. Новосибирска и Сибирского отделения Российской академии наук.

В Китайской Народной Республике были проведены: Ежегодный симпозиум Комитета музеологии – 2008 (14–21 сентября, г. Чангша, КНР)¹ «Музеи, музеология и глобальные комму-

¹ В провинции Хунань расположены 10 самых популярных в Китае туристических объектов и более 100 исторических памятников. Провинция потрясла мир своими достопримечательностями в конце прошлого века, когда памятники и заповедники были открыты для посещения туристов. Туристы называют эти места «Всемирным достоянием». ЮНЕСКО объявил эти территории «Мировым естественным наследием». Наиболее известны Национальный парк в Zhangjiajie, гора Буддиста Нэн Ю (одна из Пяти Больших Гор в Китае).

никации»; выставочный проект «Традиционная культура русского населения Сибири (середина XIX — начало XX века)», подготовленный Музеем природы и человека Ханты-Мансийского автономного округа. Завершились мероприятия симпозиума экскурсионной программой с посещением музеев и заповедников провинции Хунань: муниципального музея провинции Хунань; мемориального Дома-музея Мао-Цзе-Дуна, Национального парка-музея, включающего пещеру Золотого Дракона, реликтовый лес, этнографическую деревню и пр.².

Для российских специалистов это была уникальная возможность ознакомиться с работой национальных и локальных музеев Китая. В работе симпозиума приняли участие 25 практических работников музеев и музеологов из разных городов Сибири.

В 2009 году Ежегодный симпозиум комитета музеологии Сибири был организован в столице Тайваня г. Тайпее. Музейная сеть острова к этому времени насчитывала более 500 музеев, из них более половины — частные. Особый интерес вызывает архитектура современных зданий музеев, сохранившая традиционные формы и дизайн шедевров музейной архитектуры Тайваня. Деятельность Министерства культуры Тайваня направлена на сохранение наследия, расширение знаний жителей об объектах культуры, развитие туризма.

В последующие годы ежегодные международные симпозиумы проводились в Барнауле, Улан-Уде, Улан-Баторе, Шанхае, Тунисе, Париже. Своей деятельностью Комитет музеологии Сибири способствовал развитию основных направлений работы ИКОМ, укреплению международного сотрудничества. Особенно активно сотрудники музеев Сибири, студенты, школьники участвуют в Международных музеологических школах. С 2005 года Международная музеологическая школа Комитета музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона проводится ежегодно.

В качестве преподавателей выступают известные российские и зарубежные музеологи: Хильдегард Фирегг (Германия), Куо-Нинг Чен и Тсуимей Хуан (Тайвань), Ян Долак (Республика Чехия), Априза Хусаинова (Казахстан), Алмакан Найзабекова (Киргизия), Людмила Шляхтина (Россия), Ольга Шелегина (Россия), Галина Патрушева (Россия). Учащиеся школы знакомились с музеями Германии, Туниса, Тайваня, Китайской Народной Республики, Монголии, столичных и сибирских музеев России [4, с. 18].

В Сибири летние музеологические школы проводятся Комитетом музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона совместно с учреждениями дополнительного образования, муниципальными музеями, высшими учебными заведениями. Постоянными партнерами ИКОФОМСиб по проведению школ являются Музейный научный центр Института истории СО РАН, администрации регионов, образовательные учреждения.

В 2012 году международная музеологическая школа была организована профессором Хильдегард Виерегг в г. Мюнхене. В 2014 году профессором Куо-Нинг Чен школа была организована вновь на Тайване. Слушателям была предоставлена уникальная возможность познакомиться с опытом работы лучших музеев Тайваня.

В этом же году был реализован новый проект «Актуализация культурного наследия в странах Азии», в рамках которого музеологические школы были организованы в 7 музеях 4 стран Азии. Территориальные рамки проекта включали 7 городов Казахстана, России и Монголии, Китая. В проекте участвовала международная группа из России, Германии, Тайваня, Кыргызстана, Казахстана, Монголии. Более 700 специалистов музеев, туристических фирм, студентов стали участниками школы и получили возможность знакомства с опытом работы лучших музеев разных стран мира, прямого общения с высококвалифицированными специалистами музейного дела.

Весьма важным аспектом деятельности Комитета в рамках музеологических школ является

² Столице – городу Чанша – больше 3000 лет. Считается, что Чанша – город, расположенный под счастливой звездой. Чанша славится мягким субтропическим климатом, фантастическими пейзажами. Город расположен на пересечении транспортных магистралей и является известным экономическим, политическим, культурным, историческим, туристическим центром Юго-Восточного Китая. Главная река города Сянцзян течет через всю его территорию с юга на север. В бассейне реки расположены 12 парков и многочисленные зелёные зоны. В городе сохранено и музеефицировано 168 объектов историко-культурного наследия. Более 210 тыс. памятников истории и культуры собраны и представлены в музеях города.

и возможность для экспертов Комитета музеологии глубже познакомиться и понять специфику деятельности провинциальных музеев, располагающих ценными коллекциями, раскрывающими этническое богатство культурного наследия народов, проживающих в различных странах мира. Выставочные проекты демонстрировались в Казахстане, Китайской Народной Республике, Тайване.

За 12 лет работы региональным Комитетом АСПАК подготовлены 2 справочника, 12 сборников научных конференций, 5 коллективных монографий, реконструирована история Комитета музеологии.

Развитие музеев в настоящее время невозможно без глубоких знаний основ музейного дела в разных странах мира, изучения международного опыта деятельности музеев. Успешно решить эти проблемы поможет сотрудничество с Комитетом музеологии ИКОМ и его региональным отделением АСПАК.

Мы убеждены, что наша деятельность служит не только сохранению культурного наследия, развитию национальных музеев, но и улучшает взаимодействие между учеными и специалистами разных отраслей знания, способствует укреплению дружбы между народами.

Литература

- 1. Ван Вэй. Собирательская деятельность и формы презентации национального искусства в музеях КНР: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. С. 3–19. URL: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000105 Disser.pdf (дата обращения: 27.08.2015).
- 2. Труевцева О. Н., Шелегина О. Н. Международная деятельность Комитета музеологии Сибири в Азии // Вестн. Алтай. гос. пед. акад.: Гуманитар. науки. 2009. Вып. 9. С. 94–101.
- 3. Труевцева О. Н. Международное сотрудничество Комитета музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона и Научного совета по музеям СО РАН как важный фактор сохранения регионального культурного наследия // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: мат-лы II Всерос. науч.-практ. конф. (Новосибирск, 29 сент. 3 окт. 2014 года) / отв. ред.: В. А. Ламин, О. Н. Шелегина. Новосибирск: Автограф, 2014.
- Труевцева О. Н. Новый этап международного сотрудничества в музеологии // Музеи, исчезающее и воспроизведенное наследие, туризм: опыт и современные практики взаимодействия: мат-лы Междунар. молодеж. музеолог. шк. / отв. ред. О. Э. Мишакова, науч. ред. О. Н. Труевцева. – Улан-Удэ: ФГБОУ ВПО ВСГАКИ, 2013. – С. 16–19.
- 5. ICOFOM Study Series London papers available // Museological News. 1984. № 5. P. 39.
- 6. Dictionnaire encyclopediqie de museologie / Soul la direction d'Andre Desvalleese et de François Mairesse. Paris: Armand Colin, 2011. 776 p.
- 7. Mensch P. van. ICOFOM Report // Museological News. 1990. № 13. P. 3.
- 8. Museological working papers. 1980. № 1. Stockholm, Sweden. P. 61.

References

- 1. Van Vei. Sobiratel'skaia deiatel'nost' i formy prezentatsii natsional'nogo iskusstva v muzeiakh KNR: avtoref. Dis. kand. iskusstvovedeniia [Collecting activities and forms of presentation of the national art museums in China: aftoref. PhD in art history diss.]. St. Petesrburg, 2014, pp. 3–19. (In Russ.). Available at: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000105_Disser.pdf (accessed 27.08.2015).
- 2. Truevtseva O.N., Shelegina O.N. Mezhdunarodnaia deiatel'nost' Komiteta muzeologii Sibiri v Azii [International activities in Asia Komitetamuzeologii Siberia]. *Vestnik Altaiskoi Gosudarstvennoi pedagogicheskoi akademii: Gumanitarnye nauki [Bulletin of Altai State Pedagogical Academy of Humanities]*, 2009, vol. 9, pp. 94–101. (In Russ.).
- 3. Truevtseva O.N. Mezhdunarodnoe sotrudnichestvo Komiteta muzeologii stran Azii i Tikhookeanskogo regiona i Nauchnogo soveta po muzeiam SO RAN kak vazhnyi faktor sokhraneniia regional'nogo kul'turnogo naslediia [International Cooperation Committee of Museology in Asia and the Pacific, and the Scientific Council on Museums of the SB RAS as an important factor in maintaining regional cultural heritage]. Sovremennye tendentsii v razvitii muzeev i muzeevedeniia: Materialy II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Novosibirsk, 29 sentiabria 3 oktiabria 2014 goda) [Modern trends in the development of museums and museum: Materials of II All-Russian scientific-practical conference (Novosibirsk, Russia, 29 September 3 October 2014)]. Ed. V.A. Lamin, O.N. Shelegina. Novosibirsk, Avtograf Publ., 2014. (In Russ.).

- 4. Truevtseva O.N. Novyi etap mezhdunarodnogo sotrudnichestva v muzeologii [A new stage of international cooperation in museology]. *Muzei, ischezaiushchee i vosproizvedennoe nasledie, turizm: opyt i sovremennye praktiki vzaimodeistviia: materialy mezhdunarodnoi molodezhnoi muzeologicheskoi shkoly [Museums, disappearing and reproduced heritage tourism: experience and interaction between contemporary practice: Proceedings of the International Youth museological school].* Ed. O.E. Mishakova, sci. ed. O.N. Truevtseva. Ulan-Ude, VSGAKI Publ., 2013, pp. 16–19. (In Russ.).
- 5. ICOFOM Study Series London papers available. Museological News, 1984, no 5, p. 39.
- Dictionnaire encyclopedique de museologie. Soul la direction d'Andre Desvalleese et de Francois Mairesse. Paris, Armand Colin Publ., 2011. 776 p.
- 7. Mensch P. van. ICOFOM Report. Museological News, 1990, no 13, p. 3.
- 8. Museological working papers, Stockholm, Sweden, 1980, no 1, p. 61.

УДК 7.046 (235.222)

ЭПОС И МИФ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ АЛТАЙСКОГО НАРОДА

Посконная Жанна Вениаминовна, аспирант, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, учитель музыки, гимназия № 25 (г. Кемерово, РФ). E-mail: pgv9@bk.ru

В данной научной статье рассматриваются такие аспекты духовно- художественной культуры народов, проживающих на территории Горного Алтая, как эпос и миф. Автор подчеркивает, что истории и культуре Алтая в целом присуща мифологичность, что находит логичное продолжение в литературных источниках. В статье предложена авторская классификация мифологии и эпических преданий алтайского народа, выявлена неразрывная связь мифа, ритуала, эпического сказания, образующих синкретическое единство и находящихся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимообусловленности. Отмечено, что эпос и миф могут рассматриваться под различным углом зрения: как этическая доктрина, как мифологизированный вариант исторического повествования, как авантюрно-сказочный сюжет, как совокупность сакральной информации алтайских тюрков, зашифрованной в сюжетно организованной системе символов и символических образов. Кроме того, в статье кратко описаны мифология и эпические предания алтайцев, дана характеристика ключевой фигуре алтайского сказителя – «кайчы», обеспечивающая непрерывное развитие и преемственность эпической традиции. Автор демонстрирует глубокое знание материала и оригинальный взгляд на смысловую составляющую алтайского эпоса, приводя в подтверждение своих взглядов примеры из алтайских преданий. В статье особо акцентируется внимание на том, что мифологизм эпоса служит не просто признаком художественной выразительности, а выступает сущностным моментом традиционного мировосприятия и мировоззрения.

Ключевые слова: эпос, эпические предания, миф, мифология, алтайцы, духовная и художественная культура, певец-сказитель «кайчы».

EPOS AND MYTH IN SPIRITUAL CULTURE OF THE ALTAI PEOPLE

Poskonnaya Zeanne Veniaminovna, Postgraduated, Kemerovo State University of Culture and Arts, Teacher of Music, High School № 25 (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pgv9@bk.ru

The difficult socio-cultural situation in Russia at the end of the twentieth century has led to a growing interest of scientists to study the spiritual and artistic heritage of the various ethnic groups, in particular peoples living on the territory of the Altai Mountains. However, until recently, the ethnic culture of these peoples is largely a subject of research of historians and archeologists. The aim of this article is to study such aspects

of the spiritual and artistic Altai culture as epic literature and myth. The author proposes her own typology of mythology and epic tales of the Altai people and analyzes each group in detail. The author found the indissoluble unity of myth, ritual, epic tales that form a syncretistic unity and which exist in the state of constant interaction and interdependence. The author notes that epic and myth can be analyzed as an ethical doctrine, as a myth version of historical narrative, as an adventure fairy tale storyline, as a collection of sacred information of Altaic Turks, encrypted in the plot organized system of symbols and symbolic images. In addition, we have briefly described the mythology and epic legends of the Altaic people and presented the key figure of the Altai storyteller "Kaichy" for the continuous development and continuity of the epic tradition. In conclusion the author emphasizes that mythologism of the Altai epic is a key traditional outlook and mentality of these peoples. In general, in the article the author demonstrates a deep approach to the study of cultural life of the peoples of Altai.

Keywords: epos (epic literature), epic legends, myth, mythology, the Altaic people, spiritual and artistic culture, singer-storyteller "Kaichy".

Довольно непростая социокультурная ситуация, которая сложилась в России к концу XX столетия, обусловила возрастание активного интереса учёных к проблеме возрождения национальной культуры в целом и различным аспектам ее регионального бытования. Поэтому несомненна актуальность изучения духовной и художественной культуры тех этнических групп, которые входят в состав России в качестве автономий. Так, этническая культура народов, проживающих на территории Горного Алтая, привлекает самое пристальное внимание культурологов всего мира, но до последнего времени эта интереснейшая область духовно-художественного наследия человечества являлась предметом изучения преимущественно историков и археологов.

В ряду достаточно изученных мифологических систем Востока и Запада языческая словесность Алтая представляет собой тот пласт, который, будучи осмысленным в контексте духовной и художественной культуры тюркоязычных народов, явился в теоретических изысканиях органичной частью мировой мифологической традиции. В работах российских учёных А. В. Анохина, В. И. Вербицкого, Н. П. Дыренковой, С. В. Иванова, Ф. А. Сатлаева, А. М. Салагаева и др. рассматривается уникальная система духовного наследия алтайцев и способы ее пластической и вербальной интерпретации в рамках соответствующих традиций тюркоязычных народов и центрально-азиатских влияний.

Хотелось бы подчеркнуть, что сама история и культура Алтая принципиально мифологичны. Передача информации в культуре алтайских тюрков – это не только глобальная задача сохранения

этнического самосознания и самоощущения, но и художественный процесс, имеющий своеобразную точку отсчета. Изначально в алтайском эпосе аккумулируются древние сакральные представления о мире вообще, мире людей, взаимопроникновении миров богов и человека. Эпос может анализироваться как этическая доктрина, как мифологизированный вариант исторического повествования, как авантюрно-сказочный сюжет и, наконец, как совокупность сакральной информации алтайских тюрков, зашифрованной в сюжетно организованной системе символов и символических образов.

Е. Е. Ямаева в своей диссертации «Духовная культура алтайцев (эпос, миф, ритуал)» говорит о том, что алтайский классический эпос включает в себя сюжеты и мотивы предшествующей ему формы эпоса - архаического, составной частью которого являются мифы и мифологический эпос. Кроме того, исследовательница отмечает дуализм мифологического мировоззрения, характеризует такие его конструкции, как трехчленная модель мира, модусы творения, пантеон, предметная зависимость каждого из трех миров. «В мифологии алтайцев, - пишет автор, - наряду с представлениями о трёхчленном устройстве Вселенной отмечается представление о множестве миров во Вселенной. Наряду с этим рассматриваются объекты и образы так называемой низшей мифологии – различные категории духов (предков, болезней, дорог) и хозяев местностей (ээзи), представления о животных и птицах, космосе» [13].

Огромную роль для понимания самобытности алтайского эпоса и мифологии играют работы А. М. Салагаева, отличающиеся не только глубиной теоретического анализа, но и проникновенной поэтичностью стиля, способностью соотнести вечное и бренное, всеобщее и единичное, великое и малое в культуре этноса и отдельных его представителей.

Размышляя над природой и особенностями сегодняшнего бытования алтайского эпоса и мифа, А. М. Салагаев замечает, что в ряду версий о характере мифотворчества недостает одной, весьма принципиальной. Обычно эпос и миф воспринимаются сегодня как некое архаическое целое, со временем распавшиеся на составлявшие их элементы в форме легенды, предания, сказки, обычая, приметы и т. д. Можно предположить, что модель существования эпоса и мифа такова: из поколения в поколение передавались не длинные и сложные тексты, а представления о самых существенных элементах мифологического космоса [11, с. 172-173]. Каждое последующее поколение воссоздаёт не весь объем культуры, а синтезирует новое значение с уже имеющимся. Этот процесс не всегда осуществляется по принципу присоединения, но даже взаимоисключающие представления оставляют заметный след как в сфере культуры (на уровне теоретических споров), так и в человеческом сознании (на уровне памяти, веры, суеверия). Старая культура Алтая располагала только доминантными понятиями (которые являлись универсальными и достаточными) и вариантами их истолкования. А. М. Салагаев сравнивает эти символы с ядром мифологической Вселенной, с «воздушным шаром», зажатым в руке, который обрастает неисчислимыми связями, ассоциациями, даёт начало всё новым сближениям [11, с. 173–174].

Стоит отметить, что у алтайцев достаточно сложны и многофункциональны фольклорные жанры, образующие синкретическое единство и находящиеся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимообусловленности. Сюжеты мифов, пантеон богов, отдельные мотивы очень часто бывают одними и теми же в эпосе и обрядовой поэзии, либо взаимосвязаны и дополняют друг друга. Они формируют комплекс представлений, верований, образ мышления, мировосприятия, стереотипы поведения и характера алтайцев. Миф, ритуал, эпическое сказание возникают, функционируют и обнаруживают своё значение только в нерасчленённом единстве.

Опираясь на типологизацию, предложенную М. Вебером [3, с. 297–304], условно всю мифологию и эпические предания алтайского народа можно распределить по следующим типам:

1. Космогонические мифы (о небесных светилах, звездах, о поглотителе Дьел-Бегене, о затмениях луны, о творении земли, животных, появлении первых обрядов, обычаев, мифы о потопе и т. д.). Анализируя алтайский космогенез, А. М. Салагаев замечает, что миф о творении мира не связывает это событие с наличным бытием какой-то хронологической шкалой. Понятие «начало» и «сегодня» соотносятся скорее как причина и следствие, чем как «когда-то» и «сейчас». Все качества реального мира уже существовали потенциально в великом «нечто», и нужен был только толчок, чтобы потенциальное материализовалось в явлениях и формах. Мифологическая логика легко соединяет несоединимое с современной или, точнее, рациональной точки зрения. Описание первичного небытия даётся в качестве утверждения: «Когда ещё не было ничего...», «Это было в самом начале мира...». Словесному выражению подлежат только материал, действия и персонифицированные силы творцов [12, с. 39].

Экспозиция любого эпического произведения дает картину некогда процветающего мира, которому грозит смертельная опасность. Закодированная в сказочно-фантастической системе символов, такая картина восходит к мифологической эсхатологии – предвестнице начала новой жизни, зародыш которой вызревает в недрах гибнущей. Архаическое сознание, творившее модель рождения мира, вероятно, исходило из законов вполне земной человеческой логики, объединяя абсолют и конкретное его выражение. Для процесса творения мира необходим исходный материал, соответствующий реальным потребностям существования человека. Но в то же время материал должен обладать свойством вездесущности, присутствовать во всех предметах и существах [5, с. 27-29]. Такими универсальными первоэлементами являются вода, огонь, земля и воздух. Из этих четырёх элементов-стихий наибольшей универсальностью обладают два первых. Вода это та субстанция, которая может быть представлена как жидкость, как твёрдое вещество - лед, как газообразное - воздух, пар. Три этих состояния воды переходят друг в друга и заключают в себе свойства остальных при существовании

в одном. Качество потенции в процессе творения является едва ли не важнейшим, так как первотворение предполагает происхождение явленного из потенциального. Вполне возможно, именно поэтому в наиболее архаических мифах в качестве исходной космической стихии фигурирует вода [2, с. 121–123].

Кроме культа воды у алтайцев, как уже упоминалось, был довольно развит культ огня. В этом культе отражались представления алтайцев об огне как неком живом существе, причисляемом, к «чистым» духам. Существо это наделено душой, оно покровительствует семье и охраняет очаг. Образ от-ээзи (хозяина огня) представляется на Алтае в образе женщины От-Эне (матери огня), именуемой в народе «тридцатиголовой», «шестидесятиголовой». Считается, что пренебрежительное отношение к огню, очагу непременно влечёт за собой беды, тогда как почитание могущественной От-Эне, в адрес которой в алтайском фольклоре было сложено немало прекрасных восторженных од, напротив, является благом, ибо она способна очистить и защитить от любой скверны и нечистых духов, она наделена даром исцелять от болезней. Антропоморфический образ огня имеет силу и могущество, он связан с небом и солнцем. В моменты окуривания больных людей или животных произносились заклинания. «Хозяину» огня совершали кропление аракой, бросали кусочки мяса, жира и при этом высказывали такие благопожелания:

> Имеешь ты пуп на небе, А пояс из железного тагана, Железный таган – твоя опора, А зола – талкан, как скирда. Не наклонится твой приметный котек, Да не соскользнет железный таган. Кайракон – мать огня! Всесильная, мать огня. Яркокрасное пламя. Создавшая всех с пуповиной, Создавшая всех с ресницами. Под голову кладешь железный таган, Стелешь золу – талкан, Главенствующая, мать огня, А пояс из железного тагана, Имеешь ты пуп на небе, *Мать огня* – *кайракон!* [8, с. 17–18].

В мифопоэтическую модель мира органично включены основные представления алтайцев об устройстве Вселенной. По мифологическим воззрениям алтайцев, как и других тюркоязычных народов, небо представлялось куполом над землёй с отверстием, через которое люди в самые критические моменты могли общаться с божеством [4, с. 272]. В сказании «Кан-Алтын», как и во многих других эпических текстах, многократно упоминается коновязь и её основание. С этим образом связаны представления алтайцев о её соотнесённости с тремя сферами мироздания. В эпосе же «Ак-Тойчи» вместо коновязи стоит стоствольный тополь, который, как и коновязь, исполняет роль мирового древа. Текст эпоса подтверждает факт принципиальной неуничтожимости бытия:

> Свершая черные дела, Свалить хотел Кара-Кула Стоствольный тополь байтерек, Стоящий у слиянья рек. Он от натуги рухнул с ног, Но тополь повалить не смог. Высокой коновязи столб, Что в глубину земли ушёл, Хотел он вырвать из земли, -Кезеры нижние пришли: «Не трогай коновязь, каан, Владеет его Айбыстан!» За верхнюю схватился часть, Что в поднебесье уперлась, И потянул её, но тут Алыпы верхние идут: «Не соберёшь костей, каан! Рассердился Юг-Курбустан» [9, с. 465].

2. Мифы о взаимосвязи человека и природы. Данная тема обретает в алтайском эпосе особое значение. Подчёркиваются тесные связи этноса со средой обитания. Примером онтологической связи человека и природы является происхождение некоторых мифологических героев. Очи-Бала, дева-богатырша, в эпосе с одноимённым названием, отцом своим называет покрытую хвойным лесом гору, матерью – отвесный яр. В эпосе «Кан-Алтын» происхождение богатыря тоже связано с природными сущностями: отец его — священная гора (Ак-Сюмер) с шестью сторонами, а мать — священное молочное озеро с шестью за-

ливами (Ак-Сют-озеро). Таким образом, эпос, отражая ландшафтно-климатические условия жизни алтайцев, устанавливает их мировоззренческую связь с природно-географическими феноменами. Своя земля Алтай — центр притяжения и доминанта социального поведения людей, объединяющая разрозненное множество в единое общество со своими традициями и укладом жизни.

3. Антропогонические мифы – мифы о творении человека. Этот цикл включает в себя и тексты о происхождении смерти как явлении, свойственном человеку и отличающем его от бога или духа. Именно такие мифы упоминают о ритуальной пище и питье, делающих сотворенное богом существо – человеком. Антропогонические мифы преимущественно креационны: демиург творит из глины, дерева, праха фигуру человека и вдыхает в него бессмертную душу.

Часто креационные антропогонические мифы упоминают о ритуальной пляске божестватворца вокруг своего творения или о ритуальном жизнеутверждающем смехе. Эволюционная антропогония исходит из тезиса о постепенном развитии человека из тотемного предка.

4. Мифологические представления и рассказы о божествах, духах-хозяевах, злых духах, о стране мёртвых или нижнем мире. По алтайским мифологическим представлениям, над землей на различных ступенях или слоях неба – обитали многочисленные божества и духи. Мифы и описание обрядов, посвящённых им, говорят о том, что у алтайцев завершалось формирование общего пантеона божеств верхнего мира. В алтайских верованиях, как убедительно показал С. А. Токарев, сохранилось почитание духов и божеств родового культа. Причём в общеалтайский комплекс представлений о божествах вошли элементы культа родов различного происхождения - тюркских, монгольских, самодийско-палеоазиатских и других местных родовых и племенных групп Алтая [12, c. 155].

Большинство алтайских родов признавали главой божеств верхнего мира Ульгеня. На небе обитали его сыновья и дочери. Кроме того, к небожителям относились сверхъестественные существа Дьайык, Суйла, Карлык и Уткучи, служившие шаманам духами-помощниками [1, с. 9].

Ульгень, согласно алтайской мифологии, считался творцом солнца, луны, радуги; головы,

ресниц, пуповины у человека, скота и зверей; пастбищ, угодий, человеческих жилищ и огня. Он управлял небесными светилами, производил гром и молнию, посылал дождь и град [1, с. 9–11].

По верованиям алтайцев, Ульгень имел семерых сыновей – Кар-шыт, Пура-Кан, Дъажыл-Кан, Бурча-Кан, Кара-Куш, Пакты-Кан и Эр-Каным. Они проживали отдельно от Ульгеня, и каждый являлся покровителем какого-нибудь алтайского рода. Роды тодош, мундус, тонгжоан, икергил это коренные алтайские, чисто тюркские роды, восходящие, несомненно, к домонгольской эпохе. Они почитали Ульгеня своим покровителем. Сведения, собранные С. А. Токаревым, подтверждаются полевыми материалами этнографического отряда ИЯЛИ ЯФ СО АН СССР. Данным отрядом была записана информация о том, что Ульгень божество кыпчаков и тодошей (по сообщению Борсука Белекова). По мнению С. А. Токарева, «Ульгень является по происхождению богом тюркоязычной племенной группы, какой-то кыпчакской или иной, достаточно давно обосновавшейся на Алтае. В результате непрерывных межплеменных смешений, происходивших здесь на протяжении веков, почитание Ульгеня, его сыновей и дочерей, а также многих связанных с ними сверхъестественных существ, распространилось и на ассимилированные группы, позже появившиеся на Алтае, а также и на те (если считать самих почитателей данного пантеона божеств пришлым элементом), которые жили здесь раньше» [12, с. 145–146].

5. Генеалогические мифы. Известно две версии мифов о происхождении племени тюрков. Первая повествует об истреблении предков тюрок, в результате чего остался лишь один девятилетний мальчик, которому отрубили руки и ноги, а затем бросили в болото. Здесь его встретила волчица, которая вскормила ребёнка, но он все равно погибает. После этого волчица бежит на Алтай, где у нее рождается десять антропоморфных детей (имя одного из которых будет Ашина), которые затем размножились и под предводительством Асянь-ше вышли из пещеры и стали вассалами жужаней. По второй версии, все тюрки вышли из рода Со, произошедшего от волчицы, позже погибшего, от которых осталось лишь четыре внука (волчицы), одним из них был Асяньше. Здесь обе версии мифа смыкаются.

6. Рассказы о чудесах шаманов и ярлыкчы. Алтайский эпос всегда функционировал внутри идеологий, как шаманизма, так и бурханизма, существовавших в явной или скрытой форме, а ныне возрождающихся и обновленных. Мировоззрение этих двух религий оказало сильное влияние на эпическое творчество алтайцев, и даже сам сказитель «кайчы» нередко одновременно выполнял функции кама (шамана) или ярлыкчы.

Когда появился бурханизм, алтайцы назвали его «Ак-jaaн» – «белая вера». Шаманизм же считался «Кара jaaн» – «черная вера», поскольку первый легендарный шаман был обучен камлению Эрликом. По преданию звали его Јаангара. Одна из алтайских легенд повествует о том, что некий знатный человек захворал и призвал к себе другого человека по имени Јаангара, заставив последнего камлать. Обоих Эрлик научил: одного призвать кама, другого - камлать. Тогда Ульгень сказал Јаангаре: «Ты будь слуга Эрлику, потому что ты не мне приносишь жертву, и после смерти ты пойдешь к Эрлику». Јангара ответил Ульгеню: «Пожалуй, я тебе таким же образом буду приносить жертву, как Эрлику». Ульгень сказал ему: «Отныне будет имя твое Кам. Кто будет подражать тебе, тот не будет иметь богатства на земле».

Данный миф о первом на Алтае каме (шамане) объясняет, каким образом у алтайцев появился черный шаманизм, связанный с почитанием Эрлика и путешествиями в подземный мир.

Каан Кара-Кула с утра
Богатыря Кускун-Кара
На чернокрылом скакуне
Послал, сказав, чтобы в стране,
Где вечно властвует Эрлик,
Он отыскал в единый миг,
Поворошив утробу гор,
Шамана с именем Тордоор.

Когда вечерний пал туман, Сквозь землю видящий шаман Явился, бубен за спиной Висел большой берестяной. Дверь заперев, бревном припер, Закрыл широкий дымоход, Затем великий кам Тордоор Кружиться начал над огнем.

Одежды шелестят на нем, А бубен бухает, как гром, Вот, вспененный, раскрывши рот, На помощь духов он зовет [9, с. 283].

7. Исторические предания. В исторических легендах, преданиях, старинных былях и рассказах речь идет, пусть о давних, но действительно имевших место событиях: о войне, о плене, о жизни известных личностей, героях и злодеях, об их подвигах и свершениях. Зарождение, рост, развитие и уничтожение целых народов, равно как и последующее возрождение в новом качестве и в новом составе – все это находит свое объяснение в преданиях и легендах.

Исследователи впервые начали записывать и публиковать алтайские исторические предания с середины XIX столетия. Первым и единственным в ту пору алтайским писателем, переводчиком Алтайской православной Миссии, собиравшим исторический фольклор, считается Киприйен Чёбёлек (в миру М. В. Чевалков). Далее исторические предания присутствуют в трудах у начинающего в то время лингвиста, а в последствии знаменитого тюрколога В. В. Радлова. Отдельные сюжеты записаны ученым-миссионером, протоиереем В. И. Вербицким. В числе прочих алтайские исторические предания встречаются в трудах выдающегося исследователя, географа, фольклориста, публициста Г. Н. Потанина и других, не менее выдающихся ученых. Каждый из них по-своему, эпизодически используя эти сюжеты в своих исследовательских работах, внес свою лепту в изучение алтайского исторического фольклора. Исследователи, как правило, стремятся уточнить персоналии и даты, проанализировать фактическую канву преданий, одновременно предлагая читателям свою версию событий.

Так, благодаря работам ученых выяснилось, что Конгодой, Шуну, Галдан, Амыр-Санаа, Табачы, Эр-Чадак, Аба-Ярынак, Эрэлдей, Бюдюки, сыновья Солтона, Кёрёгёш, Ирбисек и многие другие — реальные исторические личности, которые в давние времена участвовали в судьбе Ойротии и Алтая.

Например, в байат-телеутском предании «Шуну», опубликованном впервые В. В. Радловым в 1866 году, упоминается Конгодой, который

и впрямь был верховым правителем - Ойрот-Кааном. Согласно письменным источникам, его официальное имя – Цэван-Рабдан. Он и в самом деле был отцом богатыря Эр-Шуну и его завистливого брата Калдан-Черю (Галдан-Церена). В. В. Радлов указывает, что зафиксированное им в преданиях имя-титул правителя «Конгдой» прежде звучало как «Конгдай» или «Конгодой» [10, с. 424]. Этот титул созвучен современному названию алтайского села Онгдой (Онгудай). В алтайском языке сохранилось немало прежних ойротских терминов. Например, название реки Урсул в переводе с ойротского языка означает «поток». «Конгодой» – это традиционный титул Ойротских каанов, озвученный в русских источниках как «хунтайджи», или «контайши».

8. Героические мифы - очень объемный пласт материала, включающий в себя почти все существующие классы мифологической информации. Прежде всего, специфика этой группы мифов выражается в том, что понятие «герой» представляет собой принципиально новое явление. Обычно это сын (реже дочь) бога/богини и смертного. Их основной функцией в мифе является обустройство земли для жизни людей. В фундаментальном смысле цикл является новым уровнем космоантропогонического процесса, где уже полубожественные существа являются творцами жизни. Основное содержание героических мифов представляет собой биография героя, важнейшие моменты его жизненного круга. Часто миф акцентирует факт чудесного рождения, умирания и воскресения. Популярны в текстах этого мифа испытания, связанные с добычей чудесных предметов, борьба со сверхъестественным противником и т. д. Например, в сказании Н. Улагашева «Оскус-Уул» герой попадает в пещеру на высокой горе, где живут волки, уведшие его единственного коня. Они предлагают ему за коня богатые дары, но герой по совету чудесной помощницы птички просит подарить щенка. Дома щенок оборачивается красавицей и становится его женой. С ней приходит и богатство. Особый пафос придают циклу тексты о поисках героем тайны бессмертия [7, с. 233-235].

Несомненна связь мифов этого цикла с посвятительными (инициационными) обрядами, где смерть и воскрешение (поглощение чудовищем и извержение) воспринимаются как умирание в своем прежнем качестве и рождение в качестве воина, потенциального претендента на место вождя и т. д. Важно понимать, что истоки культуры алтайских этносов, её образно-смысловой арсенал, нормы коммуникации, форматы психологии и архетипические конструкции этнических культур Алтая уходят в героический эпос. В нем сосредоточен культурный код, аккумулирующий социальные, нравственные и эстетические нормы и законы. Именно в героическом эпосе формируется самообраз этноса как национальная идентичность, которая наряду с присущими ей представлениями о времени, пространстве, чести и долге является одним из компонентов национальной ментальности.

Стоит отметить, что само существование сохранившейся до наших дней живой эпической традиции алтайцев стало возможным только благодаря специальным знатокам эпоса - певцамсказителям «кайчы», которые воспринимают эпос от своих учителей, хранят эпическое наследие в своей памяти, передают его следующим поколениям, обеспечивая, таким образом, непрерывное развитие и преемственность эпической традиции. Поэтому фигура сказителя является главной, ключевой в изучении эпоса. Между тем, проблема сказителя и сказительства до сих пор не занимала должного места не только в российском, но и международном эпосоведении. Усилия учёных были направлены в первую очередь на изучение генезиса, истории, типологии, поэтики эпосов. И как-то обходили вниманием то обстоятельство, что все эти проблемы можно было ставить и исследовать только благодаря искусству особо одарённых специально обученных людей, которые реально воплощали в жизнь сюжеты и создавали художественные образы, ставшие предметами научного исследования.

Сказители, будучи знатоками многих фольклорных жанров (сказаний, мифов, сказок, пословиц, поговорок и т. д.), а часто и исполнителями обрядов и благопожеланий, своим искусством творят особый эпический мир с историческими реминисценциями, реальными и вымышленными героями, мир, пронизанный преданиями, мифами, сказками, ритуальными и мифологическими связями. Всё это тот материал, изучая который учёные ставят соответствующие проблемы, обо-

значенные выше, такие как эпос и история, эпос и мифологичность эпоса.

Итак, категории, которые определяют человеческое существование в его художественном оформлении — это реальность и вымысел, история и миф, сиюминутное и вечное. Алтайский эпос вообще, как нам представляется, сложно синтезирует важнейшие для этноса идеи: независимости и процветания отчизны, торжества добра над злом, любви над ненавистью, то есть общечеловеческие ценности. Моральные категории как некий абсолют, определяющий жизнеспособность нации, представляются эпосом в качестве изначальных божественных предопределений, рождённых ходом космогонического процесса и спроецированных на земное существование человека.

Академик А. Н. Веселовский писал: «...принято признавать, что миф продолжается в эпосе, эпос истекает из мифа; все, что было божеское, стало человеческим. В сущности, это перелицовка: что говорилось о богах, стало говориться о людях» [6, с. 294]. Это теоретическое положение характеризует эпос в его соотнесённости с мифом. Именно поэтому, так настойчиво акцентируются эпосом все важнейшие образы, мотивы и символы национального мифа: вода, земля, гора, дере-

во, небо. Все, что окружает человека, живо само и является источником и условием человеческого существования. Великий и вечный жизненный круг не только предполагает, но и требует соблюдения ряда условий, являющихся залогом его непрерывности.

Эти условия представлены в эпосе системой ценностного отношения человека к природе и человека к человеку. Только тогда возможно достойное существование, когда выполняются универсальные законы бытия. Так, человеческая мораль оказывается элементом абсолютной этики. В алтайском эпосе проекция морально-эстетических основ бытийности на человеческий мир идет не по схеме: бог - человек, а скорее по очень сложной и многоуровневой системе: божество природное воплощение божественной сущности - производное от природно-божественного субъекта явление героя - мир людей. Совершенно очевидно, что в такой системе не только причудливо переплетаются, но и специфически взаимодействуют элементы земного и небесного, бытового и бытийного. Отсюда мифологизм эпоса - это не признаки художественной выразительности, а сущностные моменты традиционного мировосприятия и мировоззрения.

Литература

- 1. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910—1912 годах по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1994.
- 2. Баскаков Н. А., Яимова Н. А. Шаманские мистерии Горного Алтая / отв. ред. Э. Р. Тенишев. Горно-Алтайск: Горно-Алт. ин-т гуманитар. исслед. 1993. С. 121–123.
- 3. Вебер М. Избр. произвед. М.: Прогресс, 2003. С. 297–304.
- 4. Дьяконова В. П. Алтайцы: (мат-лы по этнографии теленгитов Горного Алтая) / ред. Ч. М. Таксами. Горно-Алтайск: Юч-Сюмер, 2001. 272 с.
- 5. Евсюков В. Мифы о Вселенной. Новосибирск: Феникс, 1988. С. 27–29.
- 6. Из лекций Д. Н. Веселовского по истории эпоса // Типология народного эпоса. М.: Гардарики, 1995. 294 с.
- 7. Казагачева З. С. «Алтай баатырлар» издание алтайского эпоса // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ГАНИИИЯЛ; отв. ред. В. М. Гацак. Горно-Алтайск: Алт. кн. изд-во, 1986. С. 233—235.
- 8. Кандаракова Е. Н. Алтайские благопожелания и обряды их исполнения. Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1993. С. 17–18.
- 9. Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М.: Наука, 1997. 465 с.
- 10. Озогы Туукилер=Алтайские легенды и предания ойротской и царской эпох. Горно-Алтайск: Алтан-Туу, 2011. 424 с.
- 11. Салагаев А. М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск: ЮКЭА, 1992. С. 172–174.
- 12. Токарев С. А. Ранние формы религии: сб. ст. М.: Политиздат, 1990. 155 с.
- 13. Ямаева Е. Е. Духовная культура алтайцев (Эпос, миф, ритуал): дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.07. Горно-Алтайск, 2002. 263 с.

References

- 1. Anokhin A.V. Materialy po shamanstvu u altaitsev, sobrannye vo vremia puteshestvii po Altaiu v 1910–1912 godakh po porucheniiu Russkogo Komiteta dlia izucheniia Srednei i Vostochnoi Azii [Materials on shamanism among Altaians, gathered during a trip to Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian Committee for the Study of Central and East Asia]. Gorno-Altaisk, Ak-Chechek Publ., 1994. (In Russ.).
- 2. Baskakov N.A., Iaimova N.A. Shamanskie misterii Gornogo Altaia [Shamanic Mysteries of the Altai Mountains]. Gorno-Altaisk, Institut gumanitarnykh issledovanii Publ., 1993, pp. 121–123. (In Russ.).
- 3. Veber M. Izbrannye proizvedeniia [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 2003, pp. 297–304. (In Russ.).
- 4. D'iakonova V.P. Altaitsy: (Materialy po etnografii telengitov Gornogo Altaia) [Altai: (Materials on the ethnography Telengits Gorny Altai)]. Ed. Ch.M. Taksami. Gorno-Altaisk, Iuch-Siumer Publ., 2001. 272 p. (In Russ.).
- 5. Evsiukov V. Mify o Vselennoi [Myths about the universe]. Novosibirsk, Feniks Publ., 1988, pp. 27–29. (In Russ.).
- 6. Iz lektsii D.N. Veselovskogo po istorii eposa [From the lectures Veselovsky DN on the history of epic]. *Tipologiia narodnogo eposa [Typology of national epic]*. Moscow, Gardariki Publ., 1995. 294 p. (In Russ.).
- 7. Kazagacheva Z.S. "Altai baatyrlar" izdanie altaiskogo eposa ["Altai baatyrlar" edition of the Altay epics]. Fol'klornoe nasledie narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka [Folklore heritage of the peoples of Siberia and the Far East]. Ed. V.M. Gatsak. Gorno-Altaisk, Alt. kn. Publ., 1986, pp. 233–235. (In Russ.).
- 8. Kandarakova E.N. Altaiskie blagopozhelaniia i obriady ikh ispolneniia [Altai good wishes and rituals of their execution]. Gorno-Altaisk, Ak-Chechek Publ., 1993, pp. 17–18. (In Russ.).
- 9. Maadai-Kara. Altaiskii geroicheskii epos [Altai heroic epic]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 465 p. (In Russ.).
- 10. Ozogy Tuukiler. Altaiskie legendy i predaniia oirotskoi i tsarskoi epoch [Altai legends oyrotskih and czarist era]. Gorno-Altaisk, Altan-Tuu Publ., 2011. 424 p. (In Russ.).
- 11. Salagaev A.M. Altai v zerkale mifa [Altai in the mirror myth]. Novosibirsk, IuKEA Publ., 1992, pp. 172–174. (In Russ.).
- 12. Tokarev S.A. Rannie formy religii [Early forms of religion]. Moscow, Politizdat Publ., 1990. 155 p. (In Russ.).
- 13. Iamaeva E. E. Dukhovnaia kul'tura altaitsev (Epos, mif, ritual): dis. d-ra ist. nauk: 07.00.07 [Spiritual culture of Altai (Epic, myth, ritual): diss. Dr. in History: 07.00.07]. Gorno-Altaisk, 2002. 263 p. (In Russ.).

УДК 793.31

КРУГОВОЙ ТАНЕЦ ЁХОР В ТРУДАХ БУРЯТСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Тугай Анастасия Владимировна, аспирант, старший преподаватель кафедры хореографии, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, республика Бурятия, РФ). E-mail: a-tugay@mail.ru

Танцевальная культура бурят имеет богатую историю своего развития. Она сформировалась под воздействием уникального сочетания природных, религиозных и художественных факторов, что придало ей необыкновенное своеобразие, выделив из ряда других культур. Культура ёхора возникла в период родового строя в связи с празднествами по случаю удачной охоты. Этот древний обрядовый танец имеет особое сакральное значение, связанное с солярным культом, культом Солнца, так как движение танцующих по кругу слева направо совпадает с направлением движения Солнца. Данная работа основывается на анализе трудов ученых-исследователей М. Н. Хангалова, Д. С. Дугарова, И. Е. Тугутова, И. А. Манжигеева, Д. А. Николаевой и Л. Д. Дашиевой, посвященных изучению бурятского кругового танца – ёхор. Рассматриваются версии происхождения ёхора и его описание как важной составляющей традиционной танцевальной культуры бурят. В процессе эволюции общества танец ёхор трансформировался, утрачивая непосредственную связь с обрядами и постепенно наполняясь новым содержанием. Уходя своими корнями в глубину веков и претерпевая на своем пути значительные перемены, ёхор до сих пор является ценным источником для изучения традиционной танцевальной культуры бурят.

Ключевые слова: танцевальная культура, круговой танец, буряты, традиционная культура, ёхор.

CIRCLE DANCE YOHOR IN WORKS OF THE BURYAT RESEARCHERS

Tugay Anastasiya Vladimirovna, Postgraduated, Sr. Instructor of Department of Choreography, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Republic of Buryatia, Russian Federation). E-mail: a-tugay@mail.ru

Dance culture of the Buryats has a rich history of its development. It was formed under the influence of a unique combination of natural, religious, and artistic factors that gave it an unusual originality, compared with a number of other cultures. The culture of yohor arose during the period of the tribal system in connection with the celebrations on the occasion of a successful hunt. This ancient ritual dance has a special meaning associated with the solar cult, the cult of the Sun, as the movement of dancing in a circle from left to right coincides with the direction of the Sun movement. This paper is based on the analysis of works of researchers, M. N. Hangalov, D. S. Dugarov, I. E. Tugutov, I. A. Manzhigeev, D. A. Nikolaeva and L. D. Dashieva devoted to the study of this Buryat circular dance. Versions of the yohor origin are considered and its description is given interpreting it as an important component of traditional dance culture of the Buryats. In the process of society evolution the yohor dance transformed, losing direct contact with the rites, and was gradually filled with new content. Rooted in the mists of time and enduring significant changes in its development, yohor still is a valuable source for the study of traditional dance culture of the Buryats.

Keywords: dance culture, circle dance, Buryats, traditional culture, yohor.

Самобытная танцевальная культура бурятского народа формировалась и развивалась в тесной взаимосвязи с географическими, природноклиматическими условиями жизни, трудовым опытом человека, его наблюдениями над различными явлениями природы и процессами общественной жизни. Все это способствовало рождению неповторимого национального своеобразия танцевального языка и характерных особенностей исполнения традиционных танцев, в частности ёхора. Ни один праздник бурятского народа не обходится без этого любимого, древнейшего по своему происхождению кругового танца. Ёхор бытовал до Октябрьской революции только у иркутских бурят, а после советизации Забайкалья он превратился из узкоэтнического танца в общенациональный, распространившись по всей Бурятии.

Круговой танец ёхор как культурный феномен, который передается из поколения в поколение, изучался как учеными, так и практикамихореографами. Одно из первых исследований бурятского кругового танца — это работа известного ученого-этнографа М. Н. Хангалова [7]. Причем вместо термина ёхор, автор использует слово «хатарха». Хатар имеет два значения: 1. Рысь (о беге животного, по-видимому, лошади, оленя или изюбря); 2. Танец, танцевать.

По описанию М. Н. Хангалова, национальный танец «Хатарха» разделяется на три периода.

Первый – когда танцующие, образовав круг, держат друг друга за руки, опущенные вниз, и в это время медленно двигаются по солнцу, делая круг, и поют протяжные песни разного содержания. Второй период - когда танцующие подвигаются друг к другу поплотнее, полуподнимают руки и слегка машут ими вверх и вниз, наклонившись немного вперед. В это время песня исполняется менее протяжно и поется громче. Третий период – когда танцующие совсем плотно продвигаются друг к другу, руки держат в локтях почти под прямым углом и дружно, как один человек, скачут вверх. В это время песня исполняется совсем отрывисто. Так танцуют некоторое время, продолжая делать круг по солнцу. Когда танцующие устают, то перестают прыгать, опять начинают медленно двигаться по солнцу и поют разные по содержанию песни [7, с. 232].

Этот национальный танец, по мнению М. Н. Ханголова, является наследием большой общинной зэгэтэ аба («облава за росомахами»), во время которой буряты общими усилиями охотились на зверей в сибирских лесах и тайге под управлением шаманов-начальников во главе с главным шаманом галши, которому подчинялись как все зэгэтэ-облавщики, так и шаманы. Кроме того, известно, что в прошлом охота зэгэтэ аба устраивалась с целью захвата чужих земель и, по-видимому, круговой танец ёхор был одной из форм обучения военным действиям, направлен-

ным на защиту своего рода. М. Н. Хангалов так отмечал эту особенность: «На открытых местах делали обучение по зэгэтэ аба и учили военным действиям. Одно из таких учений и сохранилось до нашего времени у бурят в виде национального танца *хатарха*» [7, с. 233].

Далее М. Н. Хангалов показывает связь хатарха с зэгэтэ аба, разделив ее на три периода: в первом - становился тобши (так называемый «начальник») в середине с двумя газарши («путеводитель» или «проводник»), которые уславливались, как осуществлять зэгэтэ аба, на каком месте сходиться газарши, с какой быстротой должен следовать вперед тобши, пока оба газарши не соединятся на условленном месте. Когда все обговорено, газарши делит всех участников на группы. Один газарши со своими людьми становится по правую руку тобши, а другой – по левую руку. После этого оба газарши со своими людьми двигаются вперед, каждый совершает полукруг, двигаясь при этом на определенном расстоянии до тех пор, пока круг не замкнется. В танце хатарха все участники сначала танцуют медленно, держа друг друга за руки, продвигаясь по кругу, по солнцу и поют разные национальные песни протяжно. По внешнему виду танцующие находятся в спокойном душевном состоянии.

Начало второго периода знаменуется тем, что оба газарши соединяются в условленном месте и передают тобши условный сигнал. Он по сигналу узнает, что оба газарши сошлись и начинают суживать круг, двигаясь ему навстречу. Тобши дает ответный сигнал для газарши, который теми же облавщиками передается быстро и погромче, чем первый. Облавщики начинают быстрее сужать круг и кричат еще громче. В танце хатарха танцующие плотнее подвигаются друг к другу, держась за руки начинают махать ими вверх и вниз, наклонившись немного вперед. В это время песня исполняется менее протяжно и поется громче.

В третьем периоде зэгэтэ аба, самом важном, оба газарши получают новый сигнал от тобши и еще быстрее начинают суживать круг охотников, которые при этом кричат уже очень громко, чтобы испугать зверей, которые попали в круг облавы и начинают метаться в разные стороны. В это время мелких зверей убивают стрелами, а более крупных копьями. В национальном танце в третий период танцующие становятся совер-

шенно плотно друг другу, поют отрывисто, громко, короткими фразами. Руки держат под прямым углом [7, c. 234].

Рассмотрев хатарха и зэгэтэ аба в сравнении, можно сделать вывод о том, что этот вариант танца соответствует пространственному продвижению во время охоты облавщиков и танцующих. Но впоследствии идея происхождения танца ёхор, связанная с зэгэтэ аба, по утверждению Д. С. Дугарова, была отвергнута, как не выдержавшая критики ни с методологической, ни с фактической стороны.

Более глубокое научное исследование бурятского кругового танца ёхор отражено в монографии Д. С. Дугарова «Исторические корни белого шаманства», где он рассматривает вопросы генезиса и функций кругового танца [3].

По предположению Д. С. Дугарова, хороводные танцы бурят в древности являлись составной частью обрядовых игрищ и были связаны с родовыми культовыми местами, проводившимися здесь молениями и жертвоприношениями, что отразилось в традиционном названии кругового танца наадан. Исследователь рассматривает синоним слова ёхор — наадан, отмечая его полисемантичность и дает следующие его определения: 1) игра, забава, развлечение; 2) вечер, вечеринка, танец (хороводный); 3) постановка, спектакль, концерт; 4) шутка, насмешка, потеха; 5) ток (о птицах) [3, с. 85].

Нааданы обычно начинались вечером и продолжались до глубокой ночи, а иногда всю ночь до утренней зари. Выбрав удобное место за околицей, после захода солнца разжигали костер. Когда собиралось достаточное количество людей, молодежь, взявшись за руки, образовывала круг вокруг костра и медленно начинала двигаться справа налево, по солнцу. При этом пели песни в такт медленного покачивающегося хороводного движения. Движение хоровода начиналось с левой ноги, ступней поперек. Руки опущены вниз и свободно соединены с руками соседей. Затем танцующие переходят на другой напев, чуть более быстрый.

Во второй части танцоры приподнимают опущенные вниз руки чуть выше локтя и одновременно прижимают согнутые локти к бокам, от чего круг суживается. Танцующие уже четче отбивают такт и энергичнее переступают. Так тан-

цевали и пели довольно продолжительное время, и, наконец, кто-нибудь из танцующих произносил: «Зай, дэбхэрэебди!» («Давайте попрыгаем!»). Все танцующие еще плотнее смыкали круг и становились плечом к плечу. Тверже, энергичнее, пружинистее ступали ноги, круг двигался сплоченно, как один человек. Эта быстрая часть называлась шангалгын дуун («песни быстрого танца»), от глагола шангалаха — «поторапливаться», «ускорять темп» [3, с. 86–88].

В разных районах Бурятии имеются свои, местные локальные варианты и танцевальные стили исполнения круговых танцев. Д. С. Дугаров выделяет типы напевов и движений восьми вариантов кругового танца бурят: аларо-унгинский, эхирит-булагатский, идинский, тункинский, закаменский, байкало-кударинский, баргузинский и заимствованный у западных бурят в 1920-х годах восточнобурятский. Он отмечает, что внутри каждого из указанных местных локальных стилей различаются по нескольку танцев или их вариантов. И таких танцев в Бурятии насчитывается несколько десятков.

В отличие от версии М. Н. Хангалова, Д. С. Дугаров предлагает другую гипотезу, объясняющую появление кругового танца у западных бурят. По его мнению, ёхор как особая форма народной хореографии и важный элемент ритуального комплекса белого шаманства был занесен к нам извне пришлыми индоиранскими индоевропейскими племенами. Он полагает, что весь обрядовый комплекс культа неба, земли и плодородия, а также и обслуживающий его круговой танец распространялись по всей Евразии, из одного единого культурного центра, который локализуется в Западном Средиземноморье — Ближний Восток, Месопотамия, Малая Азия и Эгейский культурный мир.

Используя обширные материала по археологии, истории, этнографии, этнологии и обрядового фольклора бурят, Д. С. Дугаров обосновал генетическую связь ёхора с древним родоплеменным культом белого шаманства Айа. Тюрское происхождение ёхора подтверждает этимология слова «ёхор». В переводе с древнего уйгурского языка слово joqaru означает «вверх». Древнетюркское joqaru и бурятское ухэ, дошедшие до нас в качестве припевных слов обрядового танца, выражают одно и то же понятие: «вверх», «вознесись» [3, с. 103–117].

Далее автор задается вопросом: к кому же обращалось это настойчивое требование возноситься вверх, уйти, удалиться? И приводит мнение бурятского фольклориста и этнографа С. П. Балдаева: «У каждого племени бурят имеются свои припевы к плясовым песням, число их доходит до 10-15. Они возникли в разное время, но самым древнейшим из них является, повидимому, припев идинских (идинские - боханские буряты, проживающие в Иркутской области) бурят "ябоо, өхөө, өхыш", что означает: ябо -"иди", өхөө – "поднимайся или карабкайся на бугорок, на горку", өхыш или үхыш - "поднимайся, карабкайся живее, скорее, торопись". Дело в том, что на зэгэтэ аба охотники расходились по лесу, охватывали огромное пространство, а потом сходились, постепенно суживая образовавшийся круг, в пути торопили отставших, подгоняли, подбадривали, кричали "ябоо, өхөө, өхыш". Наконец, сходились плечом к плечу, образовывали сомкнутый круг, который послужил основной танцев и плясок» [1, с. 92; 7, с. 88].

С другой стороны, предлагая свою версию генезиса кругового танца ёхор, Д. С. Дугаров предполагает, что «данные слова припева не относятся ни к зверям, ни к охотникам. Какой же охотник будет стараться, чтобы его добыча уходила, удалялась, ушла от него?! Да и сами загонщики не должны удаляться друг от друга. В противном случае облавный круг разомкнется, и звери могут уйти из него, что недопустимо. Следовательно, эти слова обращены к какому-то иному объекту» [3, с. 94]. По мнению автора, таким объектом является шаманский бубен хэсэ, который во время камлания символизировал верховое ездовое животное шамана, на котором душа шамана поднималась на небо, общалась с божествами тэнгриями и спускалась на землю во время шаманских обрядов жертвоприношения.

У бурятских племен и родов бубен мог символизировать другое животное — маралуху (hогоон). Сидя верхом на маралухе или лошади, шаман путешествовал, достигал разных слоев неба, встречался там с божествами и духами, доставлял им жертвоприношения и просьбы людей своего рода и племени. По пути следования на небо «белый шаман» (жрец) на своем бубне — маралухе или изюбре должен был преодолевать множество различных препятствий и козней злых духов. «Поэтому буряты, — пишет Д. С. Дуга-

ров, — своим магическим танцем и его припевными словами-заклинаниями помогали своему посланцу — шаману, "подталкивая" его ездовое животное вверх. Весь смысл танца ёхор заключается в том, что оживленный бубен-марал или конные трости шамана, подчиняясь магической силе танца и его припевных заклинательных слов, постепенно ускоряя свое движение, устремлялись вверх, унося шамана. Кроме того, свои молитвы, жертвоприношения, души умерших или павших на поле брани героев-богатырей, родоплеменных вождей и больших "белых шаманов", удостоившихся после смерти небесной обители, отправляли буряты на небо при помощи особого обряда и магического кругового танца ёхор» [3, с. 98].

Таким образом, по мнению Д. С. Дугарова, круговой ритуальный танец ёхор был составной частью сложной и развитой обрядовой системы родоплеменных культов, своеобразной формой коллективного камлания и магии.

Обобщая сказанное, еще раз отметим строгую трехчастную структуру традиционного западнобурятского ёхора: 1) зачин в медленном темпе; 2) центральный раздел в умеренном темпе; 3) заключительный раздел в быстром темпе. Данный феномен каждый исследователь объясняет по-своему. М. Н. Хангалов связывал ускорение движений танцующих с магией охотников и воинов в древней родовой облавной охоте зэгэтэ аба. В свою очередь, Д. С. Дугаров, выявляя связыёхора с жизненно важными обрядами родоплеменных культов, объяснял постепенное ускорение движения от медленного покачивания до быстрых порывистых скачков магией коллективного камлания.

Итак, существуют две гипотезы происхождения ёхора: первая принадлежит М. Н. Хангалову, который связывает круговой танец с древней облавной охотой зэгэтэ аба; вторая — Д. С. Дугарову, по его мнению, ёхор был занесен к нам извне пришлыми индоиранскими индоевропейскими племенами, мигрировавшими в Южную Сибирь и Центральную Азию в бронзовом и раннем железном веках.

И. Е. Тугутов описывает ёхор в контексте общественных игровых молодежных увеселений. По его мнению, ёхор – это продолжение наадана, его танцевальная часть в сочетании с хоровым пением, которое служит музыкальным сопровождением массового народного танца. Ёхорные

мелодии одноголосы. В них обычно чередуется одна и та же мелодия с новыми мотивами. Приступая к танцу, участники ёхора начинают распевать ритмичную песню. Танцующие то приподнимаются на носочки, то полуприседают, продолжая петь плясовую песню. Наряду с выделением локальных особенностей исполнения кругового танца у западных и баргузинских бурят, И. Е. Тугутов предлагает версию о том, что истоками бурятского народного танца являются подражательные движения животным [6, с. 18–26].

Известный исследователь и собиратель бурятского фольклора И. А. Манжигеев в своем кратком этнографическом очерке «Бурятский ёхор» полагает, что это сугубо молодежное развлекательное увеселение, сохранившееся с древнейших времен [4]. Ёхор был воплощением трепетного отношения человека ко всему тому, от чего пела душа, ответом на органическую потребность молодежи в ритмических движениях, инстинктивным постижением и осмыслением тайны вечного круговорота в поступательном движении мира и духовного развития человека в нем. Когда у народов не было письменности и других источников информации, ёхор представлял собой стихийную форму общения людей, особенно молодежи, при которой происходил обмен жизненным опытом, знакомство. В наше время ёхор, потеряв свою былую информационную функцию, является одной из форм эстетического освоения действительности.

И. А. Манжигеев глубоко интересовался изучаемым вопросом и считал, что ёхор представляет собой познавательную ценность в ретроспективе истории развития образного мышления народа. Словесная, музыкальная и танцевальнохореографическая ритмика ёхора характеризуется синкретичностью, то есть представляет собой древнейшее, слитое и неразделимое единство доулигерного стиха с его первичными поэтическими параллелизмами, традиционного обрядового и ритуального танца и унисонной хоровой песни. В этом древнейшем и вечно продолжающемся искусстве образно выкристаллизовывались исторические, социальные особенности бурят, их национальный характер, трудовые навыки и этнопсихология [4].

Из исследований последних лет хотелось бы остановиться на работах Д. А. Николаевой [5] и Л. Д. Дашиевой [2]. Д. А. Николаева анализи-

рует семантику кругового танца западных бурят. Благодаря комплексному подходу к исследованию ёхора и его значения в традиционной культуре бурят ей были выявлены определенные внутриструктурные связи. Она впервые установила прямую связь исполнения ёхора с разными видами обрядовой деятельности, маркирующую роль кругового танца в процессе магического взаимодействия сакрального и профанного, что позволило классифицировать обрядовую деятельность через исполнение именно кругового танца. Ёхор в структуре календарных обрядов является, с одной стороны, механизмом подтверждения нерушимости социума, а с другой - его исполнение усиливает сакральное воздействие при вымаливании благодати, перемене статуса и т. д. Для этого существуют определенные условия во время его исполнения (в агентивном коде, акциональном, пространственно-темпоральном и т. д.). В результате проведенного анализа автором было выявлено, что круговой танец занимает в структуре обрядов важное место в решении жизненно необходимых проблем (стабилизация и гармонизация). Данное исследование кругового танца в обрядовой жизни бурят позволяет говорить о сложности и неоднозначности этногенетических и культурных процессов, в свете которых расширяются наши представления о культурноисторическом наследии [5].

Многообразие жанровых разновидностей кругового танца, интонационную специфику ёхорных напевов, а также региональное своеобразие его локальных традиций в конкретных этнических группах бурят рассматривает в своей работе Л. Д. Дашиева. Одним из главных аспектов ее работы является рассмотрение не только целостной этнокультурной традиции, но и звуковысотно-ладового и ритмического строения бурятского кругового танца ёхор. Изучение музыкальной составляющей бурятского ёхора еще не было предметом специального исследования [2].

Проанализировав основные работы ученых, посвященных исследованию кругового танца

ёхор, можно сказать, что они являются ценным источником по изучению и сохранению традиционной танцевальной культуры бурят. Время вносит изменения во все сферы человеческой деятельности. Ёхор отражал в себе пульсацию жизни народа, был как бы барометром политических событий. Наряду с традиционными мотивами о природе, о животном и растительном мире, в годы становления советской власти стали появляться ёхорные песни, игры и танцы, которые приобретают агитационный и пропагандистский характер. Появились новые ёхорные танцы: «колесуха», «осоо», «аэ, комсомол» и др. Например, осоо связан с созданием общественной организации Осоавиахим, колесуха - с периодом коллективизации и появлением железного плуга вместо деревянной сохи и т. п.

Великая Отечественная война также нашла отражение в хороводной песне. Появилось множество куплетов о героях этой войны, Красной армии, любимых, ушедших на фронт, а в послевоенные годы – произведения, которые славят социалистическую родину, радость труда. Помимо традиционных понятий, связанных с ёхором, возникают и новые, такие как «трактор», «коммунис парти» (коммунистическая партия), «хомсомол» (комсомол) и другие, отражающие современную действительность.

Таким образом, круговой танец ёхор, имевший в древности религиозно-магический смысл и исполнявшийся по праздникам, со временем утратил ритуальный смысл и превратился в бытовой, выражающий радость, хорошее настроение. Человек танцует ёхор не столько для зрителя, сколько для себя, для собственного удовольствия. В наше время профессиональные и самодеятельные танцевальные коллективы все больше вводят в свой репертуар различные варианты ёхоров. Поэтому на национальных праздниках, когда собираются представители всех районов республики, можно увидеть всю красоту и богатство этого самобытного танца бурятской традиционной культуры.

Литература

- 1. Балдаев С. П. Избр. (Фольклор. Этнография. Литература). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1961. 256 с.
- 2. Дашиева Л. Д. Бурятский круговой танец: историко-этнографический, ладовый, ритмические аспекты. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. –210 с.
- 3. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства. М.: Наука, 1991.
- 4. Манжигеев И. А. Бурятский ёхор (краткий этнографический очерк). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1985. 35 с.

- 5. Николаева Д. А. Семантика кругового танца ёхор западных бурят: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07. Улан-Удэ: [б. и.], 2000. 22 с.
- 6. Тугутов И. Е. Общественные игры бурят // Этнограф. сб. / АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. комплекс. науч.-исслед. ин-т.; отв. ред. Л. Т. Хаптаева. Улан-Удэ, 1961. Вып. 2.
- 7. Хангалов М. Н. Собр. соч.: в 3 т. / под ред. Г. Н. Румянцева. Улан-Удэ: Республ. тип. 2004. Т. 1. 508 с.: ил.

References

- 1. Baldaev S.P. Izbrannoe (Fol'klor. Etnografiia. Literatura) [Favorites (Folklore. Ethnography. Literature)]. Ulan-Ude, Buriat. kn. Publ., 1961. 256 p. (In Russ.).
- 2. Dashieva L.D. Buriatskii krugovoi tanets: istoriko-etnograficheskii, ladovyi, ritmicheskie aspekty [Buryat circular dance: history and ethnography, modal, rhythmic aspects]. Ulan-Ude, BNTs SO RAN Publ., 2009. 210 p. (In Russ.).
- 3. Dugarov D.S. Istoricheskie korni belogo shamanstva [The historical roots of white shamanism]. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russ.).
- 4. Manzhigeev I.A. Buriatskii ekhor (kratkii ehtnograficheskii ocherk) [Buryat yohors (brief ethnographic sketch)]. Ulan-Ude, Buryat, kn. Publ., 1985. 35 p. (In Russ.).
- 5. Nikolaeva D.A. Semantika krugovogo tantsa ekhor zapadnykh buriat: diss. kand. istor. nauk [Semantics circular dance yohor Western Buryats: PhD in history. sci. diss.]. Ulan-Ude, 2000. 22 p. (In Russ.).
- 6. Tugutov I.E. Obshchestvennye igry buriat [Social games are drilled]. *Etnograficheskii sbornik [Ethnographic collection]*. Ed. L.T. Khaptaeva. Ulan-Ude, AN SSSR, Sibirskoe otdelenie, Buryatskii kompleksyi Nauchnoissledovatel'skii institut Publ., 1961, iss. 2. (In Russ.).
- 7. Khangalov M.N. Sobranie sochinenii: v 3 tomakh [Collected Works: In 3 t.]. Ed. G.N. Rumiantseva. Ulan-Ude, Respublikanskaia tipografiia Publ., 2004. 508 p. (In Russ.).

УДК 7.021; 792.08; 7.036

ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КУЗБАССКИХ СПЕКТАКЛЕЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ КАК ОТРАЖЕНИЕ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 2010-Х ГОЛОВ¹

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры культуры и искусства речи, заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, директор института театра, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: n prokopova@kemnet.ru

Актуальность осмысления постановочных тенденций детских спектаклей связана с отсутствием исчерпывающей научной рефлексии современного театрального искусства, адресованного юному зрителю.

Автор соотносит особенности постановочных тенденций с общими направлениями развития российской театральной культуры первого десятилетия XXI столетия. Цель статьи связана с обнаружением постановочных тенденций в кузбасских спектаклях, адресованных юному зрителю, с выявлением особенностей сценического воплощения спектаклей-сказок. Материалом для проведенного исследования послужило театральное искусство Кузбасса первого десятилетия XXI столетия. В статье использован культурно-исторический подход.

На материале театрального искусства Кузбасса установлены объемы включения сказки в репертуар театров драмы, театров кукол, театров юного зрителя, определена предпочтительность постановщиков в выборе жанра сказки.

¹ Материал подготовлен при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта №15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 годов)»

В статье аргументирована зависимость сценического воплощения сказки от тенденций, имеющих место в культуре и искусстве. В области литературной основы сказки установлено влияние современной драматургии, а также преобладание трансформации классических сюжетов и сосредоточение на вариации известного мотива. В области технологии создания сценической версии сказки автор статьи подтверждает приоритет игрового театра.

Ключевые слова: российское театральное искусство, театральное искусство Кузбасса, сценическое воплощение сказки, трансформация классических сюжетов, игровой театр, мультимедийные технологии.

PRODUCTION TRENDST IN THE KUZBASS PERFORMANCES FOR CHILDREN AS A REFLECTION OF RUSSIAN THEATRICAL CULTURE OF THE 2010S

Prokopova Natalia Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Culture and Art of Speech, Head of Laboratory of Theoretical and Methodological Problems of Art History, Director of Institute of Theatre, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n prokopova@kemnet.ru

Actuality of the staged trends reflection of the children's fairy tales performances is bound up with absence of complete scientific reflection of contemporary performing arts, addressed to young audience.

The author relates the staging trends peculiarities with the overall directions of development of the Russian theatrical culture of the first decade of the XXI century. The purpose of the article is finding the stage peculiarities of performances-tales. The basis of the investigation is the Kuzbass theatre art of the first decade of the XXI century. The article used cultural and historical approaches.

It determined the number of the fairy-tales in the repertoire of drama theatres, puppet theatres, and theatres for children and defined the preference in selecting the stage fairy-tales genre.

This article argued on the dependence of the stage embodiment of fairy-tales with the culture and the art trends. The influence of modern drama in the field of the fairy-tale literary foundation is based on the predominance of the transformation of classical stories and focus on the variations of the well-known themes. The author confirms the priority of the Play Theatre in the creating technology of the stage fairy-tales.

Keywords: Russian theatre art, Kuzbass theatre art, stage embodiment of the fairy tale, transformation of the classical plots, Play Theater, multimedia technologies.

В области художественной культуры сказке всегда принадлежали особые позиции вообще и в театральном сценическом искусстве в частности. Кроме того, сказка, пожалуй, неизменно занимала свое место не только в общеобразовательном, но и в научном пространстве.

Цель наших размышлений связана с осмыслением места сказки в русском театральном искусстве первого десятилетия XXI столетия, с обнаружением тенденций сценического воплощения. Задачи соотносятся с выявлением объемов включения сказки в репертуар театров, определением предпочтительности в выборе ее жанра, установлением тенденций ее сценического воплощения в настоящее время. Объектом исследова-

ния избрано современное театральное искусство, предметом – особенности сценического воплощения сказок в театрах Кузбасса, а эмпирическим материалом – поставленные в последнем десятилетии спектакли театров названного региона.

Прежде всего, отметим, что в России значимое место сказки в театральном искусстве обусловлено не только популярностью самого жанра, но и тем, что со стороны государства уделяется должное внимание ее обязательному присутствию в репертуаре детских спектаклей. В 2008 году в России стартовала Программа государственной и общественной поддержки театральных деятелей России при согласовании с Федеральным министер-

ством культуры разработаны концепция и план основных мероприятий этой программы. Цель проекта состоит в активизации работы театров с детской аудиторией, в привлечении молодых режиссеров к постановке спектаклей для детей и подростков. Это во многом способствует развитию векторов сценического воплощения сказки, потому что большинство спектаклей для детей, конечно, создается на ее основе.

Заметим, что на рубеже XX-XXI столетий наиболее актуальные постановочные тенденции почти всегда возможно увидеть на театральных фестивалях (см. [7]). Не являются исключением и постановочные тенденции в сценическом воплощении сказки, которые театры также достаточно наглядно представляют на фестивалях. Учреждение театральных фестивалей, основу которых составляют спектакли по сказкам, поддерживается Министерством культуры Российской Федерации. Эти фестивали имеют разный уровень: международный, всероссийский и региональный. При этом спектакли, созданные на основе сказок, имеют возможность быть показанными как на общих театральных фестивалях (то есть объединяющих все виды театрального искусства), так и на специализированных творческих форумах, посвященных сказке.

Среди всех фестивалей, на которых могут быть представлены спектакли по сказкам, в первую очередь следует назвать Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин». Это ежегодный конкурс на соискание Российской национальной театральной премии «Арлекин». Он занимает особое место, считаясь в России наиболее престижным творческим театральным форумом.

Ответ на вопрос, на каких театральных творческих форумах более всего представлена сказка, очевиден. В большей степени театральные постановки по сказкам составляют программу фестивалей театров кукол. К ним относятся: Международный фестиваль театров кукол имени С. В. Образцова (г. Москва), Международный фестиваль театров кукол «Петрушка Великий» (г. Екатеринбург), Международный фестиваль кукольных и синтетических театров «Кукарт» (г. Санкт-Петербург).

Есть региональные и межрегиональные фестивали. Так, например, в Кузбассе в рамках ре-

гионального проекта «Культура» ежегодно проводится театральный фестиваль «КуклоМагия». В этом творческом соревновании участвуют театры кукол, репертуарной основой которых является сказка. Среди межрегиональных фестивалей, в которых могут участвовать спектакли, созданные на основе сказки, следует назвать фестиваль «Сибирский кот», который ежегодно проводится в разных городах Сибири.

Наряду с указанными фестивалями, объединяющими все виды театрального искусства, в России учреждены и, так называемые, специализированные творческие форумы. Эти фестивали изначально нацелены на популяризацию спектаклей, поставленных на основе сказок. Они и в самом наименовании содержат термин «сказка». Например, фестиваль театрального искусства для детей «Что за прелесть эти сказки!» (г. Саров, Нижегородской области). Это фестиваль, в котором принимают участие профессиональные театры, а также драматурги. Правда, программу фестиваля составляют спектакли, не только созданные на основе сказки, но и постановки на базе тех литературных произведений, которые могут быть восприняты как сказки (например, такие как повесть А. Линдгрен «Карлсон, который живет на крыше»).

К подобным специализированным театральным творческим форумам следует отнести и Фестиваль «Русская сказка», ежегодно проводимый в феврале в городе Суздаль. Этот фестиваль длится три дня и каждый раз символом фестиваля выбирается очередной персонаж русских сказок. Традиционно праздник открывается карнавальным шествием сказочных персонажей к Торговой площади Суздаля, где проходит церемония открытия фестиваля и выступление артистов. В ряду таких специализированных театральных творческих форумов назовем и действующий в Санкт-Петербурге фестиваль детских музыкальных театров под названием «Сны, где сказка живет!..». В Новом Уренгое, также ежегодно, проводится Международный Сказочный театральный фестиваль «Я – мал, привет!».

Завершим тезис о российских театральных фестивалях, на которых популяризируется жанр сказки, таблицей, суммирующей всю приведенную информацию.

Таблица 1 Российские театральные фестивали, популяризирующие жанр сказки

№	Наименование фестиваля	Статус и периодичность проведения	Место проведения
1	Международный фестиваль театров кукол имени С. В. Образцова	международный ежегодно	Москва
2	Международный фестиваль театров кукол «Петрушка Великий»	международный один раз в два года	Екатеринбург
3	Международный театральный фестиваль «Кукарт» (кукольных и синтетических театров)	международный один раз в два года	Санкт-Петербург
4	Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин»	всероссийский ежегодно	Санкт-Петербург
5	Фестиваль «Что за прелесть эти сказки!»	региональный один раз в два года	Саров
6	Фестиваль «Русская сказка»	региональный ежегодно	Суздаль
7	Фестиваль детских музыкальных театров «Сны, где сказка живет!»	региональный ежегодно	Санкт-Петербург
8	Международный Сказочный театральный фестиваль «Я – мал, привет!»	региональный ежегодно	Новый Уренгой
9	Театральный фестиваль «КуклоМагия»	региональный ежегодно	Кемерово
10	Театральный фестиваль «Сибирский кот»	межрегиональный один раз в два года	города Сибирского федерального округа

Как видим, фестивали, посвященные сказке, учреждены в разных городах России и действуют в течение года. Кроме указанных в таблице творческих театральных форумов, в России нередко возникают фестивали, проводимые лишь один раз. Поэтому можно утверждать лишь то, что в среднем в России ежегодно проводится не менее 8–10 театральных фестивалей, на которых популяризируется жанр сказки. Такое количество фестивалей обусловлено и значимостью детских спектаклей на основе сказки, и задачей активизации деятельности театров в направлении создания постановок для детей.

Кроме того, подтверждением особого места сказки в современном театральном искусстве служат и афиши самих театров. Сказка является постоянной составляющей репертуара всех театров (драматических, ТЮЗов, театров кукол). Мы задались целью определения вида театра,

лидирующего в создании спектаклей на основе сказки. По первоначальной гипотезе о роли театров в популяризации жанра сказки предполагалось, что лидерство должно принадлежать театрам кукол, далее должны были следовать ТЮЗы, а замыкать — театры драмы. Однако анализ количественного присутствия сказки в афишах театров Кузбасса выявил несколько иные результаты.

В первом предположении мы оказались правы: анализ показал, что из семи театров Кузбасса большая доля спектаклей, поставленных на основе сказки, принадлежит театрам кукол. Так, например, в Кемеровском областном театре кукол имени Аркадия Гайдара из 36 спектаклей — 33 постановки на основе сказок, и при этом они классифицированы по возрастной категории. Доля таких спектаклей в афише театра составляет 91,6 %.

Почти такое же количественное присутствие сказок и в репертуаре Новокузнецкого театра ку-

кол «Сказ». На сайте театра спектакли классифицированы по жанру сказки (а не возрастной категории): волшебные (20 спектаклей), классические (7 спектаклей), современные (13 спектаклей). Наряду с этим в вечерних постановках (то есть адресованных детям от 14 лет и взрослым) также имеются спектакли, созданные на основе сказок. Всего для возрастной категории «дети от 14 лет и взрослые» предназначено 8 спектаклей. Из них 2 спектакля поставлены на основе сказок («Золотой мужик» по сказке М. Е. Салтыков-Щедрина и «Соловей и император» по сказке Ганса Христиана Андерсена). Таким образом, из 48 спектаклей – 42 постановки созданы на основе сказок. Следовательно, в общей афише Новокузнецкого театра кукол 87,5 % - это спектакли на основе сказок.

Не ошиблись мы в определении претендента на второе место по количественному присутствию сказок в репертуаре - это ТЮЗ. В Кузбассе такую функцию выполняет Кемеровский театр для детей и молодежи. В афише театра для детей и молодежи (как, впрочем, и в афишах театров драмы) спектакли, созданные на основе сказки, не классифицированы. Так, в афише Кемеровского театра для детей и молодежи классификации поставленных сказок по возрастным категориям уже нет, отсутствует и классификация по жанровой принадлежности самой сказки. В афишах названного театра постановки на основе сказок отнесены к общей категории «спектакли для детей». В настоящее время таких спектаклей 5 из 17 имеющихся постановок, а это почти третья часть, то есть в среднем 29,5 %.

Казалось бы, третье место по количественной включенности спектаклей на основе сказки в афишу должны занимать театры драмы. Однако это не всегда так. Например, в главном драматическом театре Кузбасса — Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского — действительно количество спектаклей, поставленных по сказкам, невелико. В этом театре их меньше, чем в других драматических театрах области. В репертуаре названного театра драмы 6 сказок из общего количества 25 репертуарных спектаклей, что является ¼ частью афиши. Промежуточное место между Кемеровским областным театром драмы и Прокопьевским драматическим театром занимает Новокузнецкий театр драмы.

Здесь из 24 спектаклей, стоящих в репертуаре, постановок по сказкам – 6. Это также $\frac{1}{4}$ часть афиши (25 % от всего репертуара). Здесь также не классифицированы спектакли, поставленные на основе сказок, ни по возрастной категории, ни по жанрам самих сказок. Не обозначен и жанр постановки.

Гипотезу о роли театров в популяризации жанра сказки разрушил анализ репертуара Прокопьевского театра драмы. В афише этого театра из 30 спектаклей, 14 постановок — это сказки. Названное количество составляет почти половину репертуара, то есть 46,6 %. Из этих 14 сказок жанр сценической постановки указан лишь у 4 спектаклей. Как видим, Прокопьевский театр выбивается из общего ряда своих коллег по цеху. Это объясняется целевой аудиторией прокопьевского театра. Дело в том, что Прокопьевск — это шахтерский город (город не театральный) и целевая аудитория театра — это дети.

Такой анализ позволяет сделать вывод о том, что количественное присутствие сказки в афише театра обусловлено не только видом театра (драматический, ТЮЗ, театр кукол), но и его целевой аудиторией. В свою очередь популяризацией жанра сказки в большей степени занимаются те театры, в которых дети и подростки являются основным зрителем.

Подвергая рассмотрению количественное присутствие сказки в афишах театров, мы уделяли внимание рассмотрению и такой позиции, как предпочтительность в выборе жанра сказки с целью ее сценического воплощения. Именно с этой целью обращалось внимание на классификацию спектаклей по сказкам. Выяснения требовал вопрос о предпочтении режиссеров-постановщиков, о наличии (или отсутствии) некоего приоритета в выборе сказки (фольклорной, литературной, волшебной, бытовой, сказке о животных и растениях) для сценического воплощения.

Рассмотрение тезиса о приоритете в выборе сказки требует небольшого предисловия. Следует отметить, что текстовым материалом для спектакля, так или иначе всегда выступает литературная сказка, потому что в основе сценической постановки лежит инсценировка. Поэтому даже если режиссер выбрал для спектакля фольклорную сказку, он пишет на нее инсценировку, а значит, создает литературную основу и дает свою интерпретацию.

Возвращаясь к вопросу предпочтений режиссеров-постановщиков, отметим, что нам удалось выявить наиболее популярные сказки сезона 2012/13 года. Предпринятый анализ показал, что в театрах Кузбасса на момент сезона 2012/13 года наиболее популярными оказались сказки: «Морозко» (спектакль идет в трех театрах Кузбасса) и «Золушка» (спектакль идет в двух театрах Кузбасса). Причем авторы литературной основы в театрах указываются разные. Так, в Кемеровском областном театре кукол имени Аркадия Гайдара инсценировка сказки «Морозко» принадлежит И. Шишкину (который написал ее по мотивам русских народных сказок), в Новокузнецком театре драмы - С. Свирко, в Прокопьевском театре драмы - И. Токмаковой. Также и с популярным спектаклем «Золушка», который идет в двух театрах Кузбасса. В Кемеровском театре для детей и молодежи автором сюжета указан Ш. Перро, а в Прокопьевском театре драмы в качестве авторской основы назван сценарий Евгения Шварца. Как видим, и та, и другая сказки относятся к жанру волшебных.

Современное сценическое воплощение сказки развивается в большом художественном разнообразии: от марионеток до театра теней и сложносочиненных аудиовизуальных перформансов. Говоря о постановочных тенденциях, о векторах сценического воплощения сказки, полагаем, что они так или иначе обусловлены ценностными приоритетами в театральном искусстве, общим культурным контекстом.

В качестве своеобразного среза сценического воплощения сказки могут служить театральные фестивали. Приведем спектакли названного выше Первого межрегионального театрального фестиваля для детей и подростков, прошедшего в столице Кузбасса в городе Кемерово в 2008 году. По правилам «Сибирского кота» в смотреконкурсе могли участвовать только спектакли, предназначенные для детей до 14 лет. Надо сказать, что эта адресность предполагает раскручивание в спектакле довольно широкого спектра проблем. Особенно значимым здесь представляется открытость фестиваля для участия спектаклей, рассчитанных на подростков. Как известно, именно до этой возрастной категории зрителя очень трудно достучаться, увлечь, потрясти. Кроме того, вряд ли можно однозначно определить, в какой период душевного становления ребенка следует разговаривать с ним языком искусства о таких сложных категориях, как благодарность, сочувствие, любовь к ближнему. Ясно одно, такой диалог нужен и возможен в разной форме: шутливой (благодаря возможностям комедии) и серьезной (посредством драмы и философской притчи). Такие разные виды диалога можно было наблюдать на спектаклях фестиваля для детей и подростков «Сибирский кот».

Этот фестиваль показал, что наиболее удачными оказались постановки, опиравшиеся на игровую стихию театра. Так, симпатию участников и зрителей фестиваля снискал спектакль «Кот в сапогах» (режиссер Константин Кучикин), сыгранный актерами Хабаровского театра юного зрителя. Актеры в форме шутливого диалога разговаривали с детской зрительской аудиторией, скорее даже играли с ней (в самом хорошем смысле этого слова). Представленный Хабаровским театром юного зрителя спектакль «Кот в сапогах» – это удивительное игровое действо, в котором четыре актера на глазах у зрителя превращают себя и окружающие предметы (флягу, кружки, бочки, ложки и т. д.) в различных персонажей. Этот фантазийный и чрезвычайно энергетийный спектакль получил награду в номинации «Лучшая режиссерская работа». Постановка сказки «Кот в сапогах» как будто лишний раз доказывала то, что цена детского восторга и открытости к диалогу с искусством - это мощная по профессионализму и душевной самоотдаче работа всего творческого коллектива спектакля (режиссера, актеров, художника, композитора, балетмейстера).

Но сценическое воплощение сказки разворачивается не только в векторе игрового театра. Выбор способа сценического воплощения во многом обусловлен тем влиянием, которое испытывает на себе театральное искусство со стороны общего культурного контекста. Например, в течение всего первого десятилетия XXI столетия театральные режиссеры активно экспериментировали в области применения в театральном искусстве мультимедийных технологий (см. [6]). Компьютерное моделирование применяют для решения задач постановочной части, для решения задач декорационного оформления. Нередко над спектаклем кроме режиссера-постановщика работает и режиссер

мультимедиа. Е. Пакулина отмечает: «Поскольку театр по своей природе синтетичен, то соединение его с мультимедийными технологиями или даже с мультимедийным искусством вполне естественно. Различные языковые объекты могут не просто сосуществовать рядом, но и взаимодействовать, усиливая выразительность произведения, открывая новые грани в его эстетике. В пространство сценографии включается видеоряд, компьютерные проекции и трехмерная компьютерная графика. Все это составляет единую структуру» [5]. Эта тенденция, безусловно, находила свое отражение в сценическом воплощении сказки.

Одним из первых в Кузбассе мультимедийные технологии использовал при создании сказки Кемеровский областной театр кукол имени Аркадия Гайдара. Здесь хотелось бы привести в качестве примера спектакль «Тедди», созданный режиссером Д. Вихрецким в Кемеровском областном театре кукол имени Аркадия Гайдара в 2005 году. Спектакль поставлен по пьесе красноярского драматурга А. Хромова, который выступил в этом спектакле не только в качестве драматурга, но и в качестве сценографа. Инженеррадиоконструктор по образованию, он создал сценографические элементы, которые можно определить как техносценографические. К таким элементам относятся радиоуправляемая кукла медвежонок Тедди, нейрошлем (который компьютерщик Макс использует для входа в виртуальный мир), другие технические приборы.

Впоследствии мультимедийные технологии использовались при создании спектакля по сказке «Василиса Прекрасная», также поставленном в Кемеровском областном театре кукол имени Аркадия Гайдара режиссером Д. Вихрецким. Постановка «Василиса Прекрасная» - это фантазия на тему русской народной сказки для театра теней. Спектакль для детей от 7 лет. Его продолжительность 50 минут. Постановку «Василиса Прекрасная» можно считать экспериментальной, она представляет собой реконструкцию древнего китайского теневого театра с использованием современных материалов и технологий. Сказочный мотив пьесы создан красноярским драматургом А. Хромовым (старшим) на основе сказки «Царевна-лягушка», а мифологический на основе верований древних славян. Сплетаясь, эти линии дополняют друг друга, придавая сказке новый глубокий смысл, заставляя задуматься о том, что все в этом мире связано общей судьбой, что за добро добром платится, что чему бывать, того не миновать. На блюдечке с голубой каемочкой перед зрителями предстают прозрачные цветные персонажи сказки в обрамлении ярких картин-декораций. Во время спектакля звучат композиции этногруппы «Веданъ Колодъ», исполненные на реконструированных древнерусских народных инструментах. Автор идеи и технологии — Александр Хромов (старший), художник-постановщик — Елена Наполова, режиссер — Александр Хромов (младший).

Нужно сказать, что использование мультимедийных технологий при сценическом воплощении сказки материально весьма затратное для театра. Однако, несмотря на этот факт, названное постановочное решение в период 2000-2010-х годов оказалось для многих режиссеров очень привлекательным. Информационные технологии (которые часто называют компьютерными технологиями) применяются в разных видах искусства. В настоящее время они вошли в театральное искусство уже достаточно прочно. Это тяготение к использованию современных информационных технологий при сценическом воплощении сказки определено ценностью информационной культуры в современном обществе. Хотя наряду с применением мультимедийных технологий в современном сценическом воплощении сказки наблюдаются и другие тенденции.

Такой тенденцией является, на наш взгляд, тяготение к интерпретации значительно трансформирующей первоначальный сюжет сказки. Нужно сказать, что в театре XX - начала XXI столетия первоначальный сюжет любой текстовой основы (драматургической, литературной) претерпевает изменения. Известный сибирский театральный педагог, кандидат искусствоведения А. Е. Зубов отмечает: «К концу XX века режиссура безусловно заняла доминирующее положение в структуре мирового и отечественного театра. Индивидуальное лицо того или иного театрального коллектива однозначно определяет личность режиссера: «театр Товстоногова», «театр Брука», «театр Райкина». После распада Советского Союза с его идеологическим аппаратом, утверждения идейного и эстетического многоголосия в стране единственным, пожалуй,

фактором, ограничивающим режиссера как единоличного властителя театрального государства, остались только финансы. Прочие факторы художественной деятельности театров — выбор репертуара, стилистика, ориентация на определенные группы зрителей — почти абсолютно зависят от вкусов, предпочтений режиссера» [2, с. 63]. В связи с этими обстоятельствами вполне закономерен факт трансформации первоначального сюжета в любой театральной постановке, а значит, и в сценическом воплощении сказки.

Исследователь В. В. Чепурина, раскрывая закономерности существования современного жанра литературного театра, отмечает, что подобные трансформации касаются и оформления диалоговой структуры спектаклей. В этой структуре сюжетный диалог, заданный автором произведения, занимает лишь определенное место. Кроме него, в литературном театре активно используется внесюжетный диалог, сконструированный автором спектакля (во-первых, из реплик персонажей, находящихся в разных пространственно-временных измерениях; во-вторых, в результате внутреннего конфликта героя и расслоения его образа) [8, с. 64]. Изменение сюжета имеет место и в упомянутом спектакле «Тедди», и в спектакле «Василиса Прекрасная», автором которых является современный драматург А. Хромов (старший). Д. Наполова пишет: «Интересен его подход к традиционным сказкам: Хромов всегда ищет что-то необычное, традиционные сюжеты становятся современными, не теряя при этом своей доброты и очарования» [4]. Так, например, сюжет спектакля «Василиса Прекрасная» традиционный – добро борется со злом. Сказочный мотив пьесы создан на основе сказки «Царевна-лягушка», а мифологический – на основе верований славян. Главные герои - персонажи славянской мифологии: Иван Царевич, Василиса Прекрасная, Макош, Буря-Яга, Доля, Недоля, Кощей. По мысли режиссера Дмитрия Вихрецкого, «главное сообщение спектакля – это важность судьбы. Судьба предлагает главным героям свой путь, их дело – согласиться с Долей или выбрать Недолю. Иван-царевич смиряется со своей участью и женой – лягушкой, отправляется ее вызволять из лап злого Кощея. Макош, Буря-Яга и Кощей – все силы инфернальные, дети Вия. Но каждый из этих персонажей подчиняется своей доле: Яге дано обучать Ивана, а Макоше плести судьбу героев, которая Родом задумана» (см. [4]).

Для аргументации тезиса о тяготении к интерпретации, значительно трансформирующей первоначальный сюжет сказки, вернемся к спектаклю «Тедди». Он во многом показателен для размышлений о сценическом воплощении сказки. Этот спектакль, рекомендуемый зрителям возрастной категории начиная с 15 лет, можно рассматривать как сказку для взрослых. Представленная история - вымысел, что и роднит литературную основу спектакля со сказкой. Кукла с искусственным интеллектом и программист Макс – главные персонажи спектакля. В основе сюжета - история о молодом человеке по имени Макс, живущем по законам компьютерных игр, законам виртуального мира. Он создает компьютеризированную игрушку, а потом становится ее заложником: хакер Макс оказывается жертвой усовершенствованной им игрушки - медвежонка Тедди. Как правило, в сказке добро противопоставлено злу. В спектакле «Тедди» такое противопоставление срабатывает не сразу. Программист Макс, казалось бы, отрицает общество и не может быть рассмотрен как носитель добра. Но, вместе с тем, Максом движет желание познания, и, как справедливо замечает режиссер Д. Вихрецкий: «Хакер – это не зло, хакер – это романтик от компьютера» (см. [1]). Беда Макса в том, что он заигрался и желает достичь безграничной свободы. Злом становится материализовавшееся желание Макса - созданный им медведь-робот, который готов в финале «удалить» Макса как удаляют ненужный файл из памяти компьютера. Однако Макс чудом избегает своего собственного уничтожения.

Драматург А. Хромов (старший) определил вымысел о хакере Максе и медведе-роботе как игру для взрослых в стиле киберпанк. Такой жанр пьесы во многом продиктован процессом развития современной драматургии. Здесь находит свое отражение актуализировавшаяся в последнее десятилетие тема компьютерной маргинальности. В спектакле «Тедди» эта тема разворачивается с поправкой на детскую аудиторию. Полагаем, что развитие современной драматургии и появление в ней новых тем определяют интерпретацию первоначальных сюжетов известных сказок. В данном случае тема компьютерной маргинальности повлияла на развертывание традиционного мотива борьбы добра и зла, а также трансформацию традиционного персонажа русских сказок.

По ходу заметим, что текстовую основу театрального спектакля составляет литературный материал (инсценировка), созданный на основе той или иной сказки. Кроме того, избранный текстовой материал всегда имеет трактовку сценариста, режиссера, актеров. Уже названное обстоятельство, так или иначе, обусловливает трансформацию сюжета любой сказки. Постановка «Тедди» представляет собой пример интерпретации даже не самого сюжета, а традиционного мотива - мотива зла, реализованного через популярного персонажа русских сказок. Таким персонажем является медведь, хоть это и не совсем медведь, а скорее некая отсылка к известному персонажу русских сказок, некий симулякр, свойственный искусству рубежа XX-XXI веков. В начале спектакля это классическая плюшевая игрушка-медвежонок Тедди, а во второй части – медведь-робот. Указанное обстоятельство заставляет проводить аналогии литературного материала данной постановки с русскими сказками, центральным персонажем которых выступает косолапый. Как известно, в русских сказках медведь нередко мыслится как страшный, мстительный и не прощающий обиды зверь. В спектакле «Тедди» главный герой сначала являет собой компьютеризированную куклу-медвежонка (игрушку для детей), а потом ожившего благодаря своей высокотехнологичной «начинке» медведя-робота (игрушку для взрослых), представляющего опасность для Макса. Таким образом, в спектакле реализована тенденция интерпретации сценического воплощения сказки через использование традиционного мотива и популярного персонажа русского фольклора.

Во-вторых, в драматургической основе спектакля «Тедди», как мы уже отметили выше, под влиянием действующих векторов в развитии драматургии изменен жанр. И здесь также очень показателен спектакль «Тедди». Еще раз уточним, что этот спектакль можно считать сказкой для взрослых. Как известно, жанр сказки требует критики злых существ. В спектакле «Тедди» «оживший медведь» терпит фиаско, что позволяет верить в силу человеческого разума, в его способность осознавать свои ошибки. Конечно, было бы большой натяжкой отнести литературную основу спектакля «Тедди» к сказкам о животных, в которых действуют птицы, рыбы, звери. Однако мотив зла, реализованный через медведя-робота, позволяет соотнести сюжет спектакля со сказ-

ками о животных или злых существах. Правда, животное (или злое существо) в качестве материализованного зла в данном случае заменено бездушным роботом. И в условиях современной культуры борьба человека с роботом, страх перед ним во многом идентичны борьбе со злыми животными (или существами) и когда-то большому страху перед ними. С волшебными сказками спектакль «Тедди» роднит наличие инициации. Как известно, инициация предполагает переход героя из одного статуса в другой. В данной сказке для взрослых инициация находит свое проявление в трансформации куклы-медвежонка (игрушки для детей) в ожившего медведя-робота (игрушки для взрослых). В связи с указанным, можно отметить, что жанр литературной основы спектакля «Тедди» балансирует между «сказкой о животных» и «волшебной сказкой».

Завершить тезис о тенденции, проявляющейся в значительной трансформации первоначального сюжета сказки, хотелось бы высказыванием Александры Лавровой - критика, многократно входящего в экспертные советы различных фестивалей. В частности, в статье о фестивале «Сибирский кот», прошедшем в 2010 году в столице Бурятии Улан-Удэ, А. Лаврова отмечает: «У русского народа утеряно все. Ни костюма мы своего не знаем, ни песен, ни обрядов, ни мифологии славянской. Все знания почерпнуты нынешними режиссерами из советских фильмов. Даже редко издающиеся русские сказки выходят в адаптированных пересказах-дайджестах. И русские театры, которые вроде бы по определению облечены миссией восстановления связей с народной культурой (хотя бы в сказках, в эпосе) как-то не очень этой миссией озабочены. Как только на сцене русская сказка – так нате вам либо русский сувенир, либо режиссерский стеб» [3].

Кроме названных тенденций в современном сценическом воплощении сказки наблюдается и такая особенность, как совмещение разных видов театрального искусства, соединение всевозможных техник актерской игры. Так, в спектакле «Тедди» соединены способ сценического существования актера драматического театра и способ работы за куклу.

Говоря о художественной значимости постановки, отметим, что режиссер Д. Вихрецкий создал на сцене театра кукол, с одной стороны,

историю трагическую, заставляющую задуматься об истинных человеческих ценностях (любви, совести, ответственности), а с другой – историю во многом комедийную. При этом и в литературном тексте пьесы, и в ее сценическом воплощении проявления провокационной жесткости, свойственные новой драме, оказались смикшированными. Более того, пьеса открыла иные выразительные возможности театрального спектакля, предоставила условия для реализации идей постмодернизма, связанных с киберкультурой.

Атрибутом сценического проявления киберкультуры выступает не столько звучащая в спектакле речь, сколько ее симулякр. Сценическое слово в спектакле «Тедди» можно рассматривать в качестве примера такого симулякра. Сценическая речевая культура представляет собой сцепление классических и нонклассических тенденций эстетики. Это нашло свое выражение в диалогах человека (программиста Макса) и машины (медвежонка Тедди, являющегося результатом деятельности Макса). В связи с этим речевая сторона спектакля состоит из классической сценической речи и так называемой киберречи (речи, созданной при помощи компьютера). Классикой в данном случае выступает речь Макса (эту роль исполнял артист А. Попов), а нонклассикой – речь Тедди (эту роль исполнял режиссер спектакля Д. Вихрецкий). Причем, речь Тедди – это речевое звучание Д. Вихрецкого, модифицированное при помощи технических средств. В этом случае благодаря использованию технических средств ритмомелодика естественной речи несет в себе свойства киберречи. Интересно отметить, что сцепление классической речи и киберречи служит основой как для комедийных, так и для трагедийных эффектов одновременно. Возникновению комедийного эффекта служит столкновение разных психологических стихий: эмоциональной (часто не поддающейся объяснению) и рациональной. Трагедийный эффект создается благодаря контрапункту эмоциональности (являющейся в данном случае синонимом человечности) и жесткой (даже жестокой) целесообразности.

Возможно, именно благодаря расширению классической речевой выразительности и смелому внедрению в сценографию оригинальных технических элементов, спектакль был воспринят как крайне интересный и высоко оценен

на VII Международном фестивале «КукАрт» в Санкт-Петербурге (2005). Полагаем, что в Кузбассе спектакль «Тедди» можно рассматривать в качестве первого удачного сценического опыта, соединяющего и ценности современной пьесы, и традиционные ценности театральной культуры, он создан по принципам сказки, но сказки, отражающей тенденции современной культуры.

Спектакль «Тедди» упомянут нами как постановка, отражающая экспериментальные поиски современного театра в области воплощения сказки. Но было верным сформулировать требования, предъявляемые к воплощению сказки. Вероятно, здесь наиболее уместно обратиться к размышлениям специалистов, оценивающим театральные спектакли на фестивалях. Как правило, такую информацию можно найти в высказываниях экспертов фестивалей. Так, по мысли А. Лавровой, в сценическом воплощении сказки должны сойтись «и художественные достоинства, и поучительная история, и театральная поэзия» [3]. Однако, это большая редкость.

Интересно отметить, что театром, который последние годы постоянно отмечается экспертами тех фестивалей, на которых показываются сказки, является Кемеровский театр для детей и молодежи. А. Лаврова, указывая на ряд достоинств, которые должны сойтись в сценическом воплощении сказки, имела в виду спектакль именно этого театра – постановку «Путешествие Нильса с дикими гусями» (2010). На Межрегиональном театральном фестивале спектаклей для детей и подростков «Сибирский кот», проходившем в Северске в 2012 году, экспертный совет отдал Гран-при спектаклю Кемеровского театра для детей и молодежи по сказке Бориса Шергина «Волшебное кольцо». И совсем недавно, в 2013 году, этот же спектакль Кемеровского театра для детей и молодежи был высоко оценен экспертным советом Всероссийского фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин». В названных спектаклях отсутствуют мультимедийные технологии. Акцент режиссера здесь сделан на актерской игре, на традиционных выразительных средствах театра. Указанные спектакли, отмеченные экспертами разных фестивалей, являют собой примеры игрового театра в сценическом воплощении сказки. Это позволяет сделать вывод о том, что наряду с экспериментами в области сценического воплощения сказки в театральном искусстве сильные позиции принадлежат и традиционным средствам театральной выразительности.

Таким образом, опираясь на анализ спектаклей театров Кузбасса, можно сделать вывод о том, что в начале XXI столетия литературная основа спектаклей, относимых к сказкам, прежде всего, испытывает на себе влияние современной драматургии. Текстовая основа классических сказок получает большое количество вариаций, в которых раскручивается подчас лишь какой-то известный мотив и делается ставка на одного известного сказочного героя. Одним из самых популярных векторов сценического воплощения сказок является игровой театр, который наиболее понятен детской аудитории и органичен для нее. Но вместе с этим, сценическое воплощение сказки в театральном искусстве отражает те искания, которые имеют место в данном культурно-историческом периоде. Это проявляется в трансформации сюжетов известных сказок, в использовании мультимедийных средств.

Литература

- 1. Галлямова Г. Театр кукол ставит спектакль для взрослых! [Электронный ресурс]. URL: http://www.prima-tv.ru/news/23125-teatr kukol stavit spektakl dlya vzroslykh/.
- 2. Зубов А. Е. Диалектика режиссуры и сценографии в спектаклях новосибирских театров рубежа XX—XXI веков // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Диалог культур: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: КемГУКИ, 2015. Вып. 13. С. 62–72.
- 3. Лаврова А. Сибирский кот гуляет сам по себе. II Межрегиональный театральный фестиваль спектаклей «Сибирский кот» [Электронный ресурс]. URL: http://strast10.ru/node/1257.
- 4. Наполова Д. Василиса уходит в тень [Электронный ресурс]. URL: http://gazeta.a42.ru/lenta/show/vasilisa-uhodit-v-ten.html.
- 5. Пакулина Е. Театр и мультимедиа [Электронный ресурс]. URL: http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5406-teatr-i-mulitimedia/.
- 6. Прокопова Н. Л. Возможности мультимедиа в новодрамовских спектаклях (на материале театров Кузбасса) // Театр и музыка в современном обществе: мат-лы V Междунар. симп. Красноярск: Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 2013. С. 211–213.
- 7. Прокопова Н. Л. Фестивали как один из содержательных аспектов театрального процесса в Сибири // Театр и современность: мат-лы III межрегион. симп. Красноярск: Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 2006. С. 214–220.
- 8. Чепурина В. В. Диалогизм как принцип сценического воплощения эпического текста в литературном театре «Слово» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 16. С. 60–66.

References

- 1. Galliamova G. Teatr kukol stavit spektakl' dlia vzroslykh! [Puppet theatre puts performance for adults!]. (In Russ.). Available at: http://www.prima-tv.ru/news/23125-teatr_kukol_stavit_spektakl_dlya_vzroslykh.
- 2. Zubov A.E. Dialektika rezhissury i stsenografii v spektakliakh novosibirskikh teatrov rubezha XX–XXI vekov [Dialectics of direction and stsenografii in the plays of the Novosibirsk theaters of the boundary XX–XXI of the centuries]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriia i opyt: Dialog kul'tur: sb. nauch. tr. [Skill and art study: theory and the experience: Dialogue of the cultures: coll. scientific. proc.].* Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13, pp. 62–72. (In Russ.).
- 3. Lavrova A. Sibirskii kot guliaet sam po sebe. II Mezhregional'nyi teatral'nyi festival' spektaklei "Sibirskii kot" [Siberian cat walks by himself. II Interregional Festival Theatre performances "Siberian cat"]. (In Russ.). Available at: http://strast10.ru/node/1257.
- 4. Napolova D. Vasilisa ukhodit v ten' [Vasilisa leaves in the shade]. (In Russ.). Available at: http://gazeta.a42.ru/lenta/show/vasilisa-uhodit-v-ten.html.
- 5. Pakulina E. Teatr i mul'timedia [Theatre and multimedia]. (In Russ.). Available at: http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5406-teatr-i-muljtimedia.
- 6. Prokopova N.L. Vozmozhnosti mul'timedia v novodramovskikh spektakliakh (na materiale teatrov Kuzbassa) [Possibilities of multimedia in the novodramovskikh plays (on the material of the theaters of the Kuzbass)]. *Teatr i muzyka v sovremennom obshchestve: materialy V Mezhdunarodnogo simpoziuma [Theater and music in the contemporary society: Materials V of international symposium]*. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre Publ., 2013, pp. 211–213. (In Russ.).

7. Prokopova N.L. Festivali kak odin iz soderzhatel'nykh aspektov teatral'nogo protsessa v Sibiri [Festivals as one of the meaningful aspects of theatrical process in Siberia]. *Teatr i sovremennost': materialy III Mezhregional'nogo simpoziuma. [Theater and the present: Materials III of interregional symposium*]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre Publ., 2006, pp. 214–220. (In Russ.).

8. Chepurina V.V. Dialogizm kak printsip stsenicheskogo voploshcheniia epicheskogo teksta v literaturnom teatre "Slovo" [Dialogizm as the principle of the stage embodiment of epic text in the literary theater "Word"]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2011, no 16, pp. 60–66. (In Russ.).

УДК 316.7(075.8)

ПРЕВРАЩЕНИЕ В СОСТАВЕ АРТИСТИЧЕСКОГО ОПЫТА

Бажанова Римма Кашифовна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и педагогики, Казанский государственный университет культуры и искусств (г. Казань, РФ). E-mail: rimini607@mail.ru

Статья посвящена превращению, базовой онтологической характеристике артистизма. Автор анализирует особенности превращения в политической и художественно-эстетической сферах. Изменения тождества человека объясняются условиями социального существования и желанием личности обрести множественное расположение в бытии. Развернутую концепцию социального превращения содержит известный фрагмент из работы Э. Канетти «Масса и власть». Австрийский философ рассуждает о близости превращения, подражания (имитации) и притворства. Переходной формой от имитации к превращению, по словам Э. Канетти, является притворство, «дружественный образ», в котором скрыт «образ враждебный». Притворство невозможно без использования маски, особенно в политической сфере.

В искусстве превращение обретает форму перевоплощения. Оно означает одухотворенное и мастерски оформленное проникновение в сущность другого явления без потери самости творческой личности. Вместе с тем другой характер осмыслен как часть иного бытия. Для артистического действия подобное перевоплощение всегда будет вмещать контекст жизнелюбия, жизнеподражания, одушевление и воодушевление. Поэтому утонченность или сгущение как прием, выразительность деталей здесь работают на утверждение Жизни. Отсюда всякая искусность, искусственность, творчество как индивидуальное самопревышение ради укоренения жизни, ее движения, изменения и будет составлять существо артистического перевоплощения.

Ключевые слова: превращение, артистизм, культура, социум, Э. Канетти, запрет на превращения, король, трикстер, игнорирование ограничений, искусство обходного маневра.

ART OF TRANSFORMATION AS A PART OF ARTISTIC EXPERIENCE

Bazhanova Rimma Kashifovna, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Philosophy, Culturology and Pedagogy, Kazan State University of Culture and Arts (Kazan, Russian Federation). E-mail: rimini607@mail.ru

Article is devoted to transformation, the basic ontologic characteristic of virtuosity. The author analyzes features of transformation in political and art and esthetic spheres. Changes of identity of the person are explained by conditions of social existence and desire of the personality to find a multiple arrangement in life. The known fragment from E. Canetti's work "The weight and the power" contains the developed concept of social transformation. The Austrian philosopher argues on proximity of transformation, imitation (imitation) and pretense. There are distinctions between them. Imitation helps to find an external form. The artistic

intension when using copies carries out a difficult operation of connection remote in essence, but relates on external similarity of objects. It allows to begin coordination of internal and external layers of the created image and actually to start the process of creation of metaphors, representing the semantic movement. The similar movement in mechanical copying isn't present. A transitional form from imitation to transformation, according to E. Canetti, is pretense, "a friendly image" in which "a hostile image" is hidden. Pretense is impossible without use of a mask, especially in the political sphere.

Transformation takes shape in art transformation. It means the spiritualized and skillfully issued penetration into essence of other phenomenon without loss of egoism of the creative person. At the same time, other character is comprehended as part of other life. For artistic action similar transformation will always contain a context of cheerfulness, imitation of life. Therefore refinement or a condensation as reception, expressiveness of details work for the statement of Life here. From here any skilfulness, artificiality, creativity as individual self-excess for the sake of rooting of life, its movement, change will also make a being of artistic transformation.

Cultural dynamics of typicalness is especially accurately shown in the sphere of social life. Transformation as nonlinear action contains imitation, pretense, masking the transformation in any existential order. In society the system of a ban on transformation which epifenomenam act persons of the imperious person, trickster, shaman is always installed. The artistic relation to a metamorphosis arises at quantitative and qualitative variability in a specific context of art of transformation as which basic awe of life acts.

Keywords: transformation, virtuosity, culture, society, E. Canetti, ban on transformations, king, trickster, ignoring the restrictions, art of roundabout maneuver.

Исходной базовой стратегией артистического действия выступает превращение. Это разновидность изменения, представляющая действительную или мнимую утрату тождества человека, предмета, явления.

Проблема превращения обретает сегодня особую актуальность в связи с укоренением в повседневной культуре маскировочной риторики и разного рода мистификаций. В данном контексте феномен превращения требует ясной дефиниции, особенно в части определения онтологической содержательности близких к нему форм, да и собственно полновесного превращения. Эстетическая деятельность фундируется специфическим видом превращения, а именно, перевоплощением, которое также нуждается в философскокультурологической рефлексии. И здесь сегодня обнаруживается наступление мнимостей, «заговор фейков». Предлагаемая статья содержит попытку определения понятий превращения, подражания, маски, артистического превращения, перевоплощения и выявления их качественных отпичий

Развернутую концепцию социального превращения содержит известный фрагмент из работы Э. Канетти «Масса и власть». Австрийский философ рассуждает о близости превращения, подражания (имитации) и притворства. Меж-

ду ними существуют различия. Подражание — это действие, направленное на нечто внешнее, отдельное, зримое или слышимое, в целях копирования другого объекта. Э. Канетти отмечает: «Обезьяны и попугаи подражают, но при этом они не изменяются. Им неизвестно, что представляет собой то, чему они подражают, оно не пережито ими изнутри» [4, с. 160]. Э. Канетти указывает на пробелы подражания, которые состоят в необдуманном, бездушном и хаотическом воспроизведении формальных признаков оригинала.

Можно добавить, что недостатки вовсе не исключают подражание из состава артистизма, наоборот, имитация как становление иного качества прочно «впаяна» в его легкую ткань. Именно целерациональное подражание в артистическом акте усиливает проявленность душевно-духовной сущности образа другого объекта в процессе творчества. Скопированная форма помогает оживить бесплотный, расплывчатый замысел, доводя его до состояния характерного объекта с четкой конфигурацией. Е. Весник приводит случай с трудной ролью, когда он долго не мог найти внешний рисунок для роли старого Рабурдена в пьесе Э. Золя «Наследники Рабурдена». Артист нашел ключ к образу, сымитировав пластику и повадки пингвина. Роль «заиграла», персонаж стал живым и оригинальным.

Подражание помогает найти внешнюю форму. Но артистическая интенция при использовании копий осуществляет еще и трудную операцию соединения отдаленных по существу, но близких по внешнему сходству объектов. Это позволяет начать увязывание внутреннего и внешнего слоев творимого перцепта и собственно запустить процесс метафоризации, представляющий смысловое, семантическое движение. Подобного движения в механическом копировании нет, поэтому оно может быть забавным, но «покоящимся», то есть находящимся вне зоны артистизма, не возможного без изменчивости смыслов, без одухотворенного и одушевленного телесного движения субъекта.

Переходной формой от имитации к превращению, по словам Э. Канетти, является притворство, «дружественный образ», в котором скрыт «образ враждебный» [4, с. 161]. Это своего рода переход от двухмерности подражания к «3D» превращениям. Поскольку внутренняя природа притворщика остается отталкивающей, то он прибегает к помощи маски. Маскарад всякого обманщика, как правило, ограничен и поверхностен. В отличие от подражания он сознательно организуем. С момента перебирания вариантов, наращивания множественности масок и начинается собственно превращение. Под одной из масок спрятана и следующая личина, а это уже искусное притворство. Китайские фокусники, видимо, в политической жизни подглядели свой уникальный кинотрюк со сменой вереницы тонких масок на лице актера, убираемых одним движением ладони¹.

В притворстве возникает дополнительное приспособление, которое усыпляет работу критического разума, создает прочную видимость, спасая право на превращение. Герой Античности Алкивиад, неоднократно предавая, обезоруживал афинян красотой и обаянием. Не менее изворотливый, внешне непроницаемый Ш. Талейран, 14 раз изменивший правительствам, которым присягал, избрал орудием продвижения лесть.

За маской начинается тайна, которая не должна быть разгадана, подчеркивает Э. Канетти. Мы можем сделать несколько дополнений к идеям, высказанным австрийским философом.

Притворство включает момент злонамеренности, что «чистому артистизму» в качестве цели не свойственно, хотя нередко мастерски используется в качестве кажимости. Артистический опыт включает в себя умение творить новые маски и навык целесообразно их применять. Талант политика в этом смысле заключается в искуснейшей мистификации, когда надо создать и накинуть на себя органичную и убедительную маску благородства, плотно закрывающую то неблаговидное или неуместное внутреннее качество, которое ни в коем случае не должно быть открыто. Она несет и дополнительный защитный слой – абсолютной невозмутимости, бесстрастности. Наполеону принадлежат слова о том, что по лицу Талейрана совершенно нельзя было догадаться о полученном им неожиданно пинке от человека, стоящего за его спиной.

Общество спектакля в XX веке вынуждает политиков использовать в своей деятельности и популярные амплуа. Это театральная маска, накидываемая поверх личины политика, за которой скрывается надежно спрятанная сущность индивида. Арлекинады В. Жириновского и Г. Проханова, алармизм американских политиков в духе Пьеро, невольное исполнение роли беспринципного слуги Бригеллы А. В. Руцким [6, с. 291–292] – свидетельства намеренной артизации политического имиджа.

Многими авторами отмечено, что личина может «прирасти к лицу», стать существом человеческой натуры. Но превращение в духе героев Кафки, строго говоря, означает отсутствие артистизма, его волевого посыла, направленного не только на поиск новых конфигураций, но и на сохранение границ Я и не-Я в создаваемом образе. Артистизм состоит не только в перевоплощении, но и во владении маской, сохранении собственного Я.

Э. Канетти отмечает особое свойство маски. Из-за сокрытия тайны, страха перед разоблачением в ней концентрируется сила большого психологического напряжения [4, с. 167]. Личина заставляет все время играть чуждую роль, а свою душу скрывать, порождая тотальное недоверие. В политических играх лицедею важно сорвать чужие маски, угадать намерения других людей. Правитель как азартный охотник «ждет удобно-

¹ Это искусство хорошо представлено в фильме «Король масок» (1996, режиссер Тьянмин, производство; Китай, Гонконг).

го случая "сорвать маску" с их лица», не доверяя никому и подчиняя себе превращения подданных [4, с. 167]. Политические отношения, таким образом, порождают, по терминологии Э. Канетти, «обратное превращение». Оно представляет сочетание двух игр: пряток и загадки, которые во имя сохранения власти необходимо раскрыть.

Здесь возникает еще одно соображение относительно большого сходства данного вида превращения с артистическими пространственновременными стратегиями. Талант политика заключается и в способности быстро осуществить как прямое «предпревращение», так и обратное: разгадать скрываемую тайну, предугадать общий и конкретные ходы действий противников, определить свое выигрышное место в расстановке сил. Высшим мастерством остается дар бриколажа: умение превратить плохую ситуацию, особенно безвыходную, в победу или цепь выигрышей.

Как известно, особого размаха прагматика превращения достигла в Древнем Китае, в период правления династии Мин. Она нашла свое отражение в «Трактате о 36 стратагемах». Тактика уловок и военной хитрости выйдя за границы военного искусства, стала достоянием китайской повседневной жизни, универсалией культуры. Любопытен относительный имморализм стратагемного поведения, связанный с незащищенностью простого человека от произвола, что ставило всякие хитрости и уловки, гибкость ума выше моральной оценки. Стратагемное мышление измерялось витальной результативностью. И эта идея была частью не только военного дела и торговли, она вырастала из толщи социального бытия, из онтического опыта простых людей как реакция на хаос и произвол, незащищенность и повороты судьбы. Исторический факт лишний раз доказывает, что интуиция артистизма как ловкого хитроумия в повседневности присутствовала всегда, хотя не была художественно отточена. Она отразилась в фольклоре, в бродячих сюжетах, рассказывающих о проделках хитрецов, вроде ходжи Насреддина, а затем и в плутовском романе.

Общая картина политической реальности в сознании гибкого политика всегда имеет образ динамичной множественности, тенденций движения, расстановки сил, векторы которых просматриваются им верно для каждого данного

момента времени. Сеть фреймов, куда могут войти нужные стратагемы, вырастает до уровня масштабного хронотопа. Это программа-минимум. Главные цели, отдаленные перспективы, которые представляют сверхсверхзадачу, метаконфигурацию, принимают вид программы-максимум. Как отмечал один из искуснейших политиков своего времени В. И. Ленин, «кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя "натыкаться" на эти общие вопросы. А натыкаться слепо на них в каждом частном случае, значит, обрекать свою политику на худшие шатания и беспринципность» [8, с. 368]. Собственно артистический срез и составляет искусство компоновки частей и целого, системы и элементов.

Э. Канетти анализирует и запрет на социальное превращение. Всяческие ограничения, классификация и контроль исключают возможность спонтанного, независимого становления или сокращают время возникшего автономно качества. Спектр запретов на превращение велик. Э. Канетти берет для анализа две полярные репрезентации превращения. Это трикстер и верховный правитель. Трикстер, мастер перевоплощений, который может, подобно Протею, принять любой образ: духа, зверя, человека: «Он поражает исчезновениями, нападает неожиданно, позволяет схватить себя, но так, что исчезает снова. Важнейшее средство исполнения им его удивительных деяний – все то же превращение» [4, с. 169–170]. Переходной фигурой в череде эпифеноменов социального метаморфоза выступает шаман, ему всегда дозволено свободное, публично открытое превращение в границах ритуала. Он как бы открывает возможности собственно артистического перевоплощения [1].

На другом полюсе находятся носители абсолютной власти, прежде всего, король. Тождественность самому себе соединена в королевском существовании с капризной властью над превращениями подданных. «В каких только дарах небес не нуждается мудрый правитель!» — восклицает Жан де Лабрюйер [7, с. 228—229]. Внутреннее состояние царствующей особы являет сложный, изменчивый, противоречивый мир. Даже сжатое перечисление необходимых королевских качеств,

данное французским философом в его трактате «Характеры», свидетельствует о пестроте и многообразии социального окружения. Здесь собраны придворные, церковь, верующие и еретики, народ, друзья, союзники, враги, соратники, министры, военачальники, солдаты, избранники, фавориты, герои, изменники. Но сам король зажат в тиски одного образа. Множественность превращений для него исключена. Это человек в невидимой «железной маске», потому что всегда должен оставаться на вершине власти, представая либо в самом выгодном свете, либо оставаясь скрытым в тени [4, с. 228-229]. С. Нечаев приводит пример с кардиналом Ришелье, который был живой маской короля, умело проводя его политику [9, с. 147–148]. Степень напряжения, создаваемая королевской маской, чрезвычайно высока, значит, и притягательность невероятна.

В наше время гламур становится непроницаемой, но соблазнительной ширмой, способной скрыть не только изнанку звездной жизни, но и всякий намек на духовность и чувства в их оригинальных, личностных вариантах. Возникает понятие мощного массмедийного фантома, «лишенное возраста косметическое тело» [11, с. 29]. Гламурный симулякр представляет в плане терминальности удобный вариант внешнего форматирования превращения.

Потребность превращения в иерархически выстроенном социуме будет всегда сталкиваться с организованными или стихийными запретами. Они, проистекают не только из властных верхов, сословной морали, но и близкого окружения. В трудах философов экзистенциалистов давно была поставлена проблема влияния семьи на генезис и эволюцию артистических способностей талантливых детей. Так, Ж.-П. Сартр анализирует судьбу Ш. Бодлера, выводя душевный настрой «Цветов зла» и его «черный дендизм» из динамики сложных отношений с матерью и отчимом [12].

В ситуации повсеместного ограничения превращений культура должна была накопить свой арсенал средств обхода, многие из которых отмечены печатью артистизма. Собственно без артистичности они и не могли стать хорошей уловкой. Можно указать на прием сублимации, когда напряжение, вызванное запретами на превращения, канализировалось в другое русло, подобно карна-

валу и маскараду. В пространстве карнавала наряду с временным воцарением свободного стиля поведения возникает смеховая линия оценки всякого запрета. А в пространстве маскарада рождается стратегия интриги, уловки. Придворная жизнь также представляет ритуальное лицедейство, когда материальную маску заменяет этикет, функцией которого выступают контроль и мистификация. Личина в архаической культуре устрашает, но в придворном этикете обвораживает.

Артистичность превращения в повседневной жизни — это цепь ролевых метаморфоз, функции которых состоят в камуфлировании подлинных мотивов и целей, частичной манипуляции, утаивании настоящего положения дел или в демонстрации необходимого в острой ситуации, хотя и неорганичного душевного состояния, так называемая выдержка. Доля артистизма заключается в легкости, незаметности усилий, собранности и быстроте осуществления целей, что предполагает острую наблюдательность, понимание психологии других людей и характера их взаимоотношений.

Характеристики артистического превращения с философской точки зрения отличаются интенцией к множественности расположений в пространстве. В срезе эстетико-художественных «локусов» она характерна использованием разных жанров, амплуа и стилей. Необходимость артистического сгущения заставляет усиливать, в свою очередь, и диффузию жанров, которым соответствуют исторически меняющиеся системы театральных амплуа. На наш взгляд, артистическое качество возникает не только благодаря нелинейной целостности компонентов превращения, новизне синтеза, универсальности исполнения роли, но и во многом за счет действия сквозного фрейма, в котором сосуществуют интенция к множественности и одновременно к ограничению, мере.

Два вектора находятся в сложной, диалектической связи, в которой проявляются единство и разнонаправленность противоположностей, отрицание отрицания, а также корреляция, соединение случайных величин. В частности, данную связь хорошо демонстрирует сосуществование в артистическом опыте страстного миропереживания и иронического мироотношения. Словом, обна-

руживается интенция личности к усложнению внутренней формы самопроявления.

Здесь сосредоточен интерес к собственным возможностям, к выходу за пределы, а также и азарт игрока, которого толкает страсть взять в плен чужие души. Самопревышение устремляется к полноте вживания в нечто другое, которое представляет единство иного образа и душевное состояние воспринимающего субъекта. Но полнота в артистизме не есть безразмерная и неорганизованная коллекция конкретно-чувственных образов и смыслов. Артистизм создает гибкую и открытую систему множества и меры, сгущения и разряжения, длительности, становления и разрывов, чистого ничто [3, с. 9–10]. Открытость для Ничто в артистической практике - это не только паузы, молчание, обращение к пустоте, игра с ними, но и тенденция освобождения пространства от всяких внешних смыслов ради игры, ради эстетства. Шекспировский Пэк, беспечный эльф, совершает вечные ошибки, проказничает, нарочно путает людей, увлекает иллюзиями и фокусами, делает их невидимыми, преображает людей до неузнаваемости. Его импульсивная фантазия не знает границ, поэтому она может быть искажена на миг и злой гримаской. Это ли не лучший символ подвижности артистизма?!

Обман здесь может совершаться и ради увлекательности самого обмана, о чем свидетельствует история мошенничества, в котором обнаруживается искра артистизма. Но сила искусства, в состав которого вплетены «артистические экзерсисы» своим смыслополаганием укрощает стихию артистизма и воодушевляет для исполнения главной цели. Это не мимесис, не проникновение во внутренний смысл действительности и даже не катарсис. Еще М. Дюфренн связывал свое понимание сущности и высшего назначения искусства с Природой, которую определял как глубинное начало всего существующего, фундамент неисчерпаемой реальности, всех возможностей, включая культуру (см. [10, с. 70-71]). Сверхзадача искусства состоит, по М. Дюфренну, в избавлении от всякой искусственности, в выражении и передаче «голоса Природы», возвращении человеку «изначальной невинности, естественности, спонтанной свободы; пробуждая в нем фундаментальное чувство мира, которое не способен передать никакой понятийный аппарат» (см. [10, с. 71]).

Солидарен ли артистизм в этом с искусством? И да, и нет. Он, как медиатор, открывает эффективные пути для великого возвращения, но он имеет и свою цель, которой является жизнеутверждение, укоренение человека в Жизни, выражение жизненных сил человека, вовлечение «бытийных систем» [5, с. 126–127], универсума в жизненное движение, заражение энергией жизни.

Так формируется особый характер перевоплощения. Для искусства перевоплощение означает мастерское, осмысленное, одухотворенное превращение в другое явление без потери самости творческой личности. Сущность ее вплетена в творимый образ. Вместе с тем, другой характер осмыслен как носитель иной правды, иной логики действий. Для артистического действия подобное перевоплощение всегда будет вмещать контекст жизнелюбия, жизнеподражания, одушевление и воодушевление. Поэтому утонченность или сгущение как прием, выразительность деталей здесь работают на утверждение Жизни. Для человека, для личности жизнь в ее антропологическом значении представляет бытие Присутствия. Это осмысленность личного существования, в терминологии М. Хайдеггера, забота и «заступающая решимость», «экзистентные броски» [13, с. 315]. Отсюда всякая искусность, искусственность, творчество как индивидуальное самопревышение ради укоренения жизни, ее движения, изменения и будет составлять существо артистического перевоплощения.

Таким образом, превращение как утрата тождественности субъекта имеет свою культурную динамику. Особенно четко она проявлена в сфере социального бытия. Линейно этапы становления располагаются от подражания, притворства (имитации), накидывания маски до искусного перевоплощения. Превращение как нелинейное действие вмещает в произвольном пространственновременном порядке все эти действия. В обществе всегда устанавливается система запретов на превращение, эпифеноменами которых выступают персоны властителя, трикстера, шамана. Артистическое отношение к метаморфозу начинается при количественно-качественной вариативности в специфическом контексте искусства перевоплощения, с момента обращенности к концепту Жизни, творчества ее образов.

Литература

- 1. Бажанова Р. К. Играя всем и строя мост из радуги: артистизм и первобытный театр европейской культуры // Культурологические штудии: ежегодник науч. ст. Чебоксары: Free-Poetry, 2008. Вып. 2. С. 17–22.
- 2. Бажанова Р. К. Эксцентричность как проявление артистизма: специфика и функции // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. -2012. -№ 19(1). C. 187-193.
- 3. Гарбузов Д. В. Свойства времени: длительность, движение, срочность // Вопр. культурологии. -2013. -№ 9. C. 8-13.
- Канетти Э. Превращение // Бланшо М., Зомбарт В., Канетти Э. Тень парфюмера. М.: Алгоритм. 2007. С. 160–179.
- 5. Меньчиков Г. П. Духовная реальность человека (анализ философско-онтологических основ). Казань: Грандан, 1999. 408 с.
- 6. Ионин Л. Г. Социология культуры. M.: ГУ ВШЭ, 2004. 427 c.
- 7. Лабрюйер Ж. де. Характеры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 448 с.
- 8. Ленин В. И. Отношение к буржуазным партиям // В. И. Ленин. Полн. собр. соч. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит., 1972. Т. 15. 368–388 с.
- 9. Нечаев С. Три д'Артаньяна: Исторические прототипы героев романов «Три мушкетера», «Двадцать лет спустя» и «Виконт де Бражелон». М.: Астрель: ACT: CORPUS, 2009. 415 с.
- 10. Очерки эстетики и теории искусства XX века. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013. 448 с.
- 11. Савицкая Т. Е. Террор гламура: об одной из стратегий радикальной визуализации современной культуры // Обсерватория культуры. 2007. № 5. С. 24–30.
- 12. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. М.: Высш. шк., 1993. С. 319–449.
- 13. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Академ. проект, 2013. 460 с.

References

- 1. Bazhanova R.K. Igraia vsem i stroia most iz radugi: artistizm i pervobytnyi teatr evropeiskoi kul'tury [Playing all and building the bridge of a rainbow: virtuosity and primitive theater of the European culture]. *Kul'turologicheskie Shtudii. Ezhegodnik nauchnykh statei [Culturological studies. Year-book of scientific articles].* Cheboksary, Free-Poetry Publ., 2008, iss. 2, pp. 17–22. (In Russ.).
- 2. Bazhanova R.K. Ekstsentrichnost' kak proiavlenie artistizma: spetsifika i funktsii [Eccentricity as an expression of artistry: specificity and function]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no 19(1), pp. 187–193. (In Russ.).
- 3. Garbuzov D.V. Svoistva wremeni: dlitel'nost', dvizhenie, srochnost' [Properties of time: duration, movement, urgency]. *Voprosy kul'turologii [Cultural science Questions]*, 2013, no 9, pp. 8–13. (In Russ.).
- 4. Kanetti E. Prevrashchenie [The Transformation]. *Blansho M., Zombart V., Kanetti E. Ten' parfiumera [Perfumer's Shadow]*. Moscow, Algoritm Publ., 2007, pp. 160–179. (In Russ.).
- 5. Menchikov G.P. Dukhovnaia real'nost' cheloveka (analis filosofsko-ontologicheskikh osnov [Spiritual reality of the person (analysis of philosophical and ontologic bases)]. Kazan', Grandan Publ., 1999. 408 p. (In Russ.).
- 6. Ionin L.G. Sotsiologiia cul'tury [Sociology of culture]. Moscow, GUHSE Publ., 2004. 427 p. (In Russ.).
- 7. Labriuier Zh.De. Kharaktery [Characters]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2011. 448 p. (In Russ.).
- 8. Lenin V.I. Otnoshenie k burzhuaznym partiiam [Relation to bourgeois parties]. *Lenin V.I. Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow, Publishing house of political literature, 1972, vol. 15, pp. 368–388. (In Russ.).
- 9. Nechaev S. Tri d'Artan'iana: Istoricheskie prototipy geroev romana "Tri mushketera", "Dvadtsat' let spustia" i "Vikont de Brazhelon" [Three d'Artanyana: Historical prototypes of heroes of novels "Three Musketeers", "Twenty Years later" and "Viscount De Bragelon"]. Moscow, Astrel', ACT, CORPUS Publ., 2009. 415 p. (In Russ.).
- 10. Ocherki estetiki i teorii iskusstva XX veka [Sketches of an esthetics and theory of art of the XX century]. Ed. N.A. Khrenov, A.S. Migunov. Moscow, Canon + ROOI "Rehabilitation" Publ., 2013. 448 p. (In Russ.).
- 11. Savitskaia T.E. Terror glamura: ob odnoi iz strategii radikal'noi vizualizatsii sovremennoi kul'tury [Terror of a glamour: about one of strategy of radical visualization of modern culture]. *Observatoriia kul'tury [Observatory of culture]*, 2007, no. 5, pp. 24–30. (In Russ.).
- 12. Sartr Zh.-P. Bodler. Bodler Sh. Tsvety zla. Stikhotvoreniia v proze [Baudelaire Ch. Evil flowers. Poems in prose]. Moscow, The higher school Publ., 1993, pp. 319–449. (In Russ.).
- 13. Khaidegger M. Bytie i vremia. Perevod s nemestkogo V.V. Bibikhina [Life and the time. Lane with it. V.V. Bibikhina]. Moscow, Academic project Publ., 2013. 460 p. (In Russ.).

УДК 7

УРОКИ НОВОСИБИРСКОГО «ТАНГЕЙЗЕРА»

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой народной художественной культуры и музыкального образования, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ) E-mail: lesovichenko@mail.ru

В статье рассматриваются проблемы, возникшие в начале 2015 года в связи с кощунственной интерпретацией сюжета оперы Р. Вагнера «Тангейзер» в режиссуре Т. Кулябина в Новосибирском театре оперы и балета. По поводу оперной постановки прошли три митинга, один из которых собрал около десяти тысяч человек, два пикета, состоялось три судебных заседания и заседание в Министерстве культуры РФ. В итоге был снят с должности директор театра оперы и балета, а затем и спектакль. Внимание СМИ всей страны к происходящему было сильное и очень пристрастное.

В политическом смысле подобный резонанс, связанный с оперным театром, можно сопоставить с «войной буффонов» и «войной глюкистов и пиччинистов» в Париже XVIII века. Там тоже кипели страсти, но на площадь все-таки не выплескивались.

Анализируются точки зрения критиков в дискуссии по поводу постановки. Обосновывается закономерность активного сопротивления богохульству в художественной жизни со стороны верующих людей.

События, связанные с новосибирским «Тангейзером» показали, что пока ещё здоровые силы, препятствующие растлению через искусство, в нашем народе есть. Надеюсь, это послужит уроком для всех.

Ключевые слова: кощунство, богохульство, опера, Вагнер, постмодернизм, традиция, мораль.

THE LESSONS OF NOVOSIBIRSK "TANNHAUSER"

Lesovichenko Andrej Mikhailovich, Dr. of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Head of Department of Folk Art Culture and Music Education, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lesovichenko@mail.ru

The Articale is dedicate to the events that were in 2015 in Novosibirsk Theatre of Opera and Ballet where was performance the Wagner's "Tannhauser" in blasphemy interpretation by T. Culjabin. There are Analysis of view point of different critics. Is settle regularity of active resistance to blasphemy from side of religious persons

Metropolitan Tikhon invited speak in support own faith. 29.03.2015 took place the meeting, where were attend near 10000 people. After it the minister of culture of RF dismissed the director of Novosibirsk opera.

The arguments of defenders of Novosibirsk "Tannhauser" pull out two positions: 1. Artist have freedom to do that he want; 2. Any limitation of his fantasy is censorship.

Positions of their opponents are another. So far as Culjabin has misrepresented ideas of Wagner in so far as he join to conflict in author's legislation. Censorship is state institute. Never must to equate social protest to censorship.

Often a defenders of blasphemy don't understand, why religious persons have roused the indignation of any art's works? For example, music critic I. Yaskievich wrote about "Tannhauser"s version by Culjabin that Jesus Christ in here not yet the prophet! Apparently she don't know that Jesus (Isa) – the prophet in Islam but no in Christianity, where He is Son of God. He hasn't any sins. And to speak about Him as about sinful is blasphemy. Interestingly that in Islam haven't the idea's Godman's of Jesus Christ but for Mussulmen fantasy of Culjabin isn't suffer. They were participant of the meeting too.

Keywords: blasphemy, opera, Wagner, postmodernism, tradition, moral.

В течение марта – апреля 2015 года в культурной жизни Новосибирска происходили события для России уникальные. Им трудно найти аналоги и в мировой истории музыки.

Что же произошло? Как получилось, что в центре политического бурления оказался провинциальный оперный театр, не так уж часто вызывающий к себе внимание даже в Сибири?

События развивались так. В декабре 2014 годы театр объявил о премьере вагнеровской оперы в постановке местного драматического режиссёра Тимофея Кулябина.

Несмотря на то, что эта опера не ставилась в Новосибирске никогда, да и вообще Вагнер появлялся лишь однажды, более 50 лет назад («Летучий голландец», 1962), вместо добросовестного следования замыслу композитора (он ж либреттист) была предложена постановка, сюжетная версия которой радикально отличалась от авторской. Будто бы слушатели настолько хорошо знают оригинал, что им уже хочется увидеть новый вариант.

Если у Вагнера Тангейзер – поэт-менестрель, ушедший в царство эротической любви («грот Венеры), то Кулябин перенёс сюжет из XIII века в XXI и сделал Тангейзера кинорежиссёром, снимающим фильм о пребывании в гроте Венеры Иисуса Христа! В результате, глубоко христианская концепция композитора о трудности искупления греха блуда оказалась совершенно извращённой и по сути антихристианской [4].

Несмотря на то, что из рекламных материалов были известны различия между вагнеровским сюжетом и версией постановщиков до премьеры, когда спектакль был показан, реакция слушателей была весьма неоднозначной.

С одной стороны, гипертрофированный восторг. В частности, московская газета, рассчитанная на музыкантов «Музыкальное обозрение» объявила спектакль событием года в России. С другой — резкое осуждение. Уже в январе на коллегии местного министерства культуры из уст виднейших новосибирских деятелей прозвучала нелицеприятная и обоснованная критика спектакля. Было предложено снять спектакль и указать режиссёру на недопустимость подобного искажения идеи автора сочинения (особенно, учитывая, что был сохранён весь литературный и музыкальный текст оперы, постановка заявлялась как сочи-

нение Вагнера, а не римэйк). Вместо того, чтобы прислушаться к мнению компетентных людей, как-то отреагировать на замечания, приказом министра культуры области Т. Кулябин назначается главным режиссёром крупнейшего в Новосибирске театра «Красный факел».

В те же дни в дирекцию оперного театра и Новосибирскую митрополию стали приходить письма возмущённых верующих, сообщающих о недопустимом кощунстве, которое творилось на сцене. Начались обсуждения в СМИ, в ходе которых проявилось полное нежелание директора и режиссёра спектакля хоть как-то учитывать мнение слушателей, побывавших на представлении, а также верующих, познакомившихся с некоторыми элементами художественного оформления спектакля, особенно, с постером, изображающим распятого Христа на фоне гениталий обнаженной лежащей женщины.

Более того, Кулябин позволил себе прямые публичные оскорбления в СМИ в адрес священнослужителей.

Закономерным следствием всего происходящего стало обращение митрополита Тихона в прокуратуру с просьбой проверить спектакль на соответствие требованиям закона об оскорблении чувств верующих. Прокурорские работники сочли, что режиссёрское решение «Тангейзера» содержит элементы, противоречащие закону, и обратились в суд.

Вот тут руководство театра начало активную агитационную кампанию, стремилось представить Кулябина гонимым художником, которому препятствуют самовыражаться отсталые церковники. Возникло бурное обсуждение в соцсетях, потом подключились другие СМИ. В защиту режиссера высказались видные деятели культуры. Сдержанно – А. Калягин. О. Табаков, З. Церетели, Г Волчек. Очень резко – Б. Гребенщиков, Е. Миронов. Однако появились и голоса мастеров искусств, критически отнёсшихся к позиции Кулябина. Среди них – С. Говорухин, И. Кобзон, Н. Бурляев, Н. Грымов. Вал обсуждений захлестнул людей даже очень далёких от искусства.

1 марта на площади перед оперным театром прошел первый митинг под лозунгом «Защитим свою веру — спасём Россию», собравший около 1500 человек. Здесь зазвучали слова о недопустимости размывания и девальвации традиционной

нравственности и духовных ценностей, появилось требование прекратить кощунство в сфере искусства (не только в связи с «Тангейзером»), призывы снять с должностей руководителей культуры области и города, зарекомендовавших себя покровителями агрессивного либерализма в театре и выставочном пространстве. Появились лозунги о необходимости провести референдум по вопросу отмены статей Конституции РФ, запрещающих иметь России официальную идеологию.

Прошло ещё несколько дней. Начались судебные заседания. Руководители оперного театра предприняли огромные усилия, чтобы выиграть дело. Проводились обсуждения на различных площадках, где выступали местные апологеты спектакля. На суд приехала группа поддержки из Москвы. Здесь застрельщиками были театральный обозреватель газеты «Коммерсант», зам. художественного руководителя Театра наций Р. Должанский и доцент РГГУ, религиовед Б. Фаликов. Они добились своего Суд не нашёл оснований для обвинения создателей спектакля в осквернении религиозных символов.

Это решение подлило масла в огонь. Театр самоуверенно решился на новый показ спектакля, игнорируя всю критику. Однако тут вмешалось Министерство культуры РФ, в чьём ведении находится Новосибирский театр оперы и балета. Было проведено расширенное заседание коллегии с вызовом директора Б. Мездрича и приглашением заинтересованных деятелей. Здесь преобладали голоса критиков постановки. Мездричу было предписано принести извинения оскорблённым верующим и внести такие изменения в спектакль, которые сняли бы напряжения в обществе.

Представления отменены не были. Извинений руководители театра не сделали. Полемика в СМИ продолжалась в прежнем ключе. Правда, кощунственный постер все-таки не показывали.

Перед мартовским исполнением оперы православные активисты провели пикет. В СМИ обратилось несколько авторитетных деятелей и организаций с требованием не допускать оскорбительных действий в духовно-нравственной сфере.

Владыка Тихон призвал верующих еще раз выступить в защиту своей веры. 29.03.2015 состоялось молитвенное стояние и второй митинг. Несмотря на морозную и ветреную пого-

ду, на него пришло около десяти тысяч человек. Главным гостем митинга был депутат Госдумы Н. Валуев. Лозунги звучали примерно такие же, как и в начале марта, но градус требований был явно выше.

Через час после митинга прошла новость о том, что министр культуры РФ В. Мединский подписал приказ об освобождении от работы директора театра Б. Мездрича за неисполнение предписаний коллегии министерства и назначении директором В. Кехмана, руководившего в то время Михайловским театром в Петербурге.

Казалось бы, проблема разрешилась. Но... Была еще одна вспышка выступлений в СМИ против решения министра. Особенно резко высказался дирижёр Т. Курентзис, постулировавший себя православным, которому трудно объясняться с коллегами за рубежом за преследование творческих людей.

Через неделю на площади перед Оперным театром состоялся митинг за свободу творчества и в поддержку отставленного Б. Мездрича. На митинг пришло более тысячи человек. Главным гостем был известный московский миссионер, протодиакон А. Кураев, который много раз высказывался в СМИ в поддержку кулябинской версии «Тангейзера». На митинге, впрочем, он произнес небольшую проповедь по поводу Вербного воскресения (митинг происходил в этот праздник). Участники мероприятия потребовали восстановления в должности Мездрича и снятия министра культуры РФ В. Мединского. На том и разошлись.

Несколько дней спустя, прокуратура отозвала судебные иски. Вскоре всё затихло. Однако произошедшие события поставили вопросы, которые необходимо осмыслить, потому что это имеет значение для понимания нынешней духовной ситуации в обществе.

Первое, что обращает на себя внимание – стремление и сторонников, и противников интерпретации «Тангейзера» Кулябиным трактовать произошедшее с социальной позиции. Мало кого интересовал художественный аспект постановки, поскольку подавляющее большинство участников дискуссии не видели спектакля.

Впрочем, для профессионалов, не зависимо от их общественной позиции, было очевидно,

что кулябинские препарирования сюжета оперы, ни в коей мере, не являются показателем талантливости автора. Так, критикесса И. Яськевич, активно выступавшая в поддержку Кулябина в феврале — марте, в рецензии от 25.12.14 писала: «И весь спектакль, честно говоря, представляется плодом не любви (режиссёра к музыке), а скорее каких-то манипуляций в пробирке, in vitro, да и вообще — "вне тела партитуры"» [9].

Фактически главным вопросом всех обсуждений стала проблема допустимости кощунства в отношении религиозных святынь в художественном творчестве, но не в церковном пространстве. Естественно, в таком контексте обострилась проблема подконтрольности художника в реализации его замыслов со стороны общественных институтов.

Аргументация сторонников постановки сводилась к двум пунктам:

- 1. Художник свободен делать, что ему вздумается.
- 2. Всякая попытка ограничить деятельность художника есть проявление цензуры и не допустима ни при каких обстоятельствах.

Критики спектакля с этим принципиально не согласны.

В случае с «Тангейзером» возникла странная коллизия. Беспардонное обращение режиссера с текстом автора извращает все смыслы, заложенные композитором. Один деятель искусства искажает замысел другого. Фактически уничтожается авторская идея, но многие серьёзные люди защищают права современника на такое обращение с классикой, ссылаясь почему-то на то, что кинорежиссер Тангейзер не оценивается Кулябиным как положительный персонаж.

Какая разница как оценён Тангейзер, если испорчено то, ради чего создавалось произведение. Уничтожается мысль о Божественном прощении грешника через жертву любящей молодой женщины путем превращения ее в мать заглавного персонажа (такое замещение заставляет подумать о наличии эдипова комплекса у того, кто это придумал). Отменено чудо покрывшегося цветами посоха папы Римского и, как следствие, обессмыслено величие музыки оперы.

Не понятно, почему нужно относиться к такого рода «свободе» положительно, памятуя о понятии авторского права.

Еще более неубедительны заявления по поводу цензуры.

Хотелось бы напомнить, что «цензура – система государственного надзора за печатью и СМИ» [1]. Это институт, имеющий соответствующий штат работников, которые обладают определёнными полномочиями по недопущению или прекращению распространения каких-либо материалов. В связи с этим, никакие требования от общественных организаций ни проявлением, ни приближением к цензуре не являются.

Попытки выискивать действия цензуры, там, где ее нет, отразили стремление игнорировать государственные законы в художественном пространстве. Взять, к примеру, законодательное запрещение курения в общественных местах. Режиссёры его не учитывают. Артисты в спектакле курят, будто это не общественное место. Никто не возражает. Нет конфликта.

Когда же речь идет о законе, запрещающем оскорбление религиозных чувств, — возникает реальное противоречие, потому что есть много людей, требующих соблюдения этого закона. Почему многие деятели искусства так сильно стремятся издеваться над священными предметами — мне лично не очень понятно. Но факт есть факт, без этого творчество для многих невозможно. Отсюда и попытки пугать несуществующей цензурой там, где нужно просто думать головой.

В ходе слушаний по делу «Тангейзера» в качестве авторитетной позиции защитников спектакля присутствовали ссылки на фильм М. Формана «Народ против Ларри Флинта», где удачливый порноиздатель издевается над моралью, выигрывает суды. Действительно, постер в кулябинской постановке напоминает постер этого фильма. Наверное, для создателей спектакля, идея названного фильма была путеводной звездой. Однако, нельзя не обратить внимание, что, сколько бы нь было произнесено с экрана слов о праве на кощунство, у Формана ни разу не затронута религиозная святыня. Ни образ Христа, ни Библия, ни иконы. Авторы фильма – умные люди, поставившие вопрос о свободе в отношении морали, но изящно обошедшие острые углы.

Попытки прикрывать кощунство в отношении образа Спасителя ссылками на авторитет оскароносного режиссера нельзя признать уместными. То, что мы увидели на сцене Новосибирской оперы, прямо подпадает под определение богокульства и кощунства в формулировке специалиста в области религиозного права профессора И. Понкина [6]. Если бы во время суда были учтены ссылки на комментарий указанного правоведа, результат процесса мог быть совсем иным.

Почему нужно считать претензию на вседозволенность в искусстве выше государственного закона — не очень понятно. Думаю, жупел скорого введения цензуры появился у радетелей ничем не ограниченной свободы в художественном творчестве от осознания слабости своей правовой позиции.

Справедливости ради нужно сказать о религиоведческой некомпетентности некоторых приверженцев либерализма («не ведают, что творят») и, как следствие, непонимании причин острой реакции верующих.

Упомянутая критикесса И. Яськевич, защищая право Кулябина на кощунство, сообщает следующее: «У Кулябина кинорежиссер Тангейзер берется за скандальный с точки зрения общепринятой морали сюжет – он отправляет Иисуса Христа в античное капище, в объятия Венеры. Кощунственно? Но замечу, что, во-первых, Иисус в это время еще не пророк, во-вторых, ему все же удается преодолеть искушение и выйти на ту дорогу, которая приведет его к исполнению его великой Миссии и к бессмертию. Мы знаем, что раскаявшийся грешник Христу милее, чем праведник – не потому ли, что он сам прошел этот тяжкий путь? Это версия – всего лишь версия, вы можете ее отвергнуть, спорить с ней, но может ли она оскорбить думающего человека?» [8].

Такой пассаж мог появиться только от незнания основ православного вероучения, Пророком Иисус считается в исламе, но не в христианстве. Для христианина Христос — Сын Божий. Он не имеет не только личного, но первородного греха от своего воплощения. Фантазии Кулябина, именно для думающего человека, если он христианин, не могут быть расценены иначе как богохульство и, следовательно, оскорбительны. Разумеется, для грешника, пребывающего в грехе разврата, но стремящегося вырваться, близок тот, кто прошел путь очищения от греха. Поэтому в Великий пост Церковь вспоминает Марию Египетскую,

бывшую блудницу, поднявшуюся из глубин порока к вершинам святости. Средневековая легенда о Тангейзере поучительна как раз тем, что в ней описана судьба человека, заражённого блудной страстью, стремящегося, но неспособного своими силами избавиться от нее. О том, что Тангейзер избавлен Божьей благодатью за гробом от мучений свидетельствует расцветший посох папы. Значимость произошедшего подчеркивается величественной музыкой оперы.

Вот только ко Христу всё это неприложимо. Христос воплотился вовсе не для того, чтобы проходить путь грешника, а чтобы быть опорой грешникам в борьбе с грехом. Не имея никакой вины, он был послушен неправедному приговору, в котором сошлись пороки и страсти многих людей, прошел через ужасные муки, принял смерть, а потому попрал её воскреснув. Очистил, тем самым, природу человека от греховной склонности, вошедшей в мир с непослушанием праотца Адама. Дал людям надежду на жизнь вечную, не принуждая их к праведности, но сохранив возможность выбора: быть с Богом или удалиться от Него. Поэтому Он Спаситель.

Фантазии по поводу земной жизни Иисуса возникали с древних времён, но ничего не добавили к сведениям Писания и Предания, потому что это только фантазии. Сведений о жизни Иисуса до тридцатилетнего возраста, когда Он окунувшись в воды Иордана, взял на Себя грехи мира и понёс их на Голгофу мало, но вполне достаточно, чтобы принять Евангелие (Благую весть). Будучи плотником, Он вёл жизнь обычного ремесленника, о которой не имело смысла рассказывать подробно. Поэтому кощунственна сама мысль о так называемых «потерянных годах». Нельзя придумывать то, чего никогда не было ни в отношении отдельного человека, ни общественных событий. Тем более недопустимо такое в отношении Богочеловека. История земной жизни Иисуса Христа, изложенная в канонических Евангелиях, - исторический документ, свидетельство реальных событий, а не миф и не сказка. Не понимать, почему подобные фантазии оскорбляют верующих, деятелю искусства, конечно, можно. Но знать о том, что это так, необходимо (если, конечно, этот деятель думающий). Надо осознать, что у верующих работает орган души, который у неверующих

атрофирован. Его можно оживить, но можно и оставить в нефункционирующем состоянии. Это личный выбор. Однако наносить удары другим людям по тому месту, которое особенно чувствительно нельзя. Об этом и говорит закон о религиозных чувствах (нравится кому это или нет). Не стоит удивляться той реакции, которая возникла у новосибирцев по поводу оперного спектакля [5].

Хорошо сформулировал недопустимость вседозволенности в искусстве музыковед К. Курленя: «Главное, кричащее в постановке – именно «мне все дозволено». Это вас оскорбляет? А зачем вы пошли в театр? Не ходите! Но представьте себе общество, в котором люди будут ходить только туда, где они гарантировано не будут обижены. Это будет общество сплошной сегрегации, когда на каждом общественном здании будет написано: «только для белых», «только для гастарбайтеров», «только для христиан» или «только для атеистов» [3].

Любопытно, что для мусульманам, которые считают Ису (Иисуса) пророком, отрицают Его Божественность и не верят в Воскресение, фантазия Кулябина тоже оказалась неприемлемой. Они приходили на митинг 29 марта и говорили о недопустимости оскорбления святынь.

Если бы дело было только в незнании и непонимании – было бы полбеды. Беда в том, что для некоторых деятелей искусства стремление нанести оскорбление посильнее стало смыслом существования. «Что у деятелей нашего постмодерна стоит за отвергнутыми ценностями?» – задается вопросом культуролог Л. Штуден. –

А ничего. Пустота смертная. Соответственно, и все прошлые авторитеты для них — просто хлам. Радетелям "режиссерского театра" невдомек, что, разрушая сакральное пространство, паразитируя на классике, они творят нечто страшное: делают духовно мертвым все то, что раньше было полно жизни. Растлением они это едва ли решатся назвать, но это — самое настоящее растление, связанное, конечно, с человеческим низом: фантазия постмодерниста редко поднимается выше гениталий» [7].

Театровед К. Кокшенёва видит в постмодернистских инсинуациях ещё и политический подтекст: «...если ты свободен, то ты априори должен быть против государства; а если ты классику полагаешь "столпом", то ты за "режим". Простенько и "со вкусом". И никогда не возникает мысли в свободной голове о том, что именно государство и гарантирует тебе свободу, что можно быть суверенными территориально, но при этом потерять национальный и культурный суверенитеты. Впрочем, они давно и сознательно потеряли культурный суверенитет, чего, собственно, и жаждали. Только им все равно почему-то страшно» [2].

О том, что художник работает не для себя, не для самовыражения как такового в истории искусства, сказано было много. Современные либералы пытаются изменить акценты, но, Слава Богу, события, связанные с новосибирским «Тангейзером» показали, что пока еще здоровые силы, препятствующие растлению через искусство, в нашем народе есть. Надеюсь, это послужит уроком для всех.

Литература

- 1. Большой энциклопедический словарь. М., 2005.
- 2. Кокшенёва К. А. Дело «Тангейзера». URL: http://www.stoletie.ru/kultura/delo tangejzera 956.htm.
- 3. Курленя К. М. Режиссёр действует как провокатор, нагнетающий нетерпимость. URL: http://www.ansobor.ru/news.php?news_id=5539.
- 4. Лесовиченко A. M. Кощунство как результат творческого бессилия. URL: http://www.orthedu.ru/eparh/12229-koschunstvo-kak-rezultat-tvorcheskogo-bessiliya.html.
- 5. Лесовиченко A. M. Отойдите от кощунников и мы обретём духовное здоровье. URL: http://www.orthedu.ru/eparh/12453-andrey-lesovichenko.html.
- 6. Понкин И. В. Богохульство и кощунство с точки зрения права. URL: http://www.state-religion.ru/index. php?p=post&id=35.
- 7. Штуден Л. Л. Либерализм без сердца и разума. URL: http://tvoysobor.ru/liberalism/.
- 8. Яськевич И. Г. Можно ли судить за «Тангейзер». URL; http://www.state-religion.ru/index.php?p=post&id=35.
- 9. Яськевич И. Г. «Тангейзер» в ракурсе экстракорпорального оплодотворения. URL: http://journal-okolo.ru/tangeyzer-novosibirskoy-operyi-v-rakurse-ekstrakorporalnogo-oplodotvoreniya/.

References

- 1. Bolshoi entsiklopedicheskii slovar' [Big Encyclopaedic Dictionary]. Moscow, 2005. (In Russ.).
- 2. Koksheneva K.A. Delo "Tangeizera" [File of "Tannhauser"]. (In Russ.). Available at: http://www.stoletie.ru/kultura/delo_tangejzera_956.htm.
- 3. Kurlenia K.M. Rezhisser deistvuet kak provokator [Producer is function as agent provocateur]. (In Russ.). Available at: http://www.ansobor.ru/news.php?news id=5539.
- 4. Lessovichenko A.M. Koshchunsto kak rezul'tat tvorcheskogo bessiliia [Blasphemy as result of create impotents]. (In Russ.). Available at: http://www.orthedu.ru/eparh/12229-koschunstvo-kak-rezultat-tvorcheskogo-bessiliya.html.
- 5. Lessovichenko A.M. Otoidite ot koshchunnikov i my obretem dukhovnoe zdorov'e [Step aside from blasphemies and we will have spirit health]. (In Russ.). Available at: http://www.orthedu.ru/eparh/12453-andrey-lesovichenko.html.
- 6. Ponkin I.V. Koshchunstvo i bogokhul'stvo s tochki zreniia prava [Blasphemy in view point of justice]. (In Russ.). Available at: http://www.state-religion.ru/index.php?p=post&id=35.
- 7. Shtuden L.L. Liberalism bez serdtsa i razuma [Liberalism without heart and reason]. (In Russ.). Available at: http://tvoysobor.ru/liberalism/.
- 8. Ias'kevich I.G. Mozhno li sudit' za "Tangeiser" [May be judge for "Tannhauser"]. (In Russ.). Available at: http://www.state-religion.ru/index.php?p=post&id=35.
- 9. Ias'kevich I.G. "Tangeiser" v rakurse ekstrakorporal'nogo oplodotvorenia ["Tannhauser" in contents of extracorporal impregnation]. (In Russ.). Available at: http://journal-okolo.ru/tangeyzer-novosibirskoy-operyi-v-rakurse-ekstrakorporalnogo-oplodotvoreniya/.

УДК 008

КРЕАТИВНЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ИНДУСТРИИ КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЕ УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА

Лиханина Евгения Николаевна, старший преподаватель кафедры культуры и искусства речи, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: belovishna@ mail.ru

В статье рассмотрены креативные и творческие индустрии как стратегия экономического, социального и культурного развития современного города в условиях кризиса. Актуальность работы в том, что сегодня становится очевидным дефицит новых подходов к вопросам конкурентоспособности городской экономики и городской среды с точки зрения инвестиционной и туристической привлекательности, развития социальной сферы и человеческого капитала. Автором выявлена и обоснована необходимость создания творческих кластеров, которые сформируют пространство города иного качества, стимулирующее не только досуг и потребление, но и культуру, и бизнес. Такие культурные центры будут способствовать сохранению исторического наследия, развитию городской среды, созданию новых рабочих мест и развитию туризма. Проведенное исследование показывает, что привлечение креативных профессионалов формируют сегодня новый общественный класс, который начинает определять не только развитие отдельных организаций, рост и процветание целых городов и регионов, но и в целом страны. Один из ключевых выводов заключается в том, что фактором развития индустриального города могут стать социокультурные проекты, потенциал которых еще до конца не исследован в сфере городского развития.

Ключевые слова: креативность, творчество, культура, бизнес, город, кластер.

CREATIVE AND ART INDUSTRIES AS A SOCIAL CULTURAL CONDITION OF A MODERN INDUSTRIAL CITY DEVELOPMENT

Likhanina Evgenia Nikolaevna, Sr. Instructor of Department Culture and Art of Speech, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: belovishna@mail.ru

For many centuries the prosperity of the territories defined by the presence of natural resources, developed industry and convenient geographical location. The last decades of international experience shows that there are other possibilities for the well-being of the industrial city. In the first place began to leave information and knowledge, innovative ideas and daring ideas, talented person. Culture began to be understood not as a heritage, a source of education and the transmission of values, as well as the creative source of ideas and inspiration. At the same time there is a change of ideas about what is business and entrepreneurship. Their focus becomes not a commodity, and the service is not only as a single act, and services that accompany the service in its entirety. Business and Culture steel integrative concepts not exist in isolation, but as the reciprocal category. Evidence of this is the active development of the once abandoned factories, industrial sites, production workshops, there where come creative professionals working in the field of programming and mathematics, architecture and engineering, natural and social sciences, education, training and library science, art, design and media. They have created a creative clusters that are successfully developing in the world in the last decade in Russia.

New times require new campaign to develop an industrial city. Money should be invested not only in industry and urban infrastructure, optimize the creative qualities in people, in an atmosphere of creativity and cognition in the development of the so-called creative industries. It is necessary to create conditions for attracting the "creative capital", and they in turn will create a creative cluster, the whole industry. It will surely attract tourists, investors, big business, and hence help the city to become the economic and cultural center, will allow it to become a truly modern and appealing to workers, comfortable to live and work. The key decision in the matter of development can become a social and cultural projects in the field of creative industries, the potential of which is large and requires a thorough and prompt investigation of the active implementation of the urban environment.

Keywords: Creativity, inventiveness, culture, business, city, cluster.

Традиционно принято считать, что экономическое благосостояние и могущество страны определяются наличием у нее природных ресурсов, благоприятным географическим расположением на мировых торговых путях и развитой обрабатывающей промышленностью. Но пока звучит странно и непривычно утверждение о том, что к числу наиболее перспективных относится развитие креативной индустрии, в которой творческая личность (в первую очередь, в области искусства) является генератором социально-культурных идей и продуктов, обладающих значительной экономической ценностью.

В связи с этим важно отметить, что ресурсы креативности во многом отличаются от привычных ресурсов, используемых в производстве и возникающих, как правило, из возможностей, предоставляемых системой обучения, культурными традициями и мотивами поведения человека.

Наиболее ярко ресурсы креативности формируются в различных социальных институтах в области искусства, науки и бизнеса. Сегодня большая часть современных предпринимателей полагает, что искусство не имеет ничего общего с миром бизнеса. Такое понимание было характерно для эпохи доиндустриального и индустриального общества. В настоящее же время в эпоху информационной сетевой экономики все более очевидным становится то, что перспективу развития того или иного региона определяет не добываемый в шахтах уголь или выплавляемый металл, а информация и знания, которые стали наиболее ценным ресурсом, так как оригинальные инновационные идеи являются результатом функционирования человеческого воображения, плодом его таланта, а не рождаются машинами.

В связи с таким направлением развития общества в последнее время все более популярен

термин «культурные или творческие индустрии», которые уже во многих странах стали значительной частью их современной экономики.

Это объясняется тем, что время не стоит на месте и для совершенствования промышленного производства, технологического процесса нужны идеи, соответствующие уровню культуры общества. Если индустриальное общество было ориентировано на выпуск массовой продукции, то в постиндустриальном обществе требования к изготавливаемой продукции стали намного более строгими и в основном рассчитаны на персонального, индивидуального потребителя. Большинство крупных компаний с помощью аутсорсинга передают разработанные ими производственные процессы другим компаниям, поскольку, по мнению лидеров крупного бизнеса, производство предметов быта, товаров широкого потребления не является для них основной задачей. Приоритетным для них в сложившейся обстановке на мировых рынках стало формирование спроса, тенденций, стиля жизни. А для решения подобных задач важны, прежде всего, особые качества - интуиция, талант, эстетика, артистизм, одним слово то, что присуще живому человеку, а не машине.

В этом смысле интересна работа Ричарда Флориды, который в 2002 году в своих исследованиях, обосновывая важную роль креативного капитала, утверждал, что регионы или города, имеющие возможность привлекать талантливых людей, получают значительные возможности для более быстрого роста благосостояния этих регионов.

Опираясь на зарубежный опыт, в России в последние десятилетия стали развиваться творческие индустрии. Например, с 2005 года в Москве появился первый настоящий творческий кластер. Это Центр дизайна ARTPLAY, который расположился почти в самом центре города, в здании бывшей фабрики «Красная Роза». Здесь находятся уже несколько десятков творческих компаний в основном, дизайнеры и архитекторы, - а также кафе, ресторан, выставочный зал и прочая инфраструктура, необходимая для того, чтобы кластер был не только производственной площадкой, но и клубом, и публичным местом. Есть и другие проекты такого рода, например, «Арт-Стрелка» (2004–2009), созданная в бывшем здании фабрики «Красный Октябрь», крупные многопрофильные центры современного искусства – «Винзавод» (2007) и «Гараж» (2008) – продолжают притягивать всё больше и больше посетителей. Несмотря на то, что инфраструктура этих территорий формируется вокруг выставок современных художников, магазины книг и одежды, детские мастерские, рестораны и лекционные залы создают определённую, дефицитную для России, атмосферу созидания и познавания.

В чем заключается сущность понятия «креативный капитал»? И как его формирование связано с творчеством?

Прежде чем далее рассматривать этот вопрос, целесообразно подробнее остановиться на понятиях «креативность» и «творчество». Тождественны ли они или различны? Почему до сих пор в обществе нет четкого разграничения между ними? Несомненным является тот факт, что представленные определения важны именно потому, что они имеют отношению не только к искусству, не только к художественному творчеству, а к нашему миру в целом.

«Традиционно креативность было принято связывать с деятельностью людей творческих профессий: артистов, композиторов, художников, писателей, поэтов и т. д. Однако на стыке XX и XXI столетий креативность стала рассматриваться в качестве одного из обязательных атрибутов успешного человека», - так пишет о креативности профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств Н. И. Гендина [3, с. 78]. В своей статье «Информационная культура, творчество и креативность выпускника высшей школы в контексте проблем развития человеческого капитала информационного общества» она подробно рассматривает понятия креативности и творчества и приходит к выводу, что в обоих случаях присутствует творец, который создает непременно новое, неповторимое, оригинальное, с уникальным результатом. Но если творчество характеризуется стремлением к самовыражению, самоактуализации, где важны вдохновение, настроение и эмоции творца, то креативность ориентирована на технологичность, успешный результат, коммерческую выгоду, прагматизм и подчиненность творчества практическим целям.

Первоначальное же определение «креативности» дал американский ученый, профессор Стэнфордского университета Джон Као: «Креа-

тивность - это целостный процесс генерирования идей, их развития и превращения в ценности. Этот процесс включает в себя то, что люди обычно подразумевают под новаторством и предпринимательством. Он означает одновременно искусство порождения новых идей и науку оттачивания этих идей до стадии воплощения в ценности» (см. [6, с. 46]). Очень похожее определение дает российский специалист по развитию городов Александр Высоковский: «Креативность - это способность субъекта создавать не столько новые продукты, сколько новые схемы и алгоритмы для создания этих продуктов, а также схемы и алгоритмы для создания этих алгоритмов и схем. Оппозицией креативности служит репродуктивность – работа по заданному шаблону или схеме» [2]. Само слово «creative» в переводе с английского в большинстве словарей означает творческий. Но все-таки, мы считаем, что последнее понятие связано больше с актом индивидуального творчества, но никак не с социальными, общекультурными явлениями. Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод, что эти термины характеризуют разные, но в то же время тесно связанные между собой понятия. Креативность - это деятельность, ориентированная на обязательный результат с получением коммерческой выгоды, тогда как творчество – это духовная реализация личности, направленная на внутреннее обогащение, развитие индивида.

Следует отметить, что возникновение понятия креативности и его феномен относится к концу 1960 – началу 1970-х годов. Это эпоха, которая вызывает самые разные ассоциации студенческие бунты в Сорбонне, движения против войны во Вьетнаме, от появления правозащитного движения в Советском Союзе, то, что касается идеологии и политического развития. С точки зрения экономики это была эпоха, когда мир осознавал крушение тех ценностей, которые сформировались в XIX веке, крушение того, что называлось индустриальной экономикой, когда во главе угла развития любого общества стояла промышленность или сырьевая экономика. Причем культура как всегда опережала то, что не могли сформулировать политики, процесс осознания происходящих изменений произошел чуть позже. Индустриальная экономика рушилась, накапливались новые ценности, причем это происходило как на Западе, так и в Советском Союзе, у нас появляются хиппи, рок-музыка, правозащитное движение. Послевоенная конструкция начала шататься. А потом пришли 1970-е годы, которые сопровождались, с одной стороны, глубочайшим экономическим кризисом, связанным с ростом цен на нефть, с другой стороны, они принесли «холодную войну» как фиксированное состояние разных политических систем. Одновременно 1970-е годы «подарили» нам терроризм «как способ решения политических проблем». Мир экономический, мир политический не был к этому готов, но к этому был готов мир интеллектуальный. В 1967 году французский социолог Жоффр Дюмазедье опубликовал свое исследование «К цивилизации досуга», которое тогда не привлекло особого внимания. Он был первым автором, который сказал, что досуг - это то свободное время, которое составляет значительную часть нашей жизни и не является просто свободным временем, это важная социальная система [5].

Через год австриец по происхождению, американский экономист Питер Друкер написал абсолютно важную для перехода в новое интеллектуальное состояние книгу, которая называлась «Эпоха разрыва». Питер Друкер впервые в этой книги сформулировал тезис о том, что появилась экономика знаний. Вот что он писал в 1968 году: «Основным экономическим ресурсом — "средствами производства", если воспользоваться термином экономистов — является не капитал, не естественные ресурсы, не труд. Им стало и останется "знание"» [4]. В 1968 году это было большой новостью.

Прошло несколько лет, и Дэниел Белл, американский социолог, написал знаменитую книгу, в которой он изобрел термин, до сих пор актуальный для описания состояния нашего общества, — «постиндустриальное общество». Дэниел Белл говорил о том, что наша жизнь больше не определяется тем, как работает промышленность, пришли другие ценности на уровне обменов, на уровне экономики, товары уступили место услугам [1]. И, наконец, нужно сказать еще об одном издании, точнее статье. Она появилась в конце 1970-х годов и была реакцией философов и самых высоколобых интеллектуалов на происходящие изменения. В 1979 году французский философ Жан-Франсуа Лиотар написал книгу «Состояние постмодерна».

С этого момента термин «постмодернизм» вошел в обиход. Говоря о состоянии экономики и ее изменениях, нельзя не сказать о том, как менялось представление о культуре.

В нормальной ситуации индустриального общества и экономической стабильности 1940-1950-х годов культура воспринималась, прежде всего, как наследие, как источник образования и передачи ценностей. С конца 1960-х годов, благодаря появлению рок-музыки, хиппи и авангарда, культура начинает пониматься, в первую очередь, как творчество, как источник идей, как источник вдохновения, и в гораздо меньшей степени как наследие, как то, что нуждается в большом внимании и инвестициях со стороны государства. Одновременно произошло изменение представлений о том, что есть бизнес и предпринимательство. В фокусе бизнеса становиться не товар, а услуга, более того, не только услуга как единичный акт, а сервисы, которые сопровождают эту услугу на всем ее протяжении. Это уже был не одноразовый акт обмена, а длительные отношения, сопровождающие предоставление услуги, такие отношения становятся более важными. Соответственно для тех, кто занимается бизнесом, связанным с услугами, кстати, в 1980-е годы произошел скачкообразный рост такой важной индустрии как туризм, принципиальным становится понимание социальных и культурных кодов поведения того, кто эту услугу получает. Соответственно, поскольку промышленность уходит на второй план, принципиально важными становятся социальные и лежащие в их основе культурные взаимоотношения. Этот новый постиндустриальный мир, особенно после появления новых медийных технологий, бурного роста Интернета, жил в довольно интенсивном, но интеллектуально не организованном состоянии, поскольку люди, компании, структуры и деньги, которые участвовали в этом процессе, не осознавали свою роль в этом процессе.

В силу сказанного хочется вновь обратиться к Ричарду Флориде и его книге «Креативный класс: люди, которые меняют будущее». Это издание подвело итог эпохе новой экономики и сформулировало некоторые принципы, но не экономические, а социальные и культурные, по которым живет эта экономика. Несомненно, это очень спорная книга, так как ее многие критикуют за то, что в ней очень сомнительная социология, за

то, что использованные Флоридой цифры и факты могут быть интерпретированы по-разному. Но во многом эта книга носит характер манифеста. Автор пишет о том, что креативный класс существует, но ему надо было помочь сформулировать то, что он класс. Однако в отличие от классического определения, что такое класс, когда во главу угла ставятся отношения, связанные с имуществом, Флорида пишет, что новые классы существуют по другим законам, важны не только социальные и трудовые отношения, но и система ценностей. Наша новая экономика, по его мнению, движется креативностью. Когда Флорида говорит, что такое креативный класс, он дает очень простое определение: «Ядро креативного класса - это не только те люди, которые изобрели новую мышеловку, это те люди, которые понимают, что такая мышеловка зачем-то нужна» [8, с. 23]. Флорида пишет о том, что креативность в качестве наиболее ценного товара новой экономики сама собственно товаром не является, что подъем креативной экономики соединяет сферы технической новации, бизнеса и культуры.

Как Флорида пришел к своим идеям? Он был вполне академическим экономистом, который изучал трудопотоки, почему те или иные социальные и профессиональные группы движутся в другие города. В конце 1990-х годов он заинтересовался одним интересным фактом. Известная интернет-компания "Lycos" переехала из одного американского города Питсбурга в другой американский город Бостон. Флорида задался вопросом: «Почему это произошло? Почему не люди из Бостона переехали, а почему компания перевела все свои мощности, офис, персонал?» После двух лет исследований Флорида дал ответ: «Потому что в Бостоне гораздо более интересная и интенсивная культурная жизнь». Потому что люди, которые креативны, которые обладают такими качествами, как продуцирование новых идей, готовность к инновациям, они концентрируются не в тех местах, где можно только зарабатывать деньги, но там, где им нравится проводить время. И тогда Флорида стал применять некоторые социологические методы, чтобы понять, какие ценности привлекают креативный класс. Он использовал официальные данные американских переписей населения и вывел, что есть такая вещь - «индекс богемности». «Индекс богемности» - это процент людей, ра-

ботающих в сфере искусства, к общему проценту этих людей в США. Флорида определил, что в те места, где «индекс богемности» высокий, туда идут компании, работающие в сфере новых технологий. Это было в некотором роде шоком, оппоненты говорили, что так не может быть. На что Флорида и его последователи отвечали, что ценности изменились, если яппи, занятые своей карьерой, не так были заняты своим досугом, своим свободным временем, то новый класс, креативный класс уделяет внимание своей жизни вне офиса столько же, сколько и своей карьере. Чтобы понять, что такое креативный класс, приведем классификацию. Она построена на номенклатуре тех профессий, которые характерны для американского рынка.

Флорида говорит, что в креативном классе есть креативное ядро и креативные профессионалы. К креативному ядру относятся люди, которые работают в сфере программирования и математики, архитектуры и инженерного дела, естественных и социальных наук, образования, воспитания и библиотечного дела, искусства, дизайна и СМИ. Креативные профессионалы это топ-менеджмент, люди, работающие в сфере бизнеса и финансов, права, здравоохранения, и руководящие работники в сфере продаж. Какие другие классы существуют? Это рабочий класс, обслуживающий класс, к которому относятся и чиновники, что абсолютно не соответствует нашей реальности, и работники сельского хозяйства. Почему, по мнению Флориды, люди концентрируются в Нью-Йорке, Бостоне или Сан-Франциско? Потому что там есть 3 «Т» – талант, технологии, толерантность. В том месте, где эти 3 «Т» совпадают, туда придут люди, принадлежащие к креативному классу, там они будут готовы работать, там они будут готовы проводить свое свободное время. Эти 3 «Т» могут быть выражены количественно. Флорида подсчитывает их социологическими методами. Например, талант он подсчитывает количеством людей со степенью выше бакалавра и количеством патентов, зарегистрированных на той или иной территории. Толерантность он подсчитывает разными способами. В том числе, количеством людей, живущих в этом регионе, но не рожденных в США, а также количеством официально зарегистрированных гомосексуальных пар.

Индекс технологий — это количество предприятий высоких технологий по отношению к общему числу таких предприятий в США. Флорида делал свои подсчеты исключительно на американском материале. Флорида очень энергично и эмоционально отстаивает ценности, которые близки и понятны многим из нас. Всякий раз, когда он говорит о чем-то, значимом для экономики, он туда добавляет культурный компонент. Говоря о ценностях креативного класса, Флорида пишет, что есть три базовые вещи, которые определяют их и, может быть, наше существование, — это индивидуальность, высокая оценка личных способностей и заслуг, ориентация на разнообразие и открытость.

Проанализировав мотивации представителей креативного класса, Флорида говорит, что деньги не являются достаточным средством их мотивации в работе. Важны также значимость деятельности, увлекательность содержания работы, гибкие условия труда, повышение квалификации, признание со стороны коллег. Формируется абсолютно новая социальная и трудовая реальность. При том, что зарплаты креативного класса очень велики, представители креативного класса исповедуют как буржуазные, так и богемные ценности, связанные с сервисами проведения рабочего времени. И, конечно, несмотря на то, что появилась новая экономика, появились интернеттехнологии, технологии быстрой доставки информации, все это не отменяет значимости мест, в которых мы находимся. Флорида подчеркивает значимость городов, в которых мы живем, потому что именно гений места определяет нашу привязанность к этой географической точке и, соответственно, нашу готовность жить и работать в этих местах. Это было вызовом для социологов, экономистов и политиков. Но когда Флорида все это писал, он опирался на американский опыт, как это часто бывает с американскими исследователями, он абсолютно проигнорировал то, что происходило в Европе. А в Европе еще до того, как Флорида написал свой главный труд, происходили очень любопытные вещи.

В 1980-е годы в популярной информационной программе «Время» показывали интервью с бедными английскими шахтерами, шахты которых закрывались, потому что правительство Маргарет Тэтчер не хотело субсидировать из государ-

ственного бюджета убыточные производства. Но программа «Время» не говорила, что происходит с этими шахтерами дальше. То же правительство Маргарет Тэтчер придумало ходы, которые превратили Великобританию, родину индустриальной экономики, в иную экономику.

За два года до выхода книги Флориды английский специалист по городам Чарльз Лэндри написал книгу «Креативный город. Пособие для городского инноватора» [7]. Лэндри не написал интеллектуального бестселлера, его книга менее увлекательна, даже немножко скучна, потому что она состоит из описания некоторого опыта и возможности применения этого опыта к конкретной действительности. Но Лэндри написал о том, что смогла сделать Великобритания и континентальная Европа в тот момент, когда индустриальная экономика начала рушиться и стало не понятно, что делать с большим количеством безработных, с падением уровня местных налогов, с колоссальным упадком городской инфраструктуры. Он написал о том, что такое городской маркетинг, что такое поддержка городской идентичности. Что произошло, когда шахты стали закрываться?

Действительно, правительство Маргарет Тэтчер не сделало ничего, чтобы поддержать добычу угля, но оно приняло законы, которые помогали развиваться малому и среднему бизнесу. А люди, которые занимаются развитием городов, стали превращать эти города в центры туризма, науки и культуры. Это звучит, может быть, немножко фантастично, но цифры говорят сами за себя. В креативных индустриях занято в Англии 4 % всех занятых в стране, для сравнения в сельском хозяйстве, которое в Англии очень эффективное, занято всего 1,5 %. Прибыль креативных индустрий составляет 112 млрд фунтов стерлингов ежегодно. Экспорт культурной продукции Великобритании составляет 20 % от общего экспорта, что составляет 9,2 % валового внутреннего продукта и создает рабочие места для 1 332 000 человек. Что было сделано для этого? Об этом пишет Лэндри, описывая примеры нескольких городов Великобритании и Западной Европы. Книга «Креативный город» была частью проекта, который был осуществлен в Хаддерсфилде. В этом городе в 1980-е годы закрылось все, что могло закрыться. Что сделали муниципальные власти и приглашенные специалисты? Они создали две структуры. Во-первых, было создано пространство для общения людей самых разных профессий и социальных групп. А во-вторых – власти стали обучать бывших шахтеров работать на компьютерах.

Прошло 10 лет, и этот город стал одним из главных центров мультимедийных технологий. Деньги вкладывались не в промышленность, деньги вкладывались в городскую инфраструктуру, в оптимизацию креативных качеств жителей безотносительно к тому, кто они по профессии, в развитие так называемых креативных индустрий. Это снизило уровень социальной напряженности, это снизило уровень безработицы, и это превратило Великобританию из пионера индустриального общества в пионера постиндустриального общества. И главный упор был сделан на развитие креативных технологий, креативных индустрий.

Что такое креативные индустрии? Думаю, что они подразумевают все-таки творческие индустрии. Британский департамент по культуре, средствам массовой информации и спорта относит к креативным индустриям следующие сферы: рекламу, архитектуру, дизайн, ремесла, изготовление модной, не массовой одежды, все, что связано с кино-, видео- и аудиопродукцией, графический дизайн, производство программного обеспечения, связанного с образованием и проведением свободного времени, музыку, как живую, так и записанную, все исполнительские искусства, телевидение, радио, Интернет, визуальные искусства, а также издательскую деятельность.

Целесообразно спросить, а чем это отличается от того, что мы называем организациями культуры? Это отличается двумя вещами. Во-первых, в этом списке нет таких традиционных для России учреждений, как музеи и библиотеки. А второй пункт связан с этим, с тем, почему их там нет. Потому что все креативные индустрии работают как коммерческие предприятия. Они продают ценности на коммерческой основе. Клуб «Труба» в г. Санкт-Петербург – креативная индустрия, потому что он продает не только пиво и музыку, а еще и некую ценность общения.

Переход от страны безработных шахтеров к стране креативных индустрий изменил не только общество, не только людей, базовые ценности, но и экономику Англии в целом. Несколько цифр, которые показывают, как в течение 15 лет обще-

ство может сделать колоссальный переход. Самые большие годовые доходы в Англии относятся к сфере издательства — 16,3 млн фунтов стерлингов, дизайна — 12 млн и телевидения — 6,4 млн фунтов стерлингов. При этом надо понимать, креативность не является актом индивидуального творчества. Такие доходы были бы невозможны, если бы все это не стояло на прочной бизнесоснове. Надо сказать, что Англия, по-моему, единственная страна, где издательская деятельность, будь то книги, будь то газеты, не облагается налогом на добавленную стоимость. Эти изменения произошли в конце 1980-х — в начале 1990-х годов.

Наши отечественные организации культуры не могут быть названы в полной мере креативными индустриями, потому что они живут за счет государства. Кроме того, важно, что этот британский, европейский и североамериканский пример привел к созданию креативных индустрий как малых и средних предприятий, укорененных в городской среде, очень важных для развития туризма, в том числе культурного туризма, для привлечения общественного внимания. Конечно, есть крупные компании, которые спокойно себе существуют, в них развиваются креативные индустрии, но они не очень влияют на городскую среду. А нам очень важно влияние на городскую среду, потому что среда - это то, что привлекает креативного профессионала. И тут важны малые и средние предприятия, где работают фрилансеры, где работает не больше 20-30 человек. Возникает вопрос: «Насколько это реалистично для других стран, для других регионов, для других экономик?». Это реалистично только в том случае, если креативность как идею, как процесс поддерживают соответствующие институты. Экономические, как льготная аренда и льготное налогообложение, система кредитования, система консультирования, система посредничества, которая сводит мир культуры, дающий импульсы для бизнеса, и мир бизнеса, который питается этими импульсами и, в свою очередь, помогает культуре развиваться.

Культурные продукты отличаются высокой информационной насыщенностью, поэтому в эпоху информационных технологий и формирования сетевых структур сектор креативной индустрии стал одним из наиболее быстро развивающихся мировых рынков. В наиболее быстро развивающихся экономиках мира секторы,

связанные с теле- и радиовещанием, полиграфией, проектированием игровых комплексов и парков развлечений, расширяются, как правило, на уровне от 10 до 20 % ежегодно. Если в середине XX века к числу крупнейших компаний мира относились в основном те производители, которые производили продукцию массового потребления или добывали сырье («Форд», «Дженерал электрик», «Шелл»), то сегодня в число самых крупных компаний мира вошли структуры, создающие совершенно другой вид продукции. В их числе – «Майкрософт» и «Уолт Дисней». Это является свидетельством того, что культура превратилась в большой мировой бизнес.

Современное состояние российского общества характеризуется попытками преодолеть структурную отсталость в различных областях общественной жизни. Стремясь к лучшей жизни, российские политики и экономисты часто прибегают к зарубежному опыту в тех или иных сферах. В нашей стране, в крупных городах уже успешно существуют такие творческие индустрии, функционируют целые кластеры, благодаря чему неблагоприятные и заброшенные районы получают новую жизнь и новый виток развития.

Постепенно мы приходим к мысли о том, что недостаточно привлекать туристов, нужно формировать другое пространство города, иного качества, которое будет стимулировать не только досуг и потребление, но и культуру и бизнес. Фактором развития могут стать социокультурные проекты, потенциал которых еще до конца не исследован в сфере городского развития.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что если будут созданы условия для творческой реализации личности, в современный индустриальный город будет стекаться все больше и больше креативных профессионалов, людей нестандартно мыслящих и создающих оригинальные продукты и идеи, работающих в сфере креативных и творческих индустрий. Это привлечет внимание туристов, инвесторов, крупных бизнесменов, что сделает город не только административным центром, но и экономическим, и культурным и иным центром, что позволит ему стать по-настоящему современным, привлекательным для работающих, комфортным для проживания и творчества, и как результат улучшит социальноэкономическое благосостояние населения.

Литература

- 1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования [Электронный ресурс]. URL: http://www.twirpx.com/file/633917/ (дата обращения: 11.08.2015).
- 2. Высоковский А. Креативность как ресурс [Электронный ресурс] // Отечеств. зап. 2005. № 4(25). URL: http://www.strana-oz.ru/2005/4/kreativnost-kak-resurs (дата обращения: 14.08.2015).
- Гендина Н. И. Информационная культура, творчество и креативность выпускника высшей школы в контексте проблем развития человеческого капитала информационного общества // Информ. об-во. – 2008. – № 5–6. – С. 78–83
- 4. Друкер П. Эпоха разрыва. Ориентиры для нашего меняющегося общества. М.; СПб.; Киев: Вильямс, 2007. 323 с.
- 5. Дюмазедье Ж. На пути к цивилизации досуга // Вестн. МГУ. Сер. 12, Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 12–15.
- 6. Емельянова И. Н. Междисциплинарный подход в определении понятия «креативности» // Альм. соврем. науки и образования. Тамбов: Грамота, 2010. № 11. С. 45–47.
- 7. Лэндри Ч. Креативный город. М.: Классика XXI, 2005. 399 с.
- 8. Флорида Ричард. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. М.: Классика XXI, 2011. 432 с.

References

- 1. Bell D. Griadushchee postindustrial'noe obshchestvo. Opyt sotsial'nogo prognozirovaniia [The coming post-industrial society. A venture in social forecasting]. (In Russ.). Available at: http://www.twirpx.com/file/633917/(accessed 11.08.2015).
- 2. Vysokovskii A. Kreativnost' kak resurs [Creativity as resource]. *Otechestvennye zapiski [Home messages]*, 2005, no 4 (25). (In Russ.). Available at: http://www.strana-oz.ru/2005/4/kreativnost-kak-resurs (accessed 14.08.2015).
- 3. Gendina N.I. Informatsionnaia kul'tura, tvorchestvo i kreativnost' vypusknika vysshei shkoly v kontekste problem razvitiia chelovecheskogo kapitala informatsionnogo obshchestva [Informative culture, work and creativity of graduating student of higher school in the context of problems of development of human capital of informative society]. *Informatsionnoe obshchestvo [Informative society]*, 2008, no 5–6, pp. 78–83. (In Russ.).
- 4. Druker P. Epokha razryva. Orientiry dlia nashego meniaiushchegosia obshchestva [The Age of Discontinuity]. Moscow, St. Petersburg, Kiev, Publishing house "Williams". 2007. 323 p.
- 5. Diumazed'e Zh. Na puti k tsivilizatsii dosuga [On the way to a leisure civilization]. *Vestnik MGU. Seriia 12. Sotsial'no-politicheskie issledovaniia [Bulletin MGU. Series 12. Socio-political researches]*, 1993, no 1, pp. 12–15. (In Russ.).
- 6. Emel'ianova I.N. Mezhdistsiplinarnyi podkhod v opredelenii poniatiia "kreativnosti" [Interdisciplinary approach in definition of concept of "creativity"]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia [the Almanac of modern science and education]*. Tambov, Gramota, 2010, no 11, pp. 45–47. (In Russ.).
- 7. Lendri Ch. Kreativnyi gorod [Creative city]. Moscow, Klassika XXI Publ., 2005. 399 p. (In Russ.).
- 8. Florida Richard. Kreativnyi klass: liudi, kotorye meniaiut budushchee [Creative class: people who change the future]. Moscow, Klassika XXI Publ, 2011. 432 p. (In Russ.).

УДК 2.1

ДУХОВНОСТЬ И МУЗЫКА

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: antropolog-min@mail.ru

Кузякина Татьяна Ивановна, преподаватель методической комиссии (кафедры) музыкального образования, Нижневартовский социально-гуманитарный колледж (г. Нижневартовск, $P\Phi$). E-mail: tat600@mail.ru

В статье раскрывается содержательная взаимосвязь европейской и русской богослужебной и светской классической музыки с духовной культурой общества. С этой целью выделяются и анализируются основные подходы к феномену духовности в отечественной научной литературе последних двух десятилетий. Устанавливается, что наряду с христианско-теологической трактовкой духа и духовности, все большее значение приобретают философские, научно-теоретические, искусствоведческие и культурологические подходы к изучению этих феноменов.

В теоретическом плане в работе ставится задача выявить более широкое основание трактовки духа и духовности, нежели в классической христианско-теологической традиции. Таким основанием определяется новоевропейская идея бесконечности мироздания и человеческой личности. Прослеживается формирование этой идеи в богословской, философской и научной традициях понимания категории бесконечности.

На предложенной философско-теоретической позиции говорится о двух типах представления духовности в европейской христианско-конфессиональной и классической светской музыке. Для этого вводятся рабочие неологизмы: «эйдетическая» и «романтическая» музыка. Выражаемая ими духовность имеет разную природу. Богослужебная музыка на примере русской знаменной и западноевропейской григорианской монодических традиций сосредоточена на предельном Смысле, представленном заповедью Любви, не имеющей в христианстве предела и границ. Таким образом, духовность богослужебной музыки глубоко этична и немыслима без абсолютного Добра. Духовность классической светской музыки имеет иную природу. В соответствии с хронотопическим подходом к музыке, два ее модуса представлены «космизмом», репрезентирующим бесконечность мироздания, и «психологизмом», репрезентирующим бесконечность человеческой личности. И то, и другое направления внеэтичны и нейтральны в отношении к абсолютному Добру. В статье приводятся композиторские персонификации указанных направлений.

Ключевые слова: бесконечность, духовность, романтическая музыка, эйдетическая музыка, смысл, христианство, ценности.

SPIRITUALITY AND MUSIC

Minenko Gennady Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: antropolog-min@mail.ru

Kuzyakina Tatiana Ivanovna, Instuctor, Methodical Commission of Department of Music Education, Nizhnevartovsk Socio-Humanitarian College (Nizhnevartovsk, Russian Federation). E-mail: tat600@mail.ru

The article reveals the substantial interrelation of European and Russian liturgical and secular classical music with the spiritual culture of society. For this purpose, the main approaches to the phenomenon of spirituality in the domestic scientific literature of the last two decades were selected and reviewed. It is established that along with the Christian theological interpretation of the spirit and spirituality, all increasingly important philosophical and scientific theory, art and cultural approaches to the study of these phenomena.

In theory, the work seeks to reveal the broader base of interpretation of the spirit and spirituality than in the classical Christian theological tradition. That base is determined by modern European idea of infinity of the universe and human. The formation of this idea is traced in the theological, philosophical and scientific traditions of understanding the category of infinity.

The introduced concept of two types of representations of spirituality in the European Christian-religious and secular classical music is on the proposed philosophical theoretical position. To do this, enter the working neologisms "eidetic" and "romantic" music. They express their spirituality has a different nature. Liturgical music is the example of Russian banners and Western European Gregorian monadic tradition that focuses on the ultimate meaning presented the commandment of love, which has no limit and borders in Christianity. Thus, spirituality of liturgical music is deeply ethical and inconceivable without the absolute Good. Spirituality

of classical secular music is of a different nature. In accordance with chronotopic approach to music, presented two of its modus: "cosmism" that represents the infinity of the universe, and "psychological" that represents the infinity of human personality. And then another direction is out-of-ethical and neutral with regard to the absolute good. The article presents the composer's personification of these areas.

Keywords: infinity, spirituality, romantic music, music eidetic, meaning, Christian, values.

Проблематика духовности в последние два десятилетия стала в России одной из знаковых, по которой выходит множество публикаций. Хотя нельзя не отметить, что, несмотря на этот поток печатных материалов, крайне не хватает репрезентативных фундаментальных монографических исследований не сугубо теологического характера, и основная масса - это публицистика, журнальные статьи, материалы симпозиумов и конференций. Здесь уместно привести критическое замечание историка философии С. С. Неретиной относительно популярности «духовного» и «духовности». Автор пишет: «Говоря о современной бездуховности, мы... пытаемся определить, что такое духовность. Но термин "бездуховность" и термин "духовность" нам как бы навязываются извне, и мы словно обязаны с ними работать. Но термин – всего только термин <...> О современной культуре, её бедах и напастях можно говорить минуя его, тем более что этот термин нагружен сугубой религиозностью, в которую многие пытаются себя втиснуть, не вполне понимая цели подобного втискивания. Работать в метафизических терминах не менее "духовно", чем с "духовностью"» [15, с. 19].

Учитывая критическое замечание и для введения понятий духовности и духовной культуры как инструмента анализа музыкального материала попытаемся структурировать основные позиции относительно понимания и трактовки их сущности и природы. Важными нам представляются следующие позиции:

- 1) соотношение духа и души в теологии прежде всего, в патристике, а также в современных научно-психологических разработках;
- 2) духовность и духовная (христианская, православная) культура в ортодоксально-христианской позиции;
- 3) духовность и духовная культура во внецерковной позиции;
- 4) роль искусства и, в частности, классической музыки в репрезентации духовной реальности.

Греческая Античность, начиная с Платона, в большей мере употребляла понятие души, хотя в стоицизме использовалось понятие «пневма» (дыхание, дух), и различались пневма «холодная» и «горячая» для дифференциации души и духа. С появлением христианского догмата о Духе Святом в рамках тринитарного богословия уже перед апологетами встала задача обозначить соотношение души и духа в человеческой природе. В исследовании этого вопроса на материале патристики наиболее преуспел, на наш взгляд, отечественный исследователь А. Р. Фокин [20], на материалы которого мы сошлемся. Первооснователями структурного подхода к душе являются Платон и Аристотель. Противопоставляя тело душе, первый выделял в душе вожделеющую, страстную и разумную части, второй - растительную, чувствующую и разумную. Появление догмата о Святом Духе потребовало соотнести античные и христианские представления о душе и духе. Возникла проблема так называемой дихотомии-трихотомии, то есть применимо ли к человеку различение тела, души и духа или достаточно лишь тела и души. Первооснователем идеи тройственного состава человека является апостол Павел, у которого встречаются, наряду с дихотомическим представлением о человеке, высказывания о тройственном составе человека, включающем тело, душу и дух. Это, прежде всего, первое послание к Фессалоникийцам (1 Фес 5:23), а также послание к Евреям (Евр 4:12). Кроме того апостол Павел, в зависимости от устремлений воли, делил людей на плотских, душевных и духовных (Рим 8:4-9; Кор 2:14-15; 15:44-49). Как выяснил названный исследователь, дискуссия о дихотомии-трихотомии продолжалась и в период классической патристики. «Победила» дихотомия – в трудах каппадокийцев, а также Григория Богослова, Максима Исповедника, Иоанна Кассиана. Часто эти Святые Отцы отождествляли дух с высшей частью души – умом. С появлением именования Христа Словом-Логосом картина

универсализируется: душа, интеллект или дух, и слово-логос рассматриваются как отражение в душе ипостасей Божественной Троицы. В четверичной систематизации автора патристических представлений о душе и духе наиболее важной нам представляется позиция, выражаемая формулой: дух — «это Святой дух или Его благодать, приобретаемая праведной душой» [20, с. 92]. Учитывая проблематику обожения человека, ставшую основополагающей в византийском богословии, эта формула вводит в представление о душе логически необходимый момент трансценденции, без которого ее «духовность» выглядит безосновной.

Современные исследования о душе в достаточной мере демонстрируют этот аспект. В общирном философском и культуролого-искусствоведческом исследовании души европейского человека Е. Ф. Казакова этот аспект выглядит аксиоматичным, не требующим аргументации, поскольку вытекает из святоотеческого богословия. В частности, автор отмечает: «С первого своего появления духовное запечатлевается в двух ликах: в образе Богоматери (выражающем трансцендентное сверхчеловеческое бытие) и в образе младенца-Христа (выражающем потенциальность, неразвернутость духовного человеческого бытия, с реальной интенцией его актуализации» [6, с. 404].

Трансцендентное не есть нечто такое, на что можно указать пальцем, однако полный отказ от него делает «плоскими», а то и непонятными рассуждения о духовности без Духа и Бога. Трудности подобного рода требуют не только полета фантазии, но и научной объективности и самокритичности. Проблематика «теозиса», или обожения, персонифицируемая часто именем одного из его теоретиков – св. Григория Паламы, органично предполагает в рамках идеи синергии «соработничество» человека и Бога и использование, наряду с понятием «божественные энергии» (от Духа Святого), также понятие «человеческие энергии», и оно применяется восточно-христианскими богословами довольно широко. Но вот что пишет теоретик идеи синергии С. С. Хоружий: «И в богословском, и в антропологическом ареалах нет концепта "человеческие энергии", хотя этот термин и применяется <...> Термин "энергия" (или "человеческие энергии", "психические энергии" и т. п.), используемый в этом контексте — в психологии, аскетике и других дискурсах — по существу, лишь условное наименование некой реальности, до сих пор успешно сопротивляющейся концептуализации». И далее: «В синергийной антропологии... избегают термина "человеческие энергии", подбирая ему замены и корреляты <...> Синергийная антропология избирает в качестве базового термина "антропологические проявления"» [22, с. 35, 36]. Результат скудный, но безупречный с позиции научной этики.

Известно, что догмат о Святом Духе менее разработан в христианском богословии, в сравнении, например, с христологией. Пневматология беднее представлена в соборных решениях, а также в авторских теологуменах и исследовательской литературе. Поэтому можно считать событием появление в последнее десятилетие нескольких основательных отечественных трудов историкоисточниковедческого характера. В работе свящ. Георгия Завершинского [4], являющейся итогом длительной работы, впервые фундаментально освещена пневматология апостола Иоанна, а также соответствующий материал дан по ветхозаветным книгам и трудам «мужей апостольских». Ю. В. Максимовым эта аналитическая работа продолжена, им основательно изложена проблематика Святого Духа в трудах признанных церковных авторов I – III веков [10].

Все это дает основание считать христианскую пневматологию достаточно проанализированной для ее понимания и правильного выбора ракурса изложения во внецерковных публикациях о духовности, к чему мы и обратимся. Их большое множество, но возможна систематизация основных позиций относительно понимания и трактовки духа, духовности и духовной культуры. Если брать крупным планом, этих позиций не так много.

Первую из них можно назвать по ее содержанию реформаторской в отношении исторического христианства и моралистической по интенции его трактовки. Видными ее представителями являются французский философ Ж. Бодрийар, М. К. Мамардашвили, Г. С. Киселев и другие мыслители и авторы. Однако, по сути, она,

несомненно, восходит к И. Канту, который не признавал христианства как «богослужебной» религии с ее пышным культом, поклонением мощам, монашеством и т. д., и сводил его суть исключительно к нравственному императиву абсолютному добру, способности к безусловно бескорыстным поступкам в отношении к своим «ближним» и «дальним». В письме к Лафатеру Кант сводит суть христианства к «...моральной вере Евангелия, наличие которой состоит в том, что она направляет все наши устремления на чистоту наших помыслов, нашей совести, на добродетельную жизнь» (цит. по [7, с. 29]). «Категорический императив» философа с его требованием безусловного добра и мысленного превращения максимы любого поступка во всеобщий принцип конкретизирует нравственный абсолютизм Канта.

Суть претензий названных и многих других авторов к реальному христианству состоит в идее его «исторической неудачи», в результате которой «...историческая церковь в значительной мере приспособилась к миру, обмирщилась» [7, с. 20]. А главное - отказалась от существенного, которое в данной позиции сводится в христианстве к сугубо человеческому началу. Можно сказать, что продолжается критическая работа в отношении исторического христианства, начало которой положили еще русские философы, в частности, В. С. Соловьев и Н. А. Бердяев. Духовность в рассматриваемой позиции редуцируется к радикальному антропоцентризму и морализму, из которого и вытекает следующее резюме: «...поворот к антропоцентризму представляется едва ли не непременным условием возрождения христианства» [7, с. 22]. «За кадром» оказывается Богочеловечность Христа, и все сводится к «слишком человеческому».

Антропологическая редукция может достигать в этой позиции крайней прямолинейности, соответствующей фейербаховской концепции религии. Например, В. С. Барулин понимает духовность как нечто сугубо имманентное, внутренне человеческое: «Не потому появляется устремленность к абсолюту, что есть бог, абсолютный монарх, абсолютный дух, абсолютная истина». А напротив, все они «...появляются потому, что человеку имманентно свойственно устремление к

абсолюту, устремление, вытекающее из всей жизни человека, из всей его духовности [2, с. 166]. Устремления эти, однако, не обосновываются, являются постулативными.

Вторая, отчетливо рефлексивная позиция относительно духовности - субстанциалистская. Духовное начало провозглашается здесь особого рода субстанциальной реальностью, которая, по сути, встраивается в физикалистский ряд: вещество – энергия – информация – дух. Это заманчивая идея, но ее реализация покоится на сомнительных основаниях. Сложности начинаются уже на уровне информации, относительно трактовки которой существуют различные точки зрения. Один из сторонников субстанциалистского понимания духа и духовности Г. П. Меньчиков пишет: «Бытие материально-духовно... Если материя - это телесный способ существования бытия, то дух - это не телесный, а информационноэкзистенциальный способ существования бытия. Дух – это не другое, а это же бытие, лишь в другом виде» [12, с. 117]. Относительно способа духовного бытия, трудно догадаться, что бы это значило. В структуру духовности, с его точки зрения, входят: «...фундаментальная научная образованность, развитый интеллект, этизм, эстетизм, развитость души, технологизм мышления, философско-мировоззренческая подготовленность, либо за неимением таковой ее вынуждена заменить религиозность» [12, с. 119]. Некоторые посылки указанного автора, на наш взгляд, верные. Вводя понятие «празнание», так обозначает его содержание: «Человек есть существо конечное, которое, однако, живет в бесконечном мироздании, при этом единственное существо, знающее о свой конечности. Данное противоречие - есть фундаментальное противоречие человеческого бытия» [13, с. 18]. Но в целом, однако, обозначить научными средствами пути выхода из этого противоречия автору не удалось. Главное состоит в том, что современная наука чрезвычайно далека от того, чтобы религиозные и метафизические истины «алгеброй поверить», в частности, на языке автора – разрешить проблему «...духовного преодоления человеком своей конечности и выхода к глубинам-высотам смысла своей повседневной жизни с позиции вечного бытия мироздания на секулярных основаниях» [13, с. 19].

Наряду с вышеозначенными позициями, наиболее распространенным и популярным в «светской пневматологии» является все же выделяемый нами третий – аксиологический подход, в котором духовные феномены отождествляются с высшими ценностями человека, общества, культуры. Он используется в том числе и церковными авторами (В. П. Лега и др.). Причин или оснований для этого несколько. Прежде всего, уже в философии древних греков обозначен высший статус категорий Истины, Добра и Красоты, с которыми связана научно-философская, этическая и эстетическая сферы деятельности и культуры. Определение духовности человека как ценностного содержания его сознания привело в конечном итоге к категориальному определению типов духовности – в статье В. Г. Федотовой, вышедшей в 1987 году, где они обозначены как эстетизм, этизм, теоретизм и религиозность [19]. Эта схема чрезвычайно популярна в настоящее время, но она может быть скорректирована. Если философию различать с наукой, чего не наблюдалось в гегелевской и марксистской философии, но широко признано и в западной, и в современной отечественной философии, тогда категориальный ряд античной и европейской духовности может выглядеть несколько иначе: Истина (наука) – Смысл (философия) – Красота (искусство) – Добро (мораль, этика) – Святость (христианская религия). Последний термин - «святость» употребляли еще неокантианцы в своей морфологии ценностей (В. Виндельбанд, Г. Риккерт).

Мы обозначили несколько подходов к трактовке духовности, но не претендуем на полноту. В зависимости от целей исследований, вероятно, возможны и другие, более дробные систематизации. Но пока для анализа духовной составляющей в музыке приведенного материала недостаточно. В частности, не ясно, в чем состоит специфика музыки в кодировании и трансляции в культуре духовных феноменов – в сравнении с религией, философией, другими видами искусства.

Представляется, что подойти к решению этого вопроса возможно посредством проецирования категории бесконечности на человеческую личность. Обратимся к основным выводам специального исследования на эту тему [14, с. 125–162]. Проблематизация темы конечного и бесконечно-

го связана с именем Аристотеля, с его физикой, в которой он рассматривает пространственновременные аспекты природы. У Аристотеля же заложены основания терминологии для отображения разных типов бесконечного. Разграничение бесконечности на потенциальную и актуальную восходит к парным категориям Аристотеля - возможность и действительность. Логическая трактовка потенциально и актуально бесконечного разработана в XIII-XIV веках схоластами В. Шервудом, В. Хейтесбери, Петром Испанским. Григорий же из Римини дал окончательное название потенциальная и актуальная бесконечности. Эти термины, по генезису, являются математическими абстракциями, количественными образами бесконечности. Прогрессу в анализе бесконечности длительное время мешал «запрет» Аристотеля на признание актуальной бесконечности. Греки обожествляли принцип формы и существование бесконечного, как бесформенного, отвергали. Аристотель полагал, что все существующее конечно, так как форма не может охватить бесконечного. Бесформенное же, например первоматерия, существует лишь потенциально, а не в действительности и как таковое является непознаваемым для человеческого ума.

Аристотель категорически отвергает пифагорейско-платоновское понимание бесконечности как самостоятельной сущности и утверждает ее статус как свойства величины, движения и времени. Различая бесконечность как предмет абстрактного мышления и бесконечность в природе, он отказывает последней в реальном существовании. Пожалуй, главный для нас вывод из аристотелевского анализа проблемы бесконечного состоит в том, что положение с актуальной бесконечностью парадоксально и антиномично. Аристотель констатирует: «Рассмотрение бесконечного имеет свои трудности, так как и отрицание его существования, и признание приводят ко многим невозможным [следствиям]» [1, с. 111]. Эта антиномичность, на наш взгляд, порождается пространственным разрешением созерцания бесконечного. Все попытки «ухватить» бесконечность таким способом порождали хождение по кругу, потому что неизбежно приходилось возвращаться к аргументам Аристотеля против актуальной бесконечности.

Вполне ясно бесконечность в качестве атрибута Бога введена лишь Августином. Он полагал, что конечность Бога была бы умалением Его всемогущества, и ввёл классическое положение о конечности мира и бесконечности Бога. Подлинный же ренессанс идеи бесконечности связан с именем теолога эпохи Возрождения Николая Кузанского. Идея бесконечности - стержень всего творчества Кузанца. Мощная интуиция пространственной бесконечности пронизывает богословско-философские построения этого кардинала римской церкви. Не случайно он оказался вдохновителем Д. Бруно, который реализовал потенцию проецирования актуальной бесконечности Бога на созданный им мир. В своих сочинениях «О бесконечности, Вселенной и мирах» и латинской поэме «О безмерном и неисчислимых» он развил учение о бесконечной, децентрализованной Вселенной, бесконечной также по множеству населенных миров. Страстная проповедь идеи положительной, то есть актуальной, хотя и доступной не чувствам, а только разуму, бесконечности Вселенной пробила брешь в средневековом представлении о мире. Признаком совершенства становится бесконечность, движение, изменение, а не конечность и неизменность.

Интуиция бесконечного пространства, а по О. Шпенглеру, это и есть фаустовский дух, «прасимвол» западной культуры, пронизывает все сколько-нибудь значимые явления истории и культуры Нового времени, начиная от живописи Возрождения и кончая этосом науки и территориальной экспансией европейцев. Мощно проявилась эта интуиция в литературном и музыкальном романтизме, особенно немецком. В историкокультурных исследованиях отмечается глубокая укоренённость всех культурных феноменов Запада в идее бесконечности мироздания.

Несмотря на огромное значение идеи бесконечности в культуре Нового времени, у настоящих философов и ученых, будь то Галилей, Декарт, Лейбниц или Гегель, различение истинной, божественной бесконечности и отраженной потенциальной бесконечности мира остается безусловным. При этом логическую совесть мыслителей мучило одно противоречие: потенциальная бесконечность (в математическом или расшири-

тельном смысле) всегда остается в области конечного, поскольку обозначает просто конечную величину в становлении, в процессе ее изменения. В любой момент времени она может быть сколь угодно большой или малой, но остается обязательно конечной. По сути, это понятие — оксюморон, его смысл — «конечная бесконечность». Так что «запрет» Аристотеля на актуальную бесконечность в чувственно данном нам мире сохраняется. Пространственно-временным его измерениям не может быть сколько-нибудь убедительно присвоено качество актуальной — экстенсивной или интенсивной — бесконечности.

В Новое время актуальная бесконечность использовалась, и в этом один из парадоксов истории европейской науки, сугубо инструментально - как полезное средство решения определенных задач, создания общей картины мира, при довольно отчетливом осознании логической противоречивости ее допущения и проблематичности ее понимания. Неустранимая второстепенность бесконечности, свойственной нашему миру, выявленная всем ходом развития европейской философии и науки, заставляет вернуться к бесконечности «истинной», обсуждаемой в богословии. Категория бесконечности является, по сути, логическим основанием свойств Божиих - всемогущества, всеблагости, любви и др., поскольку в каждом из них подразумевается отсутствие пределов. Этот момент не нашел отображения в ясных формулировках в догматическом богословии. Лишь у Н. Кузанского встречается подобное наблюдение: «Бесконечная благость не благость, а бесконечность; бесконечное количество не количество, а бесконечность, и так далее обо всем» [16, с. 63].

Также нет сомнения в том, что идея бесконечности Бога принадлежит к апофатическому (отрицательному) богословию. Она не получила истолкования в положительном богословии. Уже у систематизатора догматических основ христианства Иоанна Дамаскина (VII–VIII века) встречаем такое утверждение: «Бесконечен Бог и непознаваем, и только то в Нем постижимо, что Он бесконечен и непостижим» (цит. по [17, с. 116]). Но особенно очевидным это становится при обращении к Н. Кузанскому. В сочинении «О видении Бога» недвусмысленных формул на этот

счет достаточно. По сути, основной принцип его богословия – «ученое незнание» – основывается на непостижимости бесконечности Бога: «Нельзя приблизиться к Тебе, Богу, и бесконечности, не погрузившись разумом в незнание... Как разуму охватить Тебя, бесконечного? Разум познает себя незнающим и неспособным Тебя охватить из-за этой Твоей бесконечности» [16, с. 60–61].

Обратимся, наконец, к наиболее важному для нас вопросу - возможности проецирования принципа бесконечности на человека. При этом нужно сразу уточнить, о какой бесконечности идет речь. Вопрос с потенциальной бесконечностью в классической философии достаточно прояснен. Догматического, или постулативного, введения требует лишь актуальная бесконечность. Но именно требует - по существу отношений между потенциальной и актуальной бесконечностью. Потенциальная бесконечность мира и человека свидетельствует об их неполноте, незавершенности и несовершенстве. Как обусловленное нуждается в безусловном, видимый мир - в невидимом, так потенциальная бесконечность нуждается в актуальной.

С формальной точки зрения понятие бесконечности человека может быть задано трояко: а) в качестве эмпирического обобщения, б) философски, то есть постулативно, в) догматически. Однако из многовекового развития проблемы можно сделать достаточно надёжный вывод, что бесконечность человека может быть непротиворечиво обоснована, прежде всего, догматически. Без теологии научные данные в так называемом эмпирическом обобщении повисают в воздухе. Теологический способ введения бесконечности человека имеет основание в пасхальном догмате и по своей логической форме идентичен постулативному способу введения бесконечности в философии и науке. Имеется в виду, что ни в науке, ни в философии, ни в теологии постулат бесконечности мира или Бога не «доказывается» обычными процедурами, а вводится исходя из внутренней самоочевидности как беспредпосылочный. Только для христианина постулат бесконечности человека дополнительно удостоверяется еще догматом воплощения Бога и воскресения Христа, превзошедшего тем самым конечность, смертность человека как тварного существа. Догмат о человеке как образе и подобии Божием в контексте наших рассуждений является не столько сугубо религиозно-догматической посылкой, сколько постулатом, в свете которого только и можно ввести принцип конечности-бесконечности человека.

Вызывает удивление тот факт, что в западной новоевропейской философии богоподобная бесконечность человека оказалась идеей мало концептуализированной, по сути дела второстепенной. Поэтому важно отметить, что заслуга более глубокого, всестороннего осмысления и развития принципа бесконечности человека принадлежит русской философии конца XIX — первой трети XX столетия. Начинать ряд нужно с основателя философии всеединства В. С. Соловьева. Принципиально идею бесконечности личности в ее отдельных аспектах развивали также Б. П. Вышеславцев, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, В. В. Зеньковский. Каждый из них работал в этом направлении по-своему.

Уникальную в своем роде программу реформирования педагогики, ее выстраивания на основе категорий свободы и бесконечности личности разработал В. В. Зеньковский. В перечисленном ряду мыслителей ему более всего свойственна четкость формулировок о бесконечности человека в смысле их соответствия восточно-христианскому богословию. Он также настойчиво проводил идею о том, что акцентирование бесконечности тварного мира ведет человека не к личному Богу, а к пантеизму.

По своей родословной в христианской теологии, бесконечность — одно из имен Бога, указывающее на Его непостижимость, и это имя можно отнести к отрицательному богословию. Поэтому бесконечность для человека может выступать лишь вектором движения, трансценденции в его предстоянии Богу. Сказать о ней не только в отношении человека, но и в отношении Бога, как это явствует из христианской теологии, нечего.

Чувство бесконечного оценивалось немецким теологом, основателем универсальной герменевтики Ф. Шлейермахером (1768–1834) столь высоко, что он объявил его специфически религиозным чувством. В знаменитых «Речах о религии» (1799) он подробно развивает идею религии»

гиозного чувства именно как чувства бесконечности. В его рассуждениях встречаем положение, что «...религиозное размышление есть лишь непосредственное сознание, что все конечное существует лишь в бесконечном и через него, все временное – в вечном и через него» [25, с. 80]. Позднее эта тема была ярко выражена в творчестве и дневниках Новалиса, Ф. Шлегеля и др. Шлейермахер - протестант. Но о неустранимости идеи бесконечного в религиозном созерцании свидетельствует и такой известный исследователь восточно-христианской аскетики, как С. М. Зарин. В фундаментальном труде «Аскетизм» (1907) он пишет: «...из анализа творений Дионисия и Марка Подвижника можно с несомненностью убедиться, что им в сущности не удавалось отрешиться от идеи единого, простого и особенного бесконечного. С психологической точки зрения рекомендуемое ими... отвлечение "ума" от всего конечного, от всякого определенного содержания в сущности оказывается "созерцанием" именно идеи бесконечного» [5, с. 440, 441].

Скромные итоги психологического и гносеологического обоснований причастности человека к бесконечности подтверждают, что остается только один «реалистический» вариант - догматическое или теологическое задание бесконечности человека. Кроме догмата сотворения человека по образу и подобию Божию, важен догмат Боговоплощения и христология в целом. Можно текстуально проследить, как явно или неявно в русской философии конца XIX - первой половине XX века происходит естественное соскальзывание аргументации укорененности человека в бесконечности с философской на сугубо теологическую платформу. Это не случайно и не может рассматриваться как ущербность философии. То, что человеческой деятельности свойствен признак потенциальной бесконечности, с позиций классической философии означает, что человек изымается из смысловой сферы бытия, ибо потенциальная бесконечность не имеет ни начала, ни конца, завершения. В ней есть лишь середина бесконечного становления с постоянно исчезающими целями и результатами этого становления. Теоретическое развертывание тезиса о практической беспредельности человека, его разума, деятельности, способности превосхождения заданных пределов имеет логической предпосылкой актуальную, обосновываемую лишь теологически бесконечность. Поэтому любое положение о свободе человека, его незаданности, эволюционной неопределенности требует обращения к принципу «причастности» человека к актуальной и абсолютной бесконечности Бога.

Проблематика специфики духовности именно в музыке в широком, не сугубо церковном и теологическом аспектах, развита пока недостаточно. Одна из немногих работ этого плана – докторская диссертация Л. П. Шиповской [24]. В предшествующих публикациях, в частности [8], исходя из посылки о принципиальной роли принципа бесконечности мироздания и человека, утверждалось, что и европейская музыка манифестирует духовные горизонты человеческого бытия двумя существенными различающимися способами. Один связан с актуальной качественной бесконечностью Абсолюта - христианского Бога. Он лишён пространственного размаха авторского воображения, сконцентрирован на точечном времени – Вечности. По этой причине данная музыка лишена изысков музыкальной выразительности. Ее примером является русский знаменный распев с его монодией, доминированием низких голосов, сосредоточенностью на Слове, то есть Смысле. А также богослужебное пение римско-католической церкви - григорианский одноголосный распев с ненотированным ритмом. Эта «музыка» требует от исполнителя и воспринимающего ее слушателя эйдетической интенсивности - внутренней сосредоточенности, растворения в смыслах Слова при минимуме внешних средств выражения. Отсюда монодия и узкий звуковысотный диапазон знаменного и григорианского пения. Данный тип музыки обозначен нами платоновским термином – как эйдетический.

Другой тип представляет собой музыка романтическая. Подобно прямой перспективе, открытой живописью Возрождения, она основана на чувстве экстенсивной бесконечности, то есть бесконечности акцентированно-пространственной, количественной, а не интенсивной или качественной. Если перенести на музыку типологию религий В. В. Зеньковского, то эта музыка представляет собой пантеистическую форму выражения религиозности. Термин «романти-

ческая» является не исторически конкретным обозначением особого этапа развития европейской музыки, как в традиционном музыкознании, а имеет типологическое значение. Фантастическое развитие музыкальных средств выразительности, которое началось с эпохи барокко, и в обвальном масштабе с Людвига ван Бетховена и собственно романтиков, выражает именно устремленность к экстенсивной, пространственной бесконечности. В ней, в сравнении с эйдетической музыкой, меньше мысли, но максимум воображения, чувства, экзальтированности и внешних средств выражения. Она дальше от Божества, но ближе к человечности, и потому в секуляризирующемся мире оказалась максимально востребованной человеком культуры, уходящим от Бога, но глубоко нуждающимся в какой-то форме духовности. Романтическая духовность, поддержанная также бурным развитием поэтического творчества, фактически монополизировала духовный горизонт европейского и русского человека в XIX веке [8, с. 23–24].

Теперь определим различие «эйдетической», богослужебной и «романтической» музыки в другом, важном для данной темы аспекте. Известный психофизиолог П. В. Симонов, определяя архитектуру как искусство исключительно «пространственное», а музыку - как сугубо «временное», отмечает: «В художественных произведениях архитектуры и музыки воплощены победы человеческого духа над пространством и временем <...> Доброта в архитектуре и музыке не видна» [18, с. 269]. Архитектуру оставим, но можно ли согласиться с утверждением о том, что музыка внеэтична? Какие-то основания для него есть, достаточно привести красноречивые примеры из истории германского фашизма, когда «диаволы» в обличье человека одновременно были знатоками и любителями европейского музыкального романтизма. Но общая картина выглядит иначе.

Если эйдетическая музыка центрирована на Смысле, Слове, то какова здесь конкретика? В христианском богословии, которое складывалось под заметным влиянием греческого платонизма, Христос нередко именовался Логосом, Словом. Главное же слово, дарованное верующим в Его заповедях любви к Богу и человеку, именно

слово «Любовь». Апостол Павел разъяснил это и оставил верующим христианам свой гимн Любви как несокрушимой доброжелательности ко всем без разбора — и к тем, кто нам неприятен, кто нас не любит и кого мы не любим (Рим. 8: 35—39). Не любит, конечно, в «житейском», психологическом смысле. Приблизилось ли христианское человечество к осуществлению этой заповеди? Вопрос риторический: оно еще дальше от понимания и осуществления заповеди Любви, чем общины первохристиан. Не в этом ли смысл парадоксального изречения священника Александра Меня о том, что христианство есть религия будущего, а не прошлого и настоящего?

Русское богослужебное пение центрировано на Слове, которое (на примере заповеди Любви) актуально бесконечно и не требует для погружения в таинственный его смысл музыкальных изысков. Это относится не только к знаменному монодическому пению, но (с XVII-XVIII веков) и к партесному. Правда, известный исследователь русского богослужебного пения В. И. Мартынов отказывает последнему в богослужебном статусе. Он резко разделяет «богослужебное пение» и «богослужебную музыку. Проблема противопоставления богослужебного пения и музыки есть проблема противопоставления человека молящегося человеку «играющемуся». Музыка как игра, считает указанный автор, есть способ существования человека играющего, а богослужебное пение как молитва есть способ существования человека молящегося. Согласно Мартынову, вся система знаменного распева базировалась на движениях аскетической практики и не имела линейной нотной структуры. Каждое знамя было отражением молитвенного акта и не несло в себе физической природы звука. Учёный полностью отвергает «партесную» музыку, так как якобы любой аккорд вызывает пространственные, «телесные» по сути ощущения, в то время как унисон воспринимается как «чистая длительность», что более соответствует природе ангельской молитвы (см. [11]). Это крайне дискуссионная конструкция, в анализ и критику которой здесь не будем углубляться. Однако позиция названного автора не противоречит идее актуальной смысловой бесконечности главной заповеди и Слова христианства. А бесконечность объективного смысла требует такой же бесконечности и «воспринимающего устройства» – человеческой души и высшей ее способности – человеческого духа. Впрочем, гениальный Гераклит «угадал» в своих афоризмах многое, в том числе и это – безмерность человеческой души: «Границ души тебе не отыскать, по какому бы пути... ты ни пошёл: столь глубока ее мера» [21, с. 231].

Католическое богослужение, основывающееся до XI века также на монодии, издавна включило в церковный обиход орга́н, в отличие от византийского и славянского (русского), не признававших «органного гудения». И это было, вероятно, понижением статуса Слова в церковном обряде. Но нельзя не отметить, что поскольку богослужение осуществлялось на латинском языке, и полностью смысл Слова был доступен лишь избранным, а не народной массе, орган в такой ситуации был, вероятно, функционален.

Наш основной вывод, для которого приведен предшествующий материал, заключается в том, что эйдетическая музыка, представленная богослужебным каноном Средневековья и частично Нового времени, вопреки мнению профессора П. В. Симонова, глубоко этична, сосредоточена на принципе Добра, специфически понимаемого христианством.

Духовность в классической европейской светской музыке более скрыта, и, можно сказать, не совсем понятна. Парадоксальный французский философ Эмиль Чоран отмечает нечто подобное: «Прослушав Гольдберг-вариации – говоря на языке мистиков, музыку "надсущностную" - мы закрываем глаза, ловя отголоски, которые она в нас пробудила. Все исчезает, кроме бессодержательной полноты, являюшейся... единственным способом приблизиться к высшему» [23, с. 119]. Как известно, идея бесконечного пространстваявиласьонтологическим основанием науки Нового времени, а по О. Шпенглеру прасимволом «фаустовской культуры», которая наилучшим образом представлена европейской инструментальной музыкой и новой математикой, то есть «исчислением бесконечно малых». Относительно нововременной музыки обозначим лишь пунктиром то, что требует, безусловно, развернутого изложения. «Романтическая» музыка в европейской и русской культуре Нового и Новейшего времени типологически представлена направлениями, которые можно обозначить как «психологизм» и «космизм». Логико-онтологическим основанием того и другого является бесконечность, с одной стороны, душевного мира человека, или его субъективности, с другой бесконечность мироздания. Первое направление можно персонифицировать фигурами Ф. Шопена и других романтиков, а также П. И. Чайковского. Музыкальный психологизм романтиков репрезентирует то, что духовный мир, да и вообще «мир» как некая реальность без человеческого сознания проблематичен, не очевиден. И наоборот, человеческая субъективность есть зеркало для всего сущего, и мир на ладони у Бога без совокупного человеческого сознания непредставим. Тот же парадоксальный мыслитель отмечает: «Мир рождается и умирает вместе с нами. Существует только наше сознание, оно и есть вселенная, и эта вселенная исчезает вместе с нами. Умирая, мы ничего не оставляем» [23, c. 194–195].

Второе направление – космизм, наилучшим образом представляется творчеством А. Н. Скрябина, который хотел охватить в своем музыкальным творчестве все, что существует в подлунном мире, и это дерзновение пришлось как нельзя кстати в секулярную эпоху. Суровую оценку получил за это А. Н. Скрябин от молодого А. Ф. Лосева, выступавшего в тот период с сугубо христианских позиций: «В недра... субъективнопсихологического Я Скрябин перенёс все то соединение языческого космизма с христианским историзмом, и получилась небывалая система языческого христиански-солиптистического атеизма». А резюме Лосева таково: «Христианину грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину – отвернуться от него, ибо молиться за него - тоже грешно. За сатанистов не молятся» [9, с. 773, 779].

Таким образом, транслируемая романтической музыкой в общество духовность многозначна, ее содержание не лежит на поверхности, но глубоко затрагивает тонкие струны сознания европейского человека, укоренённого в неприятии свой конечности — чувство и мысль, унаследованные от греко-римской и христианской культуры.

Литература

- 1. Аристотель. Физика // Аристотель. Cou.: в 4 т. М.: Мысль, 1975. Т. 3. С. 59–262.
- 2. Барулин В. С. Основы социально-философской антропологии. М.: Академкнига, 2002. 455 с.
- 3. Василий Великий. О Святом Духе к св. Амвлохию, епископу Иконийскому // Василий Великий. Творения: в 4 ч. М.: Тип. Августа Семена; Паломник, 1993. Ч. III. С. 231–356.
- 4. Завершинский Γ . Дух дышит, где хочет: Введение в православное учение о Святом Духе. СПб.: Алетейя, 2003. 254 с.
- 5. Зарин С. М. Аскетизм по православно-христианскому учению. Этико-богословское исслед. Репринт. изд. М.: Православный паломник, 1996. XXXI, XI, XV, 694 с.
- 6. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. Кемерово, 2012. 424 с.
- 7. Киселев Г. С. Религиозные смыслы мира // Вопр. философии. 2011. № 5. С. 18–29.
- Кузякина Т. И. Музыка и духовный мир человека // Вест. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 17/2. – С. 23–33.
- 9. Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Форма Стиль Выражение. М.: Мысль, 1995. C. 733–779.
- 10. Максимов Ю. В. Учение о Святом Духе в ранней Церкви (I–III века). М.: Центр библейско-патрол. исслед.: Империум Пресс, 2007. 208 с.
- 11. Мартынов В. И. Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе. М.: Филология, 1997. 208 с.
- 12. Меньчиков Г. П. Духовная реальность человека. Духовность и религиозность // Философские науки. 2000. С. 116–127.
- 13. Меньчиков Г. П. «Празнание» как глубинная проблема духовности человека // Вестн. МГУКИ. 2011. № 1 (39). С. 18–24.
- 14. Миненко Г. Н. Философско-антропологические аспекты эволюции человека, социума и культуры: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. Кемерово, 2004. 435 с.
- 15. Неретина С. С. Диалог, самодетерминация и масс-субъект // Вопр. культурологии. 2013. № 3. С. 19–23.
- 16. Николай Кузанский. О видении Бога // Николай Кузанский. Соч.: в 2 т. / общ. ред. и вступ. ст. 3. А. Тажуризиной. М.: Мысль, 1980. Т. 2. С. 33–94.
- 17. Никулин Д. В. Основоположения новоевропейской рациональности и проблема времени // Рациональность на перепутье: в 2 кн. / отв. ред. П. П. Гайденко. М.: РОССПЭН, 1999. Кн. 2. С. 108–135.
- 18. Симонов П. В. Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. М.: Наука, 1989. 352 с.
- 19. Федотова В. Г. Духовность как фактор перестройки // Вопр. философии. 1987. № 3. С. 35–39.
- 20. Фокин А. Р. Соотношение души и духа в греческой и латинской патристике // Человек. 2009. № 3. C. 82–92.
- 21. Фрагменты ранних греческих философов / пер. А. В. Лебедева. М.: Наука, 1989. Ч. І. 576 с.
- 22. Хоружий С. С. Что такое SYNERGEIA? Синергия как универсальная парадигма: ведущие предметные сферы, дискурсивные связи, эвристические ресурсы // Вопр. философии. − 2011. № 12. С. 19–36.
- 23. Чоран Э. Признания и проклятия: пер. с фр. СПб.: Симпозиум, 2004. 206 с.
- 24. Шиповская Л. П. Музыка как феномен духовной культуры: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04. M., 2005. 383 с.
- 25. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи: пер. с нем. М.; Киев: REFL-book: ИСА, 1994. 432 с.

References

- 1. Aristotel'. Fizika [Physics]. *Aristotel'. Sochineniia: v 4 t. [Aristotle. Works: in 4 vol.].* Moscow, Mysl' Publ., 1975, vol. 3, pp. 59–262. (In Russ.).
- 2. Barulin V.S. Osnovy sotsial'no-filosofskoi antropologii [Basics of social and philosophical anthropology]. Moscow, Akademkniga Publ., 2002, 455 p. (In Russ.).
- 3. Vasilii Velikii. O Sviatom Dukhe k sv. Amvlokhiiu, episkopu Ikoniiskomu [About the Holy Spirit to St. Amvlohiyu, Bishop of Iconium]. *Vasilii Velikii. Tvoreniia [Vasilii Velikii. Creation]*. Moscow, Avgust Semen Publ., Palomnik Publ., 1993, part III, pp. 231–356. (In Russ.).
- 4. Zavershinskii G. Dukh dyshit, gde khochet: Vvedenie v pravoslavnoe uchenie o Sviatom Dukhe [The wind blows where it wills: An Introduction to the Orthodox teaching on the Holy Spirit]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2003. 54 p. (In Russ.).

- 5. Zarin S.M. Asketizm po pravoslavno-khristianskomu ucheniiu. Etiko-bogoslovskoe issledovanie. Reprint [Sceticism of the Orthodox Christian doctrine. Ethical and theological research. Reprint]. Moscow, Pravoslavnyi palomnik Publ., 1996, XXXI, XI, XV. 694 p. (In Russ.).
- 6. Kazakov E.F. Dusha evropeiskogo cheloveka [Soul of European man]. Kemerovo, 2012. 424 p. (In Russ.).
- 7. Kiselev G.S. Religioznye smysly mira [Religious sense of the world]. *Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]*, 2011, no 5, pp. 18–29. (In Russ.).
- 8. Kuziakina T.I. Muzyka i dukhovnyi mir cheloveka [Music and spiritual world]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarst-vennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2011, no 17/2, pp. 23–33. (In Russ.).
- 9. Losev A.F. Mirovozzrenie Skriabina [World Scriabin]. Losev A.F. Forma Stil' Vyrazhenie [Form Style expression]. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 733–779. (In Russ.).
- 10. Maksimov Iu.V. Uchenie o Sviatom Dukhe v rannei Tserkvi (I–III veka) [The doctrine of the Holy Spirit in the early Church (I–III centuries)]. Moscow, Imperium Press Publ., 2007. 208 p. (In Russ.).
- 11. Martynov V.I. Penie, igra i molitva v russkoi bogosluzhebnoi sisteme [Singing, playing and liturgical prayer in the Russian system]. Moscow, Filologiia Publ., 1997. 208 p. (In Russ.).
- 12. Men'chikov G.P. Dukhovnaia real'nost' cheloveka. Dukhovnost' i religioznost' [Spiritual reality of man. Spiritual and religious]. *Filosofskie nauki [Philosophical Sciences]*, 2000, pp. 116–127. (In Russ.).
- 13. Men'chikov G.P. "Praznanie" kak glubinnaia problema dukhovnosti cheloveka ["Praznanie" the depth of the problem of human spirituality]. *Vestnik MGUKI [Bulletin MGUKI]*, 2011, no 1 (39), pp. 18–24. (In Russ.).
- 14. Minenko G.N. Filosofsko-antropologicheskie aspekty evoliutsii cheloveka, sotsiuma i kul'tury: dis. doktora kul'turologii [Philosophical and anthropological aspects of the evolution of man, society and culture: Dr. in culturology diss.]. Kemerovo, 2004. 435 p. (In Russ.).
- 15. Neretina S.S. Dialog, samodeterminatsiia i mass-sub"ekt [Dialogue, Self-determination and mass subject]. *Voprosy kul'turologii [Questions of Cultural Studies]*, 2013, no 3, pp. 19–23. (In Russ.).
- 16. Nikolai Kuzanskii. O videnii Boga [About the vision of God]. *Nikolai Kuzanskii. Sochineniia: v 2 t. [Nicholas Kazanskiy. Works: in 2 vol.]*. Moscow, Mysl' Publ., 1980, vol. 2, pp. 33–94. (In Russ.).
- 17. Nikulin D.V. Osnovopolozheniia novoevropeiskoi ratsional'nosti i problema vremeni [Basic principle of modern European rationality and the problem of time]. *Ratsional'nost' na pereput'e [Rationality at a crossroads]*. Ed. P.P. Gaidenko. Moscow, ROSSPEN Publ., 1999, vol. 2, pp. 108–135. (In Russ.).
- 18. Simonov P.V., Ershov P.M., Viazemskii Iu.P. Proiskhozhdenie dukhovnosti [The origin of spirituality]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 352 p. (In Russ.).
- 19. Fedotova V. G. Dukhovnost' kak faktor perestroika [Spirituality as a factor in the restructuring]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 1987, no 3, pp. 35–39. (In Russ.).
- 20. Fokin A.R. Sootnoshenie dushi i dukha v grecheskoi i latinskoi patristike [Ratio of the soul and spirit in Greek and Latin patristic]. *Chelovek [Man]*, 2009, no 3, pp. 82–92. (In Russ.).
- 21. Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov [Fragments of the early Greek philosophers]. Translator A.V. Lebedeva. Moscow, Nauka Publ., 1989, part I. 576 p. (In Russ.).
- 22. Khoruzhii S.S. Chto takoe SYNERGEIA? Sinergiia kak universal'naia paradigma: vedushchie predmetnye sfery, diskursivnye sviazi, evristicheskie resursy [What SYNERGEIA? Synergy as a universal paradigm: leading subject areas discursive communication, heuristic resources]. Voprosy filosofii [Problems of Philosophy], 2011, no 12, pp. 19–36. (In Russ.).
- 23. Choran E. Priznaniia i prokliatiia [Confessions and curses]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2004. 206 p. (In Russ.).
- 24. Shipovskaia L.P. Muzyka kak fenomen dukhovnoi kul'tury: dis. dr. filos. nauk [Music as a phenomenon of spiritual culture: Dr. philosophy sci. diss.]. Moscow, 2005. 383 p. (In Russ.).
- 25. Shleiermakher F. Rechi o religii. Monologi [Speeches about religion. Monologues]. Moscow; Kiev, REFL-book Publ., ISA Publ., 1994. 432 p. (In Russ.).



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ HISTORY OF ART

УДК 792.09

КУКЛЫ В СПЕКТАКЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА «КЕТЧ СО СМЕРТЬЮ» (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ Э.-Э. ШМИТТА «ОСКАР И РОЗОВАЯ ДАМА» ИЗ ЦИКЛА «О НЕЗРИМОМ»)

Ходанен Людмила Алексеевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и фольклора, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, $P\Phi$). E-mail: hodanen@yandex.ru

В статье рассматривается проблема использования поэтики театра кукол в спектакле драматического театра. Материалом для изучения является постановка монопьесы Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» из цикла «О незримом», осуществленная в театре «Белый остров» (г. Кемерово, режиссерпостановшик С. Басалаев). Задача статьи — рассмотрение художеетвенной семантики детской игры как органичной формы мировосприятия и поведения ребенка, главного героя спектакля, и роли игры в разрешении трагической коллизии, обусловленной смертельным диагнозом Оскара. Выделено и проанализировано несколько форм игры: письма мальчика к Богу, движение по вымышленной лестнице времени, подсказанные Розовой дамой, и создание своего театра кукол, в котором герой разыгрывает случившиеся с ним события, превращаясь в актера-кукловода. Рассмотрена роль Розовой Дамы, становящейся клоунессой и создающей игровую ситуацию для находящегося в депрессии Оскара вымышленными рассказами о своем прошлом. Установлено, что игровые формы поведения и творчества выступают средством раскрытия внутреннего мира подростка в процессе становления его духовного опыта, а также служат созданию сквозного действия и формирует целостный мир спектакля.

Ключевые слова: Э.-Э. Шмитт, спектакль, герой, куклы.

THE PUPPETS IN THE DRAMA THEAHTRE PERFORMANCE "CATCH FOR DEATH" (AFTER E. E. SCHMITT'S "OSKAR AND THE PINK DAME" (THE "INVISIBLE" CYCLE))

Khodanen Ludmila Alekseevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Professor of Departament of Russian Literature and Folklore, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: hodanen@yandex.ru

The known soviet psychologists D. Elkonen and L. Vygodskyi consider the gaming nature of the children's "psychomotorica." In the theatrical performance under discussion the hero of which is a child, the producer realizes the peculiarities of the children's perception and fill it with artistic content.

In the performance "Catch with Death," staged in the "White Island" Theatre (Kemerovo, S. Basalaev as a producer, M. Proshkina as an artist and I. Puzyreva as a choreograph) the tragic situation with a deadly illness of a child is in the basis of the staged story. In the performance the inner world of the main hero is in the focus

of attention. The hero is under spiritual revival and acquires belief in Christ. The children's game is the main form of the stage performance and defines the character of the communication with the audience. Meetings with the child's parents, meetings and talks with the Pink Dame, the main hero's love to a girl-patient, Patty Blue, his contacts with other children-patients, doctors and nurses of the hospital are given as facts, which Oskar reports to the God and stage in his own puppet-theatre. Thus, everything which is going on, is given through the eyes and consciousness of the main hero. The gaming situation comes from the dialogue of Oskar and the Pink Dame, who as a clownees, tries to incourage and challenge the teenager who is deeply depressed. The Pink Dame tells him stories of her imaginary activities as a daring catchist. Quite understandable and close to him world of brave and daring actions incourages Oskar, inspires energy for activities into him. He creates his own small puppet-theatre, where he stages the events happened to him. Three puppets turned into personages and some objects found in the ward, everything around him are made participants of the show by him. In the performance under discussion the producer employs an element, known as an "open device"- puppet work without screen. The actress E. Purgina works with finger-puppets, "talking" puppets, with objects turned into puppets. Oskar, performed by the Pink Dame, always remains the main hero of the acting and determines his spiritual revival. Simultaneously, the personified puppets and other objects get into conflict and mise en scene, created by the boy, form some plastic visible world which reflects his perception and understanding of everything happened to him. The puppet-theatre poetics in the performance "Catch with Death" appeared to be a colourful, expressive means to reveal the inner world of the teenager-hero, the creative potentiality of the personality, the richness of psychological reactions, gestures, motions, deeds of the Unknown on the way to the hero's maturity. The puppet manipulation did not turn into simple illustrations of Oskar's thoughts, but they became a means of expression of "transcendental" action, realized in the conflicts and dialogues of the personages, which in itself forms the integral world of the performance.

Keywords: E.-E. Schmitt, performance, hero, puppets.

Спектакль, в котором главными действующими персонажами становятся дети, актуализирует игру как отличительную черту детской психомоторики. Игра — это естественное состояние ребенка, который в ней пробует будущие социальные роли, подражает взрослой жизни. Один из известных отечественных психологов, подчеркивая ориентированность игр детей среднего возраста на развитие личностной позиции, отмечает, что в них происходит «первичная эмоциональнодейственная ориентация в смыслах человеческой деятельности, возникает сознание своего ограниченного места в системе отношений взрослых и потребность быть взрослым» [4, с. 273].

Представляет интерес рассмотреть художественную семантику детской игры, использованной в театральной постановке, и ее роль в создании целостного мира спектакля, герои и содержание которого связаны с миром ребенка. В качестве материала для изучения выбран спектакль «Кетч со смертью», поставленный в новом Кемеровском театре «Белый остров», который открылся его премьерой в феврале 2015 года. Режиссер-постановщик – С. Басалаев, художник М. Прошкин, хореограф И. Пузырева.

В «монопьесе» Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» из цикла «О незримом» [2, с. 148], по которой поставлен спектакль, основа игровой ситуации трагична. Подросток умирает в детской онкологической больнице после неудачной операции. Розовая дама, своего рода добровольный психотерапевт, приходящая к больным детям, подсказывает ему игры, чтобы он не погружался в депрессию, - это письма к Богу и условное движение по символической лестнице возрастов человека, в которой каждый день равен десяти годам. Оскар будет подниматься по ней в свои последние дни. Включаясь в эти игровые ситуации, мальчик рассказывает о своих поступках и душевных состояниях и о своем меняющемся отношении к происходящему с ним и в такой форме проживает все этапы жизни человека.

В ряду нескольких постановок этого произведения Шмитта, которые прошли за последние годы в театрах, спектакль театра «Белый остров», привлекает внимание интересным сценическим

решением главной коллизии – победы, как сам герой говорит, над «неизвестностью» [3] и вхождением в мир христианских вечных ценностей.

Режиссер-постановщик акцентирует внимание на внутреннем мире центрального героя в столь особых условиях существования. Средством его раскрытия является детская игра, которая выступает основной формой действия и определяет характер коммуникации со зрительным залом. Свидания с родителями, встреча и беседы с Розовой дамой, любовь к больной девочке Пегги Блю, общение с другими больными детьми, врачами и персоналом больницы представлены как факты, о которых, как и в тексте пьесы, Оскар пишет в письмах Богу. Но в этом спектакле он также их разыгрывает в придуманных сценках и диалогах. Таким образом, все происходящие события представлены в опыте его сознания и в творчестве, с сохранением проявлений, присущих мальчику-подростку.

В связи с изначальной установкой на раскрытие мировосприятия главного героя роли всех персонажей в спектакле исполняет одна актриса. Замечательно справляясь со сложной задачей, Екатерина Пургина сумела передать сложность театрального существования героя в спектакле. В ее точной игре Оскар посылает смелые реплики в зрительный зал, выступает творцом повторенных в игровой форме разговоров с другими персонажами, с внутренней напряженностью пишет свои письма-монологи к Богу, рассказывает о встрече с Ним, верит Ему. В удачно найденной пластике жестов, движений, танцев органично переданы боль и страдания, безудержная отчаянность и стойкость маленького героя. Оскар сообщает зрителям о своем диагнозе в первом, почти сумасшедшем рэпе, не боясь произнести вслух, что у него рак. Так дерзко и отважно начинается этот кетч героя со смертью, чтобы потом, пройдя опыт духовного становления, ему прийти к «единственному решению у жизни - жить» и понять, что Бог есть, он «здесь», как скажет он всем в одном из последних писем.

Опыт жизни в форме слов к Богу, который ему предложила Розовая дама, соединился с собственным детским конкретным, пластически зримым воссозданием событий. Мальчик узнает

свой диагноз, начинает жить с ним, сочувствует другим пациентам, влюбляется, нечаянно изменяет своей подруге, учится просить прощения и прощать, сближается с родителями и хочет сохранить связи с дорогими людьми до конца. Все эти прошедшие «истории», случившиеся с ним, подросток разыгрывает в своем маленьком спектакле перед зрителем, в такой форме комментируя их.

Этот художественно выразительный прием органично и точно передает естественную для детского подросткового сознания игровую творческую природу мировосприятия и одновременно становится основой действия.

В ежедневных письмах к Богу Оскар учится просить Его о других и о себе и напоминать еще раз о своих просьбах. Сохраняя достоинство перед лицом высшей силы, смело и даже залихватски, мальчик, почти как юнга на судне, отдает честь Богу-капитану. Понимание его мощи придет далеко не сразу, только в финале. Первой судьбоносной встречей с этим незримым собеседником станет Рождество, день рождения Бога, когда Оскар усыновляет Розовую даму, прощает своих родителей. О свидании с Богом в часовне, куда приведет его Розовая дама, рассказывает уже повзрослевший герой. Ощутив почти вживе боль распятия и постигая смысл страданий Христа, он по-другому начинает воспринимать мир и себя.

При этом игра Оскара в создаваемом спектакле не является калькой взрослых штампов поведения, как это происходит у младших детей, а предстает как игра подростка, говоря словами Л. Д. Выгодского, Ernstspiel, серьезная игра (цит. по [4, с. 222]).

Герой предстает перед зрителем в своем смешном разноцветном клоунском костюме с многочисленными карманами, из которых он вынимает и оживляет игрушки и берет разные вещицы, окружающие его в больничной палате, чтобы строить свой маленький спектакль. Этот наряд и поведение героя в нем образуют еще один очень важный ход в развитии действия. Розовая дама – клоунесса, и она придумывает для Оскара свое прошлое кетчистки, с азартом рассказывая о победах на рингах в поединках с сильными и хитрыми соперницами. Язык хрипловатого бойцовского юмора в рассказах о дерзких победах понятен и

нравится подростку, пробуждает в нем активную энергию действия, и он отвечает на эту игру клоунессы своей игрой.

Воссоздавая становление духовного мира мальчика-подростка, уходящего из жизни, режиссер использовал в спектакле поэтику театра кукол. В действии использован элемент сценической игры, которая называется «открытый прием». Ее смысл состоит в том, что «кукольник не скрывается от зрителя, а работает с куклой открыто [1, с. 291]. Отдадим дань мастерству и такту работы актрисы Е. Пургиной как кукловода, работающего с пальцевой куклой, с «оживающей» куклой, с предметом, превращенным в куклу. При этом Оскар в исполнении актрисы всегда остается героем сквозного действия, в котором открывается его духовный путь, и одновременно им самим одушевленные куклы и предметы становятся участниками конфликтных ситуаций, целых мизансцен, которые мальчик создает, формируя особый пластически зримый мир как результат своего восприятия и понимания всего, что с ним происходит.

Постигая смысл присутствия Бога, Оскар приходит к мысли, что Всевышний не дед Мороз, приносящий подарки. Дедом Морозом стал отец, даритель всевозможных игрушек, готовый часами углубляться в чтение инструкций по их применению, потому что кроме дарения игрушек он не знает, как общаться с Оскаром. В театре Оскара в роли родителей — маленький красный автомобиль. Они действительно приезжают на таком к Оскару. Натянутая на игрушечном автомобильчике шапочка деда Мороза — это знак оценки их слов и поведения. Они скрывают свой страх перед болезнью сына, не знают, как сказать ему правду, заслоняясь подарками.

В спектакле, который создает Оскар, основных кукол три – медвежонок Бернар, упомянутый в тексте пьесы, и добавленные персонажи – маленький жеребенок с тонкими ножками и робкий белый барашек. В психоаналитическом дискурсе их можно было бы назвать архетипами из подсознания Оскара: один – немного упрямый и надежный, два других нежные трепетные, ранимые. Медвежонок Бернар – верный друг Оскара, с которым он почти не расстается. Когда родители ему предлагают заменить потрепанную игрушемих вернар – верный друг Оскара, с моторым он почти не расстается. Когда родители ему предлагают заменить потрепанную игрушеми.

ку на новую, возмущенный этим, он объяснит в письме Богу, что друзей не предают.

У игрушек появляются свои партии в сценическом диалоге Оскара с окружающими людьми, с миром, из которого он уходит. Медвежонок с лысинкой похож на Оскара, и он исполняет его роль. Его Оскар подсаживает на лестницу времени, в которой каждый проем — это десять лет прожитой жизни, и медвежонок будет карабкаться вверх, к небу.

Медвежонок играет также роль Розовой дамы, тогда, мягкими лапами касаясь Оскара, он рассказывает о своих былых победах в бурных кетчах, спокойно говорит ему о времени и возрастах жизни, о его родителях, о жизни и вечности. Оказавшийся в руках у мальчика в этой роли медвежонок призван «овеществить» для зрителя то, как воспринимает он слова женщины, выполняющей столь трудную задачу - прожить, быть рядом с уходящим ребенком. Медвежонок символизирует в эти моменты детское сознание, всегда конкретное, ясное, доверчивое, настроенное на доброту. Именно эти чувства переживает Оскар, ведя беседы с Розовой дамой, и эмоциональный мир их передают жесты медвежонка Бернара. Он ведь друг, теплый, мягкий.

Органично введена в спектакль и вторая кукла, милый жеребенок. Он превращается в доктора Дюссельдорфа, в девочку Пегги Блю, голубую принцессу, как ее называет Оскар. В фактуре пушистого материала, из которого сделана эта кукла, в зафиксированной позе удивления, неожиданности или испуга этого персонажа с большими темными, широко открытыми глазами запечатлелись и печаль, и хрупкость. Третья кукла, барашек с его жертвенно склоненной головкой, связан с больничной темой. Она выстраивается на контрапункте. В прологе подросток лихо бравирует своей отверженностью, в резком рэповом каскаде движений он сообщает зрителям, что доктор не нашел у него сердца. А в кукольном спектакле этот мотив получает иную семантику. Поникший белый барашек с печальными глазами смотрит из висящей сеточки с игрушками. Таким изображает Оскар доктора Дюссельдорфа у дверей своей палаты. Он жертвенно и виновато стоит перед мальчиком, не знает, как заговорить с ним. Операция была неудачной. Отчужденный от больных мир врачей, который воплощает Дюссельдорф, знающий о его обреченности, в своем кукольном театре Оскар приближает, благодаря чему возникает общение. Трагизм уходит в глубину происходящего диалога, не становясь от этого меньше, а приобретая те формы выражения, которые рождены в детском сознании, всегда ищущем доброты и гармонии. Мальчик успокаивает доктора, прощает и утешает его.

Жеребенок в руках Оскара становится девочкой Пегги, голубой феей, в которую влюблен Оскар и хочет защищать от ночных призраков, персонифицированных болей, которых она боится. А потом, когда герои станут ближе, Оскар создаст удивительно красивый образ их детской любви. Медвежонок достигнул в лестнице времени брачного возраста, и тогда Оскар подвесит вверху и заставит кружиться два обруча-кольца, в центре одного он поместит приглаженного лысого медвежонка, а в другом появится белый жеребенок с легкой гривкой-фатой. Соприкоснувшиеся только краями своих окружностей, голубой и розовый, обручи кружат словно сами жизни этих детей, встретившихся перед лицом вечности на мгновение.

Визуальный образ гармонично вписан в музыкальный ряд, который создает мелодия «Вальса снежинок» из балета» П. И. Чайковского «Щелкунчика». Эта музыка, первоначально тихо звучавшая из подаренного плеера, в мизансцене наполняет все пространство нежной объемной гармонией звуков, легко подхватывающих движение, уводящих его высоко под небеса.

В своем игровом творческом восприятии происходящих событий герой способен оживлять не только родных кукол, своих спутников, но и

все окружающие его в больничной палате игрушки, вещи, гаджеты. Швабра изображает девочку в черном паричке, которая бесцеремонно поцеловала его в губы, а халат на спинке стула из знакового атрибута превращается во всех докторов больницы сразу.

Игровые жесты Оскара в первом действии иногда напоминают фокусы. Особенно это акцентировано в момент, когда он жонглирует разноцветными шариками, легко и задорно перебрасывая и смешивая их, представляя себя магом, который может всем управлять. Иным смыслом наполняется эта игра в конце спектакля, когда умирающий герой постигает присутствие в мире Бога. На красивом воздушном шарике, который он перед своим уходом оставит в подарок Розовой даме, будет написано: «Только Богу дано право меня разбудить».

Поэтика театра кукол в спектакле «Кетч со смертью» стала ярким выразительным средством раскрытия внутреннего мира героя-подростка, творческого потенциала его личности, богатства психологических реакций, жестов, движений, поступков маленького героя в его кетче с «неизвестностью», в его взрослении и победе. При этом куклы и манипуляции с ними не превратились в простые иллюстрации мыслей Оскара, а стали выразителями действия, осуществляемого в столкновениях и диалогах этих персонажей и формирующего целостный мир спектакля. Предложенный вариант финала – белое полупрозрачное полотно, покрывающее горизонталь и вертикаль сцены, - прочитывается как выразительная метафора ухода героя в незримый мир, где рядом с ним будет Бог, и одновременно это занавес в театре, который создал Оскар, уходящий за ширмы.

Литература

- 1. Голдовский Б. П. Куклы: энцикл. М.: Время, 2004. 496 с.
- 2. Мягкова И. Г. Предисловие переводчицы // Театр. 2003. № 4.
- 3. Шмитт Э.-Э. Оскар и Розовая дама // Театр. 2003. № 4. С. 136–148.
- 4. Эльконин Д. Б. Психология игры. М.: Владос, 1999. 360 с.

References

- 1. Goldovskii B.P. Kukly: entsiklopediia [Puppets: encyclopedia]. Moscow, Vremia Publ., 2004. 496 p. (In Russ.).
- 2. Miagkova I.G. Predislovie perevodchitsy [Preface of the translator]. Teatr [Theatre], 2003, no. 4. (In Russ.).
- 3. Shmitt E.-E. Oskar i Rozovaia dama [Oskar and the Pink Dame]. *Teatr [Theatre]*, 2003, no. 4, pp. 136–148. (In Russ.).
- 4. Elkonin D.B. Psikhologiia igry [Game psychology]. Moscow, Vlados Publ., 1999. 360 p.

УДК 792.9; 792.09; 7.08

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ КУЗБАССА ИМ. Б. Т. ШТОКОЛОВА (2000–2010 ГОДЫ)¹

Чепурина Вера Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культуры и искусства речи, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: chepurina1@mail.ru

Понятие «синтез искусств» означает сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие. В Кузбассе художественные процессы, характеризующиеся синтезом искусств, органично вписались в общий контекст развития культуры. В начале XXI столетия обнаружилась необходимость поиска новых форм трансляции классического искусства, основанного на принципах гуманизма. Необходимым условием для развития нового типа художественной поэтики явилось укрепление системы художественной деятельности в Государственной филармония Кузбасса. Основополагающей предпосылкой в работе над литературно-музыкальным (музыкально-драматическим) спектаклем, представляющим собой синтез искусств, служит единство истоков музыкального, литературного и театрального творчества. Значимой особенностью нового жанра является принадлежность к постмодернистским принципам, нивелирующим расстояние между массовым и элитарным зрителем. Сюжеты текстов, как и конкретность звучащего слова, активизируют процесс восприятия серьезной классической музыки. Музыкальная составляющая действия усиливает исходные точки эмоционального напряжения. Структура литературно-музыкального представления основана на двух основных принципах соединения художественного материала - принципе тематического единства и принципе ассоциативности. Эффективность синтеза искусств в современных художественных практиках связана с расширением границ интерпретации текстов, возникновением мощного ассоциативного фона, который оказывает многостороннее эмоционально насыщенное воздействие на зрителя.

Ключевые слова: синтез искусств, творческий проект, филармония, художественный материал, слово, музыка, визуальный ряд, принцип тематического единства, принцип ассоциативности.

SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE CREATIVE PROJECTS REALISATION OF B. T. SHTOKOLOV KUZBAS STATE PHILHARMONIC (2000–2010)²

Chepurina Vera Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Head of Department of Culture and Art of the Speech, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chepurina1@mail.ru

The concept of "synthesis of the arts" means the combination of different types of art, from the Multilateral aesthetic impact. In the Kuzbass artistic processes, characterized by a synthesis of the arts, organically fit into the overall context of the development of culture. At the beginning of XXI century, it revealed the need for new

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 годов)».

² Article is prepared with financial support of RGNF and board of administration of the Kemerovo region within the research project no 15-14-42001 "Art of Kuzbass in the context of development of the region (the period of 1990–2010)".

forms of broadcasting classical art based on the principles of humanism. A prerequisite for the development of a new type of artistic poetics was the strengthening of artistic activity in the State Philharmonic Orchestra of Kuzbass. The underlying premise of the work on the literary and musical (music and drama) performance, which is a synthesis of the arts, is the unity of the origins of musical, literary and theatrical creativity. The significant feature of the new genre is an accessory to postmodern principles leveling distance between the mass and elite audience. Topics of the texts, as well as concrete-sounding words, activate the process of perception of serious classical music. The musical component of action strengthens the initial point of emotional stress. Structure of a literary-musical performance is based on two basic principles of connection of artistic material – basically the theme of unity and the principle of associativity. The efficiency of synthesis of arts in contemporary artistic practices related to the expansion of the boundaries of the interpretation of texts, the emergence of a powerful associative background that provides a multilateral emotionally charged impact on the viewer.

Keywords: synthesis of the arts, creative project, Philharmonic, art material, word, music, visual imagery, the principle of thematic unity, the principle of associativity.

Предпосылки «синтеза искусств» как типа художественной поэтики

Понятие «синтез искусств» означает «сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие» [2, с. 301]. В результате подобного соединения рождается качественно новое художественное явление, не сводимое к простой сумме составляющих его компонентов. Настоящая статья посвящена синтезу временных видов искусства, в которых ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция (музыка, литература), и пространственно-временных видов, которые воспринимаются одновременно слухом и зрением (театральное искусство, речевое исполнительство, хореография).

Идея синтеза искусств становится востребованной в переходные эпохи, которые разрушают изолированные системы, сложившиеся в культуре, и активизируют интегративные процессы. Тенденция к синтезу искусств особенно отчетливо обозначилась в эстетике начала XX века (А. Белый, А. Скрябин, Вяч. Иванов, Вл. Соловьев) и вылилась в концепции, согласно которым синтез искусств «представлен не как обогащение одних видов художественного творчества выразительными средствами других видов, а как проблема мировоззренческая, как выражение универсальной природы человеческого творчества» [4, с. 213].

В России идея синтеза вновь актуализируется в постперестроечное время. В условиях расшатывания идеологии и нивелирования духовных

ценностей на рубеже XX-XXI веков возникла необходимость поиска новых форм трансляции классического искусства, основанного на принципах гуманизма. Синтез искусств этого времени во многом затрагивает сферу театра, поэзии, композиторского творчества, концертной индустрии. Особое место в этих экспериментах отводится звучащему слову. Именно слово в православной культуре всегда было истоком нравственности, главным инструментом воспроизводства духовной традиции. Доктор культурологии Н. Л. Прокопова, анализируя тенденции современного речевого искусства, указывает на отсутствие в нем идеологического и эстетического единства, обусловленное разными ценностными установками [6, с. 142]. Обратим внимание на то, что образцы речевого искусства, возникающие на разных эстетических платформах, не только демонстрируют переплетение разных художественных направлений - нередко они преодолевают замкнутость своего жанра. О расширении границ искусства художественного слова, существующего сегодня на стыке со смежными искусствами, свидетельствуют фестивали последних лет [7].

Поиск новых форм реализуется не только в столичных проектах, но и на региональном уровне. В Кузбассе художественные процессы, характеризующиеся синтезом искусств, органично вписались в общий контекст развития культуры. Необходимым условием для их развития явилось укрепление системы художественной деятельности. К концу XX столетия одним из ведущих центров сосредоточения профессионального искусства стала Государственная филармония Куз-

басса³. Как указывает исследователь музыкальной культуры О. В. Гусева, филармония в этот период «из организатора гастрольно-концертной практики преобразуется в центр деятельности региональных профессиональных музыкальноисполнительских коллективов» [3, с. 112]. Среди значимых событий этого периода Гусева называет начало стабильной концертной деятельности симфонического оркестра, а также оркестра русских народных инструментов. Следует отметить и начало творческой деятельности в 1989 году Театра танца «Сибирский калейдоскоп» (художественный руководитель заслуженный артист России В. Селиверстов). Начало нового столетия ознаменовалось рождением в филармонии еще одной творческой единицы – по инициативе ее Генерального директора, заслуженного работника культуры РФ Л. В. Пилипчук возник литературный театр «Слово». Благодаря стабильному функционированию и развитию профессиональных коллективов были созданы крепкие основания для экспериментов, сочетающих возможности различных видов искусств.

Наиболее популярной формой синтеза искусств в филармонии, по словам ее главного режиссера, заслуженного работника культуры РФ Н. Б. Соколовой, является литературно-музыкальный спектакль [1]. Основополагающей предпосылкой в работе над творческим проектом, представляющим собой синтез искусств, служит единство истоков музыкального, литературного и театрального творчества. В спектаклях, выстроенных на основе художественного текста, наравне с звучащим словом бал правит музыка в исполнении Губернаторского симфонического оркестра Кузбасса (художественный руководитель и главный дирижер Лауреат международных конкурсов Тао Линь) и оркестра русских народных инструментов (главный дирижер И. Новиков). Картина мира в возникающем сценическом произведении дополняется хореографическими образами и визуальным рядом. Тематическое разнообразие творческих проектов, основанных на произведениях русской и зарубежной литературы (А. С. Пушкин, М. Зощенко, В. Шукшин, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Г. Ибсен, Р. Бёрнс, Д. Родари), призвано удовлетворять спрос зрителей самых разных возрастных категорий и художественных пристрастий.

Значимой особенностью полижанрового синтеза является его принадлежность к постмодернистским принципам, преодолевающим разрыв между массовой и элитарной культурами. Процессу восприятия серьезной (классической) музыки способствуют сюжеты текстов и конкретность звучащего слова. Музыкальная составляющая действия усиливает исходные точки эмоционального напряжения.

Структура литературно-музыкального представления основана на двух основных принципах организации художественного материала. Первый из них – принцип тематического (сюжетного) единства, который предполагает исполнение художественного текста с использованием музыки, написанной непосредственно к его сюжету. И музыкальные, и зрительные образы в этом случае возникают как подкрепление развития событийного ряда. Второй вариант соединения литературного и музыкального материала основан на принципе непрямых (опосредованных) ассоциаций. Для более пристального их рассмотрения обратимся к примерам из художественной практики.

Принцип тематического (сюжетного) единства

Принцип тематического единства произведений, обладающих разной жанровой спецификой, наиболее полно воплощается в литературномузыкальном спектакле «Метель» по одноименной повести А. С. Пушкина (2005, режиссер-постановщик Н. Соколова, видеорежиссер Н. Груздева, художники-оформители Л. Дацук, О. Савинова). Сюжет пушкинской повести представляет собой историю о том, как провинциальная девушка решилась на тайное венчание со своим бедным и неугодным ее родителям избранником, и о том, как метель вмешалась в планы влюбленных, кардинально изменив судьбы трех человек. Хронологический принцип построения действия соблюдается лишь отчасти. Финал пушкинской истории соотносится с началом спектакля, который представляет собой навеянное

³ С 2008 года Государственная филармония Кузбасса носит имя народного артиста СССР Б. Т. Штоколова.

метелью оживление прошлого. Текст распределяется между двумя исполнителями (заслуженный артист РФ В. Мирошниченко, заслуженный работник культуры РФ Л. Пилипчук), свободно перемещающими своих героев во времени. Владение словом, основанное на психологически достоверном и подробном переживании артистов, соответствует внутренней глубине драматической игры. Однако условность их существования, определенная законами жанра, поддерживается (наряду с сиюминутным проживанием ситуации) отстранением — речевым действием воспоминания, размышления о прошлом, а также лаконичностью мизансцен и опосредованным общением друг с другом (через зрительный зал).

В качестве музыкальной составляющей сценической версии «Метели» используются произведения Г. Свиридова в исполнении Губернаторского симфонического оркестра Кузбасса (дирижер В. Прасолов). Последовательный ряд музыкальных номеров в 1964 году создан Свиридовым непосредственно для экранизации пушкинской повести (режиссер В. Басов), а спустя десятилетие переработан композитором в целое произведение, которое обрело черты сюиты как циклической формы в музыке.

И в названии музыкальных частей, и в характере их звучания распознаются конкретные эпизоды пушкинской истории. Режиссер спектакля убедительно и корректно использует музыкальный материал. Симфоническая музыка подчеркивает сюжетно-композиционное построение спектакля, подтверждает значимость событий истории. Каждый законченный элемент сюиты представляет собой самостоятельный этап жизни героев. Тревожное настроение стихотворного текста В. И. Жуковского («Кони мчатся по буграм...»), использованного А. С. Пушкиным в качестве эпиграфа, усиливается мелодией «Тройки», в которой угадывается и бег лихих лошадей, и стремительность непредсказуемой судьбы. Торжественнобравурное звучание «Марша» не только передает атмосферу славной победы русской армии в Отечественной войне 1812 года, но и предвосхищает перемену в судьбе главной героини после выпавших на ее долю страданий. Подобным образом – в совпадении музыкального настроения и психологического действия - выстраиваются и другие эпизоды спектакля.

Важно отметить, что музыка в спектакле не является фоновым атрибутом. Напротив, теснейшим образом связанная с событийным рядом, она, тем не менее, сохраняет свою самостоятельность. Музыкальные номера звучат не только в сочетании с текстом, но и вне его — как развитие сценического действия, позволяя зрителю ощутить всю полноту эмоций и настроений. Музыка выступает как концентрат выразительности сценического произведения.

Визуальная составляющая спектакля также во многом выстаивается в соответствии с принципом тематического единства. В ряд зрелищных компонентов удачно встроено видеоизображение. Ценность использования возможностей мультимедиа в современном сценическом искусстве аргументирует Н. Л. Прокопова, указывая на их способность «заменять реальные бутафорские предметы проецируемым изображением, визуализировать возникающие в сознании героини воспоминания, создавать иллюзию трансформации сценического пространства» [5]. В «Метели» ярким художественным образом, визуализирующим прошлое, является бегущая тройка лошадей. Этот возникший в спектакле символ дороги, жизненного пути, движения в неизвестность подсказан и сюжетом Пушкина, и эпиграфом повести. Однако этот прием разработан так тонко и подробно, что выводит историю на какой-то внебытовой, метафизический уровень, дает основание к размышлению о категориях судьбы и рока. На экране возникают облака, русский пейзаж, клубы снега, поднимающиеся от лошадиных копыт на зимней дороге. Словно сквозь дымку постепенно возникает образ несущейся тройки. Негатив черно-белого изображения как знакомый образ кадров фотопленки свидетельствует об опасности подмены, перевертыше судьбы. В противовес тревожному образу стремительного бега тройки не менее удачно воссоздана метафора, выражающая соединение влюбленных. Сквозь кристаллы огромной люстры возникает завораживающее зрелище: музицирование на рояле в две руки в обстановке богатой гостиной XIX века и кружение танцующих пар как символ надежды, любви и красоты. Зрительные эффекты, связанные с демонстрацией видеофрагментов, безусловно, основаны на сюжете истории, но в то

же время отчасти размывают границы иллюстративности.

Принцип тематического единства вербального и музыкального рядов является ведущим и в композиции литературно-музыкального спектакля «Чиполлино и его друзья» по сказке Д. Родари (2011). Музыка К. Хачатуряна, которая используется в спектакле, представляет собой самостоятельное произведение - первоначально написанная к мультфильму «Чиполлино», она легла в основание одноименного балета для детей. В спектакле, созданном на сцене филармонии, используются основные фрагменты сочинения композитора Хачатуряна в исполнении оркестра русских народных инструментов (дирижер А. Щиколков). Увлекательная история овощей и фруктов – жителей волшебного итальянского городка - начинается и заканчивается озорной «Тарантеллой». Высокопарный «Выход Лимона», торжественное «Шествие сеньора Помидора», печальная мелодия «Чиполлино грустит об отце», оживленный, бойкий «Танец Чиполлино, Помидора и стражников» и другие музыкальные номера вполне соответствуют сюжетным перипетиям и эмоциональному настрою эпизодов с участием заявленных персонажей.

Текстовая основа литературно-музыкального спектакля «История Любви» (2010), посвященного 250-летию Роберта Бёрнса, в отличие от предыдущих примеров, соединяет в себе публицистический и художественный материал. В канву биографического очерка о шотландском поэте активно включаются игровые сцены. Они подтверждают развитие того или иного эпизода из его жизни, о котором высказывает свое суждение «лицо от театра» (артист Г. Забавин). Музыкальную составляющую спектакля образуют вокальные номера на основе стихов Р. Бёрнса («Мне нужна жена», «Ночной разговор», «В полях под снегом и дождем» и др.). В этом случае также наблюдается единство всех выразительных средств, изначально связанных тематически. Совершенно уместным оказывается и звучание волынки (главного национального инструмента Шотландии), подтверждающее единство истоков творчества Бёрнса и народной культуры.

Не прибегая к подробному анализу, отметим соотнесенность с принципом тематического

единства и других творческих проектов. Среди них, прежде всего, следует назвать музыкальнодраматический спектакль «Пер Гюнт» по драматической поэме Г. Ибсена (2006), в котором используются музыкальные фрагменты одноименной сюиты Э. Грига. Еще один образец, построенный на этом принципе, являет собой литературно-музыкальный спектакль «Ревизская сказка» по произведениям Н. В. Гоголя (2010). Его музыкальную основу составили произведения А. Шнитке, первоначально созданные к спектаклю на темы Гоголя в Театре на Таганке в постановке режиссера Ю. Любимова (1978).

Принцип непрямых (опосредованных) ассоциаций

Принцип непрямых (опосредованных) ассоциаций в представлении литературного и музыкального материала предполагает возникновение новых смыслов на стыке соединения самостоятельно существующих произведений, изначально тематически (сюжетно) не связанных. Единственным и достаточным основанием синтеза искусств в данном случае является замысел режиссера, основанный не на прямых, а на отдаленных, неожиданных ассоциативных связях между текстом и музыкой или другими средствами выразительности. Смысловая общность сценического произведения определяется не сюжетом, а неким внутренним родством, включающим в себя аспекты стилистики, основного пафоса, атмосферы, настроения и др.

Убедительный и яркий пример подобного синтеза искусств - музыкально-литературный концерт «Мгновения эпохи Таривердиева» (2007). По мнению режиссера спектакля Н. Соколовой, стихи Р. Рождественского, Е. Евтушенко и А. Вознесенского, которые составили текстовую канву концерта, связны не только принадлежностью к одной эпохе, но и неповторимой, присущей именно этому времени чувственностью, лирикой особой глубины [1]. Жанр музыкальнолитературного концерта не предполагает строго очерченного сюжета. Каждое стихотворение заключает в себе законченную историю и субъективное отношение к ней автора. Однако композиция из поэтических произведений позволяет проследить в спектакле определенную линию развития отношений мужчины и женщины. В результате возникает целостная истории, в которой есть место и любви, и осознанию отсутствия счастья, и потерям, и радостям жизненных приобретений. Исполнители поэтических произведений заслуженный артист РФ В. Мирошниченко, С. Анульев, В. Чепурина впрямую не общаются между собой, тем не менее диалоговая структура текста возникает благодаря конфликтам на внесюжетном уровне как слом настроений, проявление разных взглядов на событие, отношений к происходящему. В результате увлеченности сюжетом зрители разных художественных предпочтений и различного уровня культуры имеют возможность приобретать музыкальный опыт не только осознанно, но и на бессознательном уровне.

Музыка М. Таривердиева, которая в триумвирате «текст - мелодия - зрелищность», часто становится вершиной концерта, практически не имеет отношения к произведениям поэтовсовременников. Написанная к кинофильмам «Семнадцать мгновений весны» и «Ирония судьбы, или с легким паром», она прочно зафиксировала в сознании зрителей/слушателей непосредственные отсылки к определенным кадрам, ситуациям и героям. Режиссер разрушает стереотипы восприятия, доказывая, что эти произведения могут звучать неожиданно, по-новому и, что самое важное, вне устойчивой принадлежности к определенному сюжету. В соединении со стихотворным текстом известные музыкальные произведения дают импульс для возникновения неожиданных ассоциативных рядов. Новые смыслы поддерживаются инструментальной музыкой в исполнении Губернаторского симфонического оркестра Кузбасса (дирижер Тао Линь) и вокальными произведениями в исполнении О. Гордиенко, Т. Соломатовой, Е. Плотницкого, О. Маликова. Иногда мелодия звучит в унисон с настроением поэтического произведения, в других случаях, не снижая напряжения речевого действия, она гармонизирует тревожную картину мира, созданную в стихах, или поднимает переживания на уровень катарсиса.

Важнейшей технологической предпосылкой возникающего синтеза, как в концерте, так и в других творческих проектах подобного рода, является точная координация речевых и музыкальных частей, что предъявляет особые требования к профессиональным качествам постановщика. Режиссер большинства спектаклей, поставленных в Государственной филармонии Кузбасса, Н. Б. Соколова обладает способностью тонко чувствовать гармоничное и контрапунктивное сочетание вербальных и музыкальных элементов. Важным фактором в формировании целостного видения материала является режиссерское и музыкальное образование Натальи Борисовны⁴. Возникающее сценическое произведение способствует восприятию автономных видов искусства в контексте единого сценического действия и позволяет на новом уровне чувствовать неповторимую гармонию музыки и поэзии.

В творческом проекте «Мгновения эпохи Таривердиева», в силу отсутствия четко очерченного сюжета, особое значение приобретает процесс восприятия музыки исполнителями поэтических произведений. Непрерывность их внутреннего действия в паузах, зонах молчания во время звучания оркестра способствует возникновению в зрительном зале глубокого внутреннего переживания. Не менее значимыми оказываются и двигательная активность музыкантов. Гармоничность их движений напряженно, сосредоточенно или иронично выражает образы-представления, обусловленные содержанием интерпретируемого произведения. Визуальное представление помогает слуховому, обеспечивая целостность восприятия сценического произведения.

Принцип непрямых ассоциаций с видимой очевидностью реализуется в литературномузыкальном спектакле «Мелочи жизни» по рассказам М. Зощенко (режиссер Н. Соколова), в котором неординарностью отличается сам выбор музыкального материала. Сценическое действие сопровождается произведениями Д. Россини, И. Штрауса, И. Стравинского, Д. Шостаковича – различными по принадлежности к художественным направлениям и культурно-историческим эпохам. Однако уместно вспомнить, что и сам язык Зощенко отличается соединением разнородных стилей, сочетанием высокого с низким, смешением форм литературного языка с просторечи-

⁴ Кроме основной квалификации «Режиссер театрализованных представлений и праздников» Н. Б. Соколова имеет квалификацию «Дирижер-хормейстер».

ем, диалектизмами, канцелярскими выражениями и высокой (книжной) лексикой. Следовательно, и языковой разнобой, и разнообразие музыкального материала определяются единым механизмом, основанным на принципе намеренной эклектики.

Синтетическая природа сценического действия

Искусство спектакля синтетично в своей основе, так как соединяет выразительные средства различных видов искусства. Однако речь может идти и о сочетании выразительных средств в сценическом поведении исполнителя, профессионально принадлежащего к определенному виду творчества. В истории театрального искусства такие примеры встречались неоднократно (автор данной статьи ранее подробно рассматривал эту проблему на материале творчества актрисы А. Коонен и режиссера В. Э. Мейерхольда [8, с. 130–131]).

В спектакле «Мелочи жизни», сюжет которого сконструирован из отдельных рассказов, полноправным участником действия является присутствующий на сцене оркестр русских народных инструментов. Действие происходит в красном уголке большой коммунальной квартиры 20-х годов XX века, где репетирует оркестр, проводят общие собрания и развешивают постиранное белье. Красные косынки и пионерские галстуки у музыкантов, неровно висящие на стенах яркие плакаты с призывными лозунгами изначально задают атмосферу коллективного энтузиазма, в которой будут обозначаться «отдельные недостатки» жизни. Традиционный выход на сцену участников оркестра трансформируется в организацию «очень пленарного заседания». Особая роль в создании игровой ситуации принадлежит дирижеру. Не случайно кемеровская журналистка О. Штраус в рецензии на спектакль справедливо называет руководителя оркестра А. Щиколкова «одним из главных действующих лиц» [9]. Персонажи спектакля все время пытаются вмешаться

в его работу. Штраус пишет: «Сцены, когда персонаж Григория Забавина «помогает» руководителю оркестра дирижировать или когда пьяненький герой Казанцева норовит оттолкнуть его от пульта, а героиня Нефедовой без зазрения совести развешивает над этим пультом мокрое белье, выразительны и комичны до колик в животе. При этом Щиколков весьма достойно включается в игру. То пытается возмущаться (но его то и дело лишают слова), то, отскочив на время от пульта, успевает "замахнуть стакан" во время коммунального пиршества...» [9]. Нередко наряду с основной функцией управления оркестром он участвует в действии вместе с профессиональными актерами - например, включается в доверительную беседу с новым приятелем (артист Д. Казанцев), выслушивая его жалобы и сочувственно кивая. Созданию полижанрового синтеза в спектакле «Мелочи жизни» способствует и участие в нем артистов театра танца «Сибирский калейдоскоп» (режиссер-балетмейстер – заслуженный артист РФ В. Селиверстов). Хореография в спектакле не представляет собой набор самостоятельных номеров, они удачно вписываются в общий сюжет.

В заключение следует отметить, что творческие проекты, основанные на идее синтеза искусств, занимают все большее пространство в деятельности Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова. Эффективность данного типа художественной поэтики можно сформулировать в следующих положениях:

- соединение акустических и визуальных средств способствует многостороннему эмоционально насыщенному воздействию на зрителя;
- расширение границ интерпретации текстов ведет к возникновению мощного ассоциативного фона, активизирующего процессы восприятия;
- текст, сюжет, актерское исполнение приобретают функции посредника между классической музыкой и аудиторией, облегчая и одновременно обогащая процессы восприятия высокого искусства.

Литература

- 1. Беседа с Н. Б. Соколовой, главным режиссером Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова // Чепурина В. В. Архив, 2015 (неопублик.).
- 2. Большая энциклопедия: в 62 т. М.: ТЕРРА, 2006. Т. 45. 592 с.
- 3. Гусева О. В. Динамика развития профессиональной музыкальной культуры Кузбасса (1980–1990-е годы) // Искусство и искусствоведение: диалог культур. 2015. Вып. 13. С. 106–116.

- 4. Культурология. XX век: энцикл. СПб.: Университет. кн., 1998. Т. 2. 447 с.
- 5. Прокопова Н. Л. Возможности мультимедиа в новодрамовских спектаклях (на мат-ле театров Кузбасса) // Театр и музыка в современном обществе: мат-лы V междунар. симп. Красноярск: Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 2013. С. 211–213.
- 6. Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок (на материале спектакля «футуризм3рим») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 1(26). С. 141–154.
- 7. Чепурина В. В. Современные тенденции в искусстве художественного слова (по итогам конкурса чтецов в рамках открытого междунар. фестиваля театр. искусства «Надежда России», посвящ. 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 25. С. 177–183.
- 8. Чепурина В. В. Условно-театральная характерность сценического образа: голосоречевой аспект // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Жанр форма направление: сб. науч. тр. / под ред. Г. А. Жерновой; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. Кемерово: КемГУКИ, 2009. Вып. 7. С. 119–134.
- 9. Штраус О. На большой сцене Государственной филармонии Кузбасса зрителям был представлен спектакль «Мелочи жизни» // Кузбасс. 2012. 3 апр.

References

- 1. Beseda s N.B. Sokolovoi, glavnym rezhisserom Gosudarstvennoi filarmonii Kuzbassa im. B.T. Shtokolova [Talk with N.B. Sokolova, chief director of the B.T. Shtokolov State Philharmonic Kuzbass]. *Chepurina V.V. Arkhiv [Archive]*. (In Russ., unpublished).
- 2. Bol'shaia entsiklopediia: v 62 t. [Great Encyclopedia: in 62 vol.]. Moscow, TERRA Publ., 2006, vol. 45. 592 p. (In Russ.).
- 3. Guseva O.V. Dinamika razvitiia professional'noi muzykal'noi kul'tury Kuzbassa (1980–1990-e gody) [Dynamics of professional musical culture of Kuzbass (1980–1990 years)]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: dialog kul'tur [Art and art history: the dialogue of cultures]*, 2015, iss. 13, pp. 106–116. (In Russ.).
- 4. Kul'turologiia. XX vek. Entsiklopediia [Kulturologiya. XX century. Encyclopedia]. St. Petersburg, Universitetskaia kniga Publ., 1998, vol. 2. 447 p. (In Russ.).
- 5. Prokopova N.L. Vozmozhnosti mul'timedia v novodramovskikh spektakliakh (na materiale teatrov Kuzbassa) [Possibilities of multimedia in the novodramovskikh plays (on the material of the theaters of the Kuzbass)]. Teatr i muzyka v sovremennom obshchestve: materialy V mezhdunarodnogo simpoziuma [Theater and music in the contemporary society: materials V of international symposium]. Krasnoiarsk, Krasnoiarsk State Academy of Music and Theater Publ., 2013, pp. 211–213. (In Russ.).
- 6. Prokopova N.L. Khudozhestvennaia znachimost' rechevogo iskusstva kak rezul'tat ob"edineniia raznykh tsennostnykh ustanovok (na materiale spektaklia "FuturizmZrim") [Artistic significance of verbal art as a result of combining different set of values (based on the play "futurizmZrim")]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2014, no 1 (26), pp. 141–154. (In Russ.).
- 7. Chepurina V.V. Sovremennye tendentsii v iskusstve khudozhestvennogo slova (po itogam konkursa chtetsov v ram-kakh otkrytogo mezhdunarodnogo festivalia teatral'nogo iskusstva "Nadezhda Rossii", posviashchennogo 150-letiiu so dnia rozhdeniia K.S. Stanislavskogo) [Current trends in the art of artistic expression (in the contest of readers under the Open International Festival of Theatre Art "Hope of Russia", dedicated to the 150th anniversary of the birth of Konstantin Stanislavsky)]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2013, no 25, pp. 177–183. (In Russ.).
- 8. Chepurina V.V. Uslovno-teatral'naia Kharakternost' stsenicheskogo obraza: golosorechevoi aspekt [Related specificity theater stage image: golosorechevoy aspect]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriia i opyt: Zhanr forma napravlenie: sb. nauch. tr. [Art and Art Criticism: Theory and Experience: Genre form direction: proc.]. Ed. G.A. Zhernovaia.* Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2009, iss. 7, pp. 119–134. (In Russ.).
- 9. Shtraus O. Na bol'shoi stsene Gosudarstvennoi filarmonii Kuzbassa zriteliam byl predstavlen spektakl' "Melochi zhizni" [On the big stage of the State Philharmonic Kuzbass audience was presented the play "Trifles life"]. *Kuzbass* [Kuzbas], 2012, April 3rd. (In Russ.).

УДК 792

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПЛАСТИЧНОСТИ В СПЕКТАКЛЯХ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКА)¹

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, $P\Phi$). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Искусство театра, развиваясь и трансформируясь, отражает изменения, происходящие в социуме. Сценическая реальность воспроизводит и пытается анализировать внутренний мир человека: отношение к себе и окружающему, поиск новых ценностей, внутренней опоры. Драматургия сценических произведений часто обращена к глубинам человеческого сознания, к тому, что относится к понятию «невыразимое». Новые грани в жизни человека приводят к поиску новых выразительных средств, способных воплотить актуальность настоящего. Искусство театра представляет собой синтез, сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие. Одной из составляющих сценического действия является танец. Анализ хореографического материал в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского начала XXI века выявляет трансформацию пластичности в театральной культуре. В период конца ХХ – начала ХХІ века увеличивается количество спектаклей с танцевальными и пластическими фрагментами, количество танцев в спектаклях. Хореографическая составляющая сценического действия усиливает исходные точки эмоционального напряжения. Меняются требования к исполнительской технике. Начинаются занятия ритмикой и хореографические тренажи. Артисты осваивают элементы современной хореографии, историко-бытового танца, сценической акробатики, пантомимы. Этот период связан с поисками в области организации хореографической лексики. Происходит переосмысление способов введения танцевально-пластических сцен в спектакль.

Ключевые слова: Кемеровский областной театр драмы имени А. В. Луначарского, пластичность, хореографические сцены, трансформация, принципы анализа, режиссерское решение, сценический текст спектакля.

ACTUALITY OF PLASTICITY IN THE PLAYS OF A. V. LUNACHARSKY KEMEROVO REGIONAL DRAMA THEATRE (THE END OF XX – BEGINNIG OF XXI)

Grigoriantz Tatyana Alexsandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture and Art (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

The theater art, being developed and transformed, reflects changes proceeding in society. Stage reality reproduces and tries to analyze the internal peace of the man: the changing relation to himself and surrounding, the search for new values, internal support. Dramaturgy of the plays inverted to the depths of human consciousness frequently. It analyses the things that relates to the concept "inexpressible". New sides of man life lead to the search for the new expressive means, capable to embody the urgency of the

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ и коллегии администрации Кемеровской области в рамках научно-исследовательского проекта № 15-14-42001 «Искусство Кузбасса в контексте развития региона (период 1990–2010 годов)».

present. The theater art is a synthesis, combination of the different kinds of art: painting, architecture, vocal, speech, dancing, acting and many others. They unite in one stage act and have many-sided aesthetic impact. Dance is one of the components of stage action. The analysis of choreographic material in the plays of the A. V. Lunacharsky Kemerovo region drama theater in the beginning of the XXI century is the obvious example of the plasticity transformation in the theatrical culture. The number of plays with the dancers and plastic fragments, the number of dances in the plays increased during the end of the XX and the beginning of the XXI. Choreographic component of stage action strengthens emotional stress. Requirements for the actor technology change. The rhythmic and choreographic trainings are begun. Actors assimilate the elements of contemporary choreography, historic dance, stage acrobatics, and pantomime. This period is connected with searches in the sphere of choreographic organizing. The reconsideration of the introduction methods of the dance and plastic scenes into the play occurs.

Keywords: A. V. Lunacharsky Kemerovo region drama theatre, plasticity, choreography fragments, transformation, analysis principles, producer decision, stage text of the play.

Искусство театра, являясь частью культурного процесса, изменяется, отражая события социума. Прежде всего, сценическая реальность воспроизводит и пытается анализировать трансформацию внутреннего мира человека, меняющееся отношение к себе и окружающему, поиск новых ценностей, внутренней опоры. События и сюжеты сценических произведений часто обращены к глубинам человеческого сознания, к тому, что относится к понятию «невыразимое», но является очень важным в мире людей. В театральном окружении попытка осмысления режиссером настоящего в художественных образах неизменно приводит к поиску новых выразительных средств, способных воплотить актуальность этого настоящего и то, что не может быть передано однозначно словами или действием. Интересным представляется, что, сплетаясь и сливаясь в одной сцене, в одном фрагменте спектакля, театральные способы выражения теряют свою автономность, трансформируясь в один художественный жест, в котором смыслообразующим является синтез. Взаимопроникая, выразительные средства проявляются ярче и убедительнее, расширяются их возможности как принципиальных составляющих роли и спектакля.

Новое время требует и развития самих форм выражения, и поиска новых способов их интеграции. По мнению известного режиссера, доктора искусствоведения, народного артиста СССР, профессора Г. А. Товстоногова, «на данном этапе одним из основных признаков современного стиля я считаю высокую поэтическую правду на театре. Искусство внешнего правдоподобия умирает, и весь арсенал его средств должен уйти

на слом. Возникает театр другой, поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств» [8, с. 118]. Сложность и неоднозначность интеграционных процессов в реализации художественного замысла режиссера состоит в том, что компоненты этих процессов представляет собой самостоятельные искусства, каждое из которых обладает своим набором возможностей по созданию художественного образа и «правилами» их воплощения.

Одним из выразительных средств, наверное, самым очевидным и показательным в сложной системе спектакля является внешняя техника артиста, то есть уровень и качество способности быть телесно выразительным. Очевидно оно потому, что актеры иначе, как телесно, не могут быть представлены в драматическом действии, а показательным - от пластичности исполнителей (не только внешней) часто зависит уровень реализации режиссерского замысла и, в конечном итоге, успех всей постановки в целом. Тело артиста есть «инструмент» творческой деятельности, а все его детали должны быть «гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, подвижными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все колесики, ролики работают в полном соответствии друг с другом» [4, с. 405]. Именно этот потрясающий «инструмент» призван создавать жизнь на сцене, когда «присутствующего не просто видишь и слышишь - его присутствие ощущаешь...» [1, c. 164].

Возросший интерес к сценической телесной пластике и пластичности в театре в начале 2000-х можно сравнить с процессами, происходящими в мире художественного тела в начале XX века – эпохи авангарда. По мнению современных исследователей, авангард – проект не только художественный, но и антропологический. В это время была реализована попытка по обновлению чувствительности человека. Авангардисты стараются развернуть человека к его собственной природе, полнее раскрыть ее возможности, по-новому осмыслить, ощутить и присутствие, и возможности тела. Этот период связан с поиском нового в сфере чувств, поисками шестого чувства, которое «откроет доступ к трансцендентному, к иной, высшей реальности, жизни духа» [7, с. 7]. Таким шестым чувством для авангардистов стало телесное движение, которое, по их мнению, способно порождать другую художественную реальность, новый способ привнесения искусства в жизнь. Таким «открытием» с новыми возможностями в воплощении художественного замысла стала актерская пластичность, обратившая на себя внимание наших режиссеров в начале 2000-х.

Исследуя материалы спектаклей Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (последнее десятилетие XX - начало XXI века), рассматривая и выделяя обращение к телесной пластике и использование различных пластических и хореографических техник, мы наблюдаем, как трансформируется отношение режиссеров к пластичности артистов, к выразительным возможностям телесных «проявлений» на сцене. Анализ значимых сценических «событий» периода 1990-х – начала 2000-х дает возможность выделить ряд положений, которые наиболее наглядно демонстрируют процесс актуализации пластичности и трансформации отношения авторов сценических текстов к пластическо-телесным возможностям артистов в процессе реализации художественного замысла спектакля. Первое положение - это количество спектаклей, имеющих в своей структуре хореографические фрагменты и зарисовки. Второе - количество танцев в одном спектакле. Третье - уровень сложности и разнообразие танцевальной техники, используемой постановщиком и драматическими артистами. *Четвертое* – заключается в способе организации хореографического материала. Пятое - способ и степень проникновения (введения) танцевальных номеров в ткань спектакля.

Обзор спектаклей Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского 1990-х показал, что постановки этого времени содержали в основном танцевальные и (реже) отдельные трюки и фехтовальные зарисовки. В большинстве это исключительно «необходимые» танцевальные «номера» (те, которые прописаны в пьесе). Например, «Хозяйка гостиницы» (режиссер С. Верхградский, хореограф Е. Бойко, 1996), «Зойкина квартира» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1998), «Изобретательная влюбленная» (режиссер Б. Соловьев, хореограф И. Пузырева, 2000).

В спектаклях начала 2000-х мы наблюдаем сложные пластические фрагменты и даже целые сцены, созданные в свободной пластике, пантомиме и других пластических техниках. Меняется отношение и подход режиссеров и к выразительным возможностям хореографии. Возникает необходимость не только в постановщике танцевальных сцен (наличие постоянного хореографа), но и, для того чтобы точно и качественно воплощать задуманное режиссером, в том числе и сложную пластику, появляется потребность в постоянном тренаже, совершенствовании физических и пластических возможностей артистов. Как следствие этого, в 1996 году заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист Б. Соловьев (в то время художественный руководитель Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского) приглашает в театр молодого специалистахореографа, выпускника кафедры хореографии Кемеровского государственного института культуры – Ингу Пузыреву (ныне доцента, заведующего кафедрой классической и современной хореографии института хореографии КемГУКИ). С этого момента в Кемеровском областном театре драмы имени А. В. Луначарского начинается новый этап творческой жизни. Знаменательным было то, что впервые в театре появился свой хореограф, который со временем становится полноправным соавтором многих спектаклей, поставленных в этом театре и не только.

Благодаря творческой инициативе, при поддержке администрации театра, И. Пузырева создает систему хореографических занятий для артистов театра: с этого времени начинаются регулярные тренинги, занятия по ритмике, специальные танцевальные репетиции. Новый режим работы, занятия, тренирующие физическую и пластическую форму вскоре дали свой художественный результат. Речь идет о спектакле «Изобретательная влюбленная» (2000) в постановке Б. Н. Соловьева, в котором большую роль играли хореографические сцены. Еще в подготовительный, так называемый «застольный», период стало ясным, что будущая постановка буквально «пропитана» танцевальными эпизодами, а первые репетиции показали их огромную роль. Творческий союз хореографа и режиссера позволил определить основные аспекты предстоящей работы, замысел каждой танцевальной сцены и значение всего пластико-хореографического материала в спектакле «Изобретательная влюбленная». Танцевальная сюита, в которой участвовала вся труппа, длилась 7 минут. Великолепная хореографическая картина в нарастающем ритме постепенно трансформировалась от классического испанского танца к народному, более свободному, чувственному фламенко. На сцене царила атмосфера народного праздника, а исполнители постепенно превращались в персонажей пьесы: «Синкопированный ритмический рисунок... динамичность исполнения танцевальных фрагментов, которые хореографическим кружевом обрамляли многие сцены спектакля, четкость в исполнении сложных движений испанского танца, многослойность жесткого темпоритма zapateado не могли оставить равнодушными зрителей, которые заворожено смотрели на сценическую площадку и по окончании танцевального пролога выражали свой восторг бурными и продолжительными аплодисментами» [6, с. 194].

Спектакли 1990-х содержали танцевальные фрагменты, которые в основном представляли собой готовые, хорошо поставленные танцы. Таких сцен было немного и, главным образом, как уже было сказано, их наличие и место указывалось драматургией. Подобный вариант существования танцев можно определить как иллюстративный, который «поддерживает декоративную функцию» сценического действия и рассматривается как «вполне органичный для традиционного искусства начала XX столетия» [5, с. 58]. Другой способ существования танцевальных сцен в спектакле в это время объединяла некоторая отстраненность от основного сценического текста, то есть драматическое действие спектакля и хореографическая зарисовка не везде и не всегда существуют как равные, а самое главное необходимые, части одного целого. Сюжетной или атмосферной пластики было значительно меньше.

В 2000-х ситуация начинает меняться. Многие танцевальные сцены с действенной хореографией (являющиеся частью общего драматического действия) становятся более глубокими, яркими. Это уже не просто элемент действия, прописанного автором-драматургом, чаще всего хореографическая зарисовка представляет собой часть режиссерского «высказывания», в котором звучат уже другие интонации. Здесь язык танца передает не только внешние события, но и уровень напряжения действия, атмосферу, внутреннее состояние героев, их прошлое и желаемое. Танец создает эмоционально-чувственный рисунок происходящего, позволяющий зрителю более тонко ощутить его суть. Так, возрастает не только количество спектаклей, в которых есть хореографические сцены, но и существенно меняется «качество» этих сцен, например, танцевальные фрагменты в спектаклях: «Калигула» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2010), «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2007), «Васса» (режиссер О. Пермяков, хореограф И. Пузырева, 2008), «Записки из мертвого дома» (режиссер К. Шахмардан, хореограф И. Пузырева, 2013). Постепенно меняется ситуация и с количеством танцев в спектакле. Танцевальных сцен становится больше, и они не всегда только иллюстрируют события.

Увеличение танцевальных сцен и зарисовок наглядно демонстрируют спектакли сказки и комедии. Если в «Аленьком цветочке» (режиссер Б. Соловьев, хореограф И. Пузырева 1997) всего три танцевальных эпизода, то в сказке «Чудо-папа» (режиссер Д. Вихрецкий, хореограф И. Пузырева, 2004) уже 14 танцевальных фрагментов и зарисовок. Замечательный спектакль, по нашему мнению, рано покинувший репертуар, комедия «Люкс № 13» (режиссер Е. Зайд, хореограф И. Пузырева, 2004), содержал 4 хореографические сцены, в «Боинг-Боинг» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2009) практически треть спектакля — 8 танцевальных импровизаций.

В первое десятилетие 2000-х возрастает уровень сложности хореографической техники в поставленных композициях. В 1990-х танцевальная лексика спектаклей Кемеровского областного

театра драмы имени А. В. Луначарского и степень ее сложности в танцах в основном определялись двумя моментами: во-первых, необходимостью (русские народные танцы, испанские танцы и т. д.); во-вторых, исполнительскими возможностями (не все драматические артисты могут владеть профессиональной танцевальной техникой). Постановочные приемы некоторых танцевальных сцен в большей степени соответствовали хореографическим принципам. Например, постановки Б. Соловьева с участием хореографа И. А. Пузыревой: «Снегурочка» (1996), «Трехгрошевая опера» (1998), «Изобретательная влюбленная» (2000), «Сирано де Бержерак» (режиссер А. Пронин, хореограф И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2003).

В настоящее время от хореографической сцены требуется не просто внятность, а полное соответствие, может быть, не столько драматургическому тексту, сколько режиссерскому решению. Именно оно является определяющим в составлении сценического текста будущей постановки. Иллюстрацией этого положения служат спектакли «Калигула» (режиссер Д. Петрунь, 2010) и «Макбет» (режиссер К. Шахмардан, 2014), в которых пластические возможности артистов во многом определили постановочные моменты. Техника танцевальных фрагментов становится сложнее (использование сложных акробатических поддержек, балетных па, синтез хореографии с элементами пантомимы и свободной пластики). Меняется отношение к технической оснащенности актеров. Современные профессиональные драматические артисты по многим исполнительским характеристикам не отличаются от танцоров. Речь идет не только о пластической подготовке (растяжка, гибкость, скоростные и динамические характеристики), но и о технических особенностях исполняемого материала. Более тонкий анализ в исследовании художественного движения, в том числе и танцевального, приводит нас к понятию «кинестетическая эмпатия», наличие которой «позволяет наблюдателю (зрителю), воспринимающему художественное движение (жесты) воспроизводить его во внутреннем плане, внутренне ему подражая» [7, с. 21].

Рассуждая об особенностях восприятия танца, известный исследователь в области хореографического искусства Л. Д. Менделеева-Блок

писала: «Восприятие танца проникает глубже в сознание, чем одни зрительные и слуховые впечатления; к ним примешиваются и моторные наиболее твердо запоминаемые и усваиваемые» [3, с. 255]. Речь идет о «внутреннем подражании», которое происходит бессознательно, через телесное «вчувствование». Необходимо отметить, что при этом обогащается и телесный опыт воспринимающего. В начале XX века великий русский режиссер В. Э. Мейерхольд, развивая идеи символистского театра, создавая «искусственную зрелищность», обнаружил совершенно новые возможности актерской пластичности. Для В. Э. Мейерхольда «выявление "несказанного" смысла... становится возможным прежде всего через видимое глазом. Ради того, чтобы публика увидела суть происходящего, художники писали роскошные красочные декоративные панно, изобретали костюмы фантастических цветов и фасонов, а режиссер скрупулезно вылепливал из актерских тел барельефные мизансцены...» (см. [9, с. 22]).

В спектаклях нового тысячелетия усложняется не только техника танца, но и способы организации хореографической лексики постепенно становятся иными. Замечательным примером, на наш взгляд, оригинального решения танцевальной сцены является завершение первого акта – вальс – в постановке «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, 2007). Танец поражает своей выразительностью и эмоциональностью, атмосфера предвосхищения события так насыщенна, что выливается в танец - вальс. Он следует сразу же после объяснения Андрея в любви Наталье Ивановне и предложения выйти за него замуж. Романтическое настроение, молодые люди, переполненные мечтами о будущих переменах, надежда на счастье, светлая радость от ощущения силы и желания все изменить - все это в одном танце (артисты: И. Крылов, О. Шилякова, Д. Макаров, А. Измайлов, Н. Юдина, Ю. Тельная). Хореографу И. Пузыревой удалось передать настроение происходящего на сцене. По ее словам, «вальс в первом акте - это прорвавшиеся наружу эмоции и чувства; в нем все: безотчетная радость, предвкушение новых событий, сила и мощь внутреннего состояния, которое реализуется в телесной динамике исполнителей» [2]. Также оригинально решены танцевальные сцены в спектаклях «Боинг-Боинг», «До встречи. ru» (режиссер О. Кухарев, хореография И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2011), «Шикарная свадьба» (режиссер А. Безъязыков, хореография И. Пузырева, пластика Т. Григорьянц, 2013). В «Боинге» и «Шикарной свадьбе» удачно совмещаются современная хореография и элементы сценической акробатики, в спектакле «До встречи. ru» присутствуют элементы уличных танцев, классической пантомимы и акробатики. Для артиста высокий профессиональный уровень владения собственным телом делает его более состоятельным, открывая новые возможности, новые интересные роли. Именно пластические возможности исполнителей позволили автору сценической версии режиссеру Д. Петруню - наполнить спектакль «Калигула» глубокими, эмоционально напряженными, невероятно захватывающими, при этом технически очень сложными пластическими и хореографическими «отступлениями». Эти эпизоды уже трудно определить, как чисто «хореографические». Дело здесь не только в используемой лексике, но и в способе организации хореографического текста. Подход к созданию танцевальных сцен в спектакле «Калигула», обусловленный режиссерским решением, во многом соответствует принципам «нехореографического балета». Этот же вариант сочинения танцевальных эпизодов использует И. Пузырева в спектаклях К. Шахмардана «Записки из мертвого дома» (2013) и «Макбет» (2014).

Более совершенная пластическая техника ансамбля исполнителей открывает неограниченные возможности в реализации задуманного авторам сценического произведения: режиссеру и хореографу. Если в 1990-е хореографические сцены носили несколько декларативный характер, часто являясь своеобразным декором спектакля, то в современных постановках танцы постепенно становятся неотъемлемой частью в системе художественного образа сценического произведения. Можно сказать, что танцевальные фрагменты спектаклей 1990-х чаще соединялись с основными событиями постановки, всегда можно было определить границу - «танец - драматическое действие»: «Зойкина квартира» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1998), «Человек и джентльмен» (режиссер С. Верхградский, хореограф И. Пузырева, 1999). Рассматривая танцевальные номера в постановке «Зойкина квартира», мы видим, что в основном они играют роль лирических отступлений или уточнений. Например, танец — демонстрация моделей в ателье представляет собой отличную иллюстрацию самой сути работы моделей, атмосферы ателье. Одним из самых запоминающихся танцевальным эпизодов в этом спектакле является танец главного героя по фамилии Гусь в исполнении заслуженного артиста РФ В. Мирошниченко. Импровизация, в которой выплескивается душевное потрясение, «развернуто» отражает и иллюстрирует состояние персонажа, его отношение к происходящему.

Создание многоплановых танцевальных фрагментов «практически виртуозная работа, которая требует от хореографа невероятной точности, как в подборе хореографических элементов, так и в способе организации танцевального материала» [6, с. 135]. Показательным примером эксперимента с танцевальной лексикой, а также способа введения ее в структуру спектакля является работа «Костюмер» (режиссер Л. Лелянова, хореограф И. Пузырева, 2005). Рисунок пластических сцен в этом спектакле совершенно не похож на предыдущие работы И. Пузыревой. Танцевальные элементы переплетаются с элементами пантомимы и свободной пластики, что делает структуру сцены более объемной и пространственной. Одним из действующих лиц в спектакле является «Дух театра», представленный пластической группой в составе артистов: А. Сук, О. Шилякова, Е. Софронова, Т. Медникова, С. Ткачева). Необходимо отметить, что построение как рисунка движений одного персонажа, так и многофигурной композиции состояло из абстрактных, не всегда логически совмещаемых жестов. Подобный принцип организации пластической сцены был оправдан местом и смыслом этих сцен. Затянутые в черное фигуры, «возникающие из ниоткуда и уходящие в никуда», представляли собой сущность театрального закулисья, его душу, которая находится в постоянном диалоге с персонажами. Отстраненные от основного действия, в отсутствии какой-либо интонации, движения «души театра», переплетаясь с монологами главного героя, углубляют события происходящего.

В спектаклях 2000-х мы наблюдаем, как от эксперимента по введению пластических сцен

в спектакль режиссеры и хореографы уходят в активный поиск более тонких, образных моделей использования танцевального искусства. Примером подобного поиска стал уже упоминаемый спектакль «Сирано де Бержерак» режиссера А. Пронина. Постановка содержала огромное количество танцев, трюковых и фехтовальных сцен. Автор сценической версии решил ключевые моменты вне бытового существования, была сделана попытка найти пластический эквивалент происходящего. Сцена признания Роксаны рождалась как сон. Сирано (артист И. Куропаткин) не верит тому, что происходит. Движения непрерывные, мягкие, длинные - тела как бы парят в воздухе рядом, но не вместе. Пластика героя по характеру напоминает поддержки, он всячески старается «поддерживать» мысль, что признание в любви предназначается для него, но вот Роксана (артистка К. Мирошниченко) произносит имя своего возлюбленного - и все рушится в один миг, - «полурапидное» исполнение сцены резко обрывается, и герои возвращаются в ритм быта. Телесная организация сцены уточняла образ героя, его богатую природу художника. Пластический образ, созданный исполнителем вместе с постановщиками по пластике и танцу, стал материальным воплощением, или пластическим эквивалентом, художественного образа героя, автором которого являлся режиссер-постановщик спектакля.

В заключение необходимо сказать, что ситуация с хореографическим наполнением спектаклей в начале 2000-х в значительной мере изменилась. Установка на зрелищность вносит свои коррективы и в мир театра. Увеличилось не только количество постановок с танцевально-пластическими эпизодами и количество танцев в одном спектакле. изменилось отношение к танцевальной культуре в драматическом театре. Танец в спектакле становится многофункциональным. В некоторых сценических работах пластическо-хореографический текст существует на равных с драматическим, углубляя его, делая более образным, дополняя новыми смыслами. В современных спектаклях принципы и способы организации танцевальных сцен отличаются разнообразием, сами импровизации стали более изящными, отличающимися высокой исполнительской техникой. В связи с этим, возросли требования к исполнительскому танцевальному мастерству у драматических актеров. Поменялось отношение режиссеров к возможностям хореографического искусства. Как показывают последние работы Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского, синтез танца и драматического действия расширяет возможности сценической выразительности. Ткань драматического спектакля, «расшитая» танцами и элементами пластики, становится более плотной, яркой и очевидной.

Литература

- 1. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Искусство, 1978. 275 с.
- 2. Беседа с хореографом И. А. Пузыревой // Григорьянц Т. А. Архив, 2009 (неопублик.).
- 3. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца. Л., 1987. 590 с.
- 4. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. М.: Совет. Россия, 1961. 516 с.
- 5. Прокопова Н. Л. Иллюстративный подход в сценическом речевом искусстве // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: диалог культур [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова; Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2015. Вып. 13. 207 с.
- 6. Пузырева И. А. Соотношение драматической и танцевальной партитур в спектакле (из опыта постановок в Кемеровском областном театре драмы) // Итоги научных исследований [Текст]: сб. ст. Междунар. науч.практ. конф. (5 марта 2015 года, г. Москва). М.: РИО ЕФИР, 2015. С. 192–197.
- 7. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / [науч. ред. А. А. Рассомахин]. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петерб., 2014. 208 с.
- 8. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. M.: BTO, 1967. 273 с.
- 9. Щербаков В. А. Пантомимы серебряного века. СПб.: Петерб. театр. журн., 2014. 296 с.

References

- 1. Bentli E. Zhizn' dramy [Drama life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 275 p. (In Russ.).
- 2. Beseda s khoreografom I.A. Puzyrevoi [Interview with choreographer I.A. Puzyreva]. *Grigor'iants T.A. Arkhiv [Archive]*, 2009. (In Russ., unpublished).

- 3. Blok L.D. Vozniknovenie i razvitie tekhniki klassicheskogo tantsa [Origin and developing classical dance technique]. Leningrad, 1987. 590 p. (In Russ.).
- 4. Masterstvo aktera v terminakh i opredeleniakh K.S. Stanislavskogo [Actor skill in K.S. Stanislavsky's terms and determinations]. Moscow, Sovetskaia Rossia Publ., 1961. 516 p. (In Russ.).
- 5. Prokopova N.L. Illiustrativnyi podkhod v stsenicheskom rechevom iskusstve [Illustrative approach in stage speech art]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoria i opyt: dialog kul'tur. Sbornik nauchnykh trudov [Art and history of art: theory and experience: dialogue of cultures. Proc.].* Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2015, iss. 13. 207 p. (In Russ.).
- Puzyreva I.A. Sootnoshenie dramaticheskoi i tantseval'noi partitur v spektakle (iz opyta postanovok v Kemerovskom oblastnom teatre dramy) [Relationship of the dramatic and dancing scores in the play (on the basis of Kemerovo Drama plays)]. *Itogi nauchnykh issledovanii [Results of the science investigations]*. Moscow, RIO EFIR Publ., 2015, pp. 192–197. (In Russ.).
- 7. Sirotkina I.E. Shestoe chuvstvo avangarda: tanets, dvizhenie, kinestezia v zhizni poetov i khudozhnikov [Sixth feeling of vaniguard: dance, moving, kinesthesia in poets and artists life]. St. Petersburg, St. Petersburg Evropeiskii Universitet Publ., 2014. 208 p. (In Russ.).
- 8. Tovstonogov G.A. O professii rezhisera [About producer profession]. Moscow, VTO Publ., 1967. 273 p. (In Russ.).
- 9. Shcherbakov V.A. Pantomimy serebrianogo veka [Pantomimes of silver century]. St. Petersburg, Peterburgskii teatral'nyi zhurnal Publ., 2014. 296 p. (In Russ.).

УДК 778.5

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА В ФИЛЬМЕ В. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»

Шестакова Ирина Валентиновна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории искусства и культурологии, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: irinaaltkino@rambler.ru

Актуальность данной работы подчеркивается тем, что интерес к кинотворчеству В. Шукшина и проблеме изобразительной стилистики продолжает занимать умы представителей отечественной и западной науки. Цель статьи – рассмотрение наиболее характерных особенностей визуальной эстетики в картине В. Шукшина «Калина красная». Анализируются такие компоненты изобразительного ряда, как пейзаж, деревенский и городской дом с его убранством, храм, повторяющиеся детали, семантика цвета. Исследование проводится комплексным методом, сочетающим критический анализ особенностей киноленты с герменевтикой.

В изобразительной системе фильма представлены такие виды искусства, как архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, плакатно-стендовая агитпродукция, народные художественные ремесла, воссоздающие пласт русской массовой культуры прошлого века как бесценный памятник исторической эпохи.

В статье выявлены особенности изобразительной стилистики режиссера, аргументированы положения о новаторском характере его картины. Семантически маркированные детали, колористическое решение фильма характеризуют режиссерский стиль В. Шукшина. В качестве значимого вывода приводится мысль о том, что в стремлении к изобразительно-смысловой многозначности своих картин режиссер все дальше уходит от фотографического реализма, насыщая многообразные детали культурными и символическими значениями. В фильме сочетаются принципы неореалистической стилистики с условно-метафорической образностью киноязыка. В работе доказано, что В. Шукшин обогатил свою киноленту, опосредованно используя принципы и элементы языка живописи. Подобное «взаимодействие» средств отражает новый тип художественного мышления. Основанием интермедиальной системы фильма является визуальная составляющая, подчиняющая себе другие медиальные компоненты.

Ключевые слова: визуальная эстетика, изобразительный ряд, колористическое решение фильма.

THE GRAPHICAL METHODS IN V. SHUKSHIN'S FILM "KALINA KRASNAYA"

Shestakova Irina Valentinovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theory of Arts and Culturology, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: irinaaltkino@rambler.ru

The relevance of this work is emphasized by the fact that interest in film creativity of V. Shukshin and a problem of graphic stylistics continues to occupy the minds of the representatives of Russian and Western science. The aim of the article is the consideration of the most typical features of visual aesthetics in the movie of V. Shukshin "Kalina Krasnaya." Thus, such components of graphical series as a landscape, urban and rural house with its decoration, temple, the repeating details, semantics of color are analyzed. A study is carried out by a complex method that combines a critical analysis of films' features with hermeneutics.

The graphic system of the film includes such arts as architectural monuments, urban and rural housekeeping, reproductions of easel painting, placard-poster agitation products, folk crafts, recreating the stratum of Russian popular culture of the last century as a priceless monument of a historical epoch.

The article brings out peculiarities of the graphic style of the director, argues the points of an innovative character of his movie. Semantically tagged details, coloristic solution of the film characterize directorial style of V. Shukshin. A significant conclusion is the idea in an effort to graphic and semantic polysemy of the motion picture, the director has gone from photographic realism, filling different details with the cultural and symbolic meanings. The film combines the principles of neo-realist stylistics with conditionally metaphorical imagery of the film language. It is proved that V. Shukshin enriched his movie indirectly using the principles and elements of the language of painting. This "cooperation" of means reflects a new type of artistic thinking. The basis of the intermedial system of the movie is a visual component subordinating the other medial components.

Keywords: visual aesthetics, graphic series, coloristic solution of the film.

Киноискусство, как и изобразительное искусство, определяется идеей, выраженной в образах, но художественные средства, которыми оперирует кино, способствуют созданию собственного экранного мира. Приемы, разработанные великими живописцами, будь то ракурс, композиция, перспектива, световая и цветовая гармония — все используется для того, чтобы создать образ человека, его физическое и духовное состояние в пространстве. Но у кино есть еще и движущаяся камера, звук, а также особая пластика, присущая только этому виду искусства.

Признание изобразительного строя фильма — наряду с его иными образно-смысловыми компонентами, важнейшей составляющей комплексного воздействия на зрителя, — особенно актуально сегодня, когда достижения современной гуманитарной науки все больше интегрируются на основе общих черт, свойственных различным областям художественной деятельности.

Цель статьи – обозначить новые подходы к анализу фильма В. Шукшина «Калина красная» и его пластически-изобразительного строя. Для

решения поставленных задач исследования представляется наиболее правомерным рассматривать проблемы изобразительности с позиций методологии, разработанной в герменевтике.

В теоретическом отечественном киноведении исследованиям, посвященным изобразительности кинематографа, всегда уделялось большое внимание. С. Эйзенштейн и В. Пудовкин рассматривали характер влияния изобразительных элементов фильма на зрительское восприятие в контексте такого выразительного средства, как монтаж. Проблема изобразительного строя в кино изучалась Г. Чахирьяном, О. Ковальковской, С. Фрейлихом.

Приемы изобразительного решения фильма «Калина красная» [3] настолько своеобразны, что определяют его режиссерский почерк. Картину В. Шукшин снимал в содружестве с оператором А. Заболоцким, для которого характерна высокая культура, серьезное и внимательное отношение к изображению. Он был полноправным, активным членом авторского коллектива, способным не только понять режиссерский замысел, но и помочь осуществить его. Его всегда волновала игра акте-

ров, детали сценария и многое другое. Взаимообогащение двух талантливых людей обуславливалось их человеческим контактом, отношениями, сложившимися внутри творческого коллектива. Уже на стадии литературного сценария в воображении авторов (режиссера, оператора) рождается некое изобразительное решение.

В. Шукшин, являясь художником бесспорно самобытным, прилагал все усилия к тому, чтобы развивать в кино традиции живописи. Влияние живописи на киноизображение - процесс естественный и многогранный. Рассмотрим изобразительную эстетику фильма, связанную с кадрами пейзажа. Это – натурные съемки в окрестностях сел и городков средней полосы России. Пейзаж обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда. Приобретая полноту и объемность, он становится многофункциональным: в воссоздании российского национального колорита. Режиссер и оператор заменяют экспрессию катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX-XX веков, символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

Сцены в картине, связанные с выходом Егора Прокудина (В. Шукшин) из ворот тюрьмы, снимались в бывшем Кирилло-Новозерском монастыре. Здесь режиссер и оператор используют «длинный кадр», чтобы фиксировать жизнь как можно точнее, чтобы максимально ее не резать. В этом ощущается влияние концепции кино А. Тарковского как запечатленного времени [5].

Колористическое решение знаменитого «длинного кадра» прохода Егора по мосткам, соединяющим островную тюрьму с материком, определяет его место в общем развитии сюжета. Почти монохромный пейзаж: рассеянный бледноголубой цвет неба смешивается с серой зыбью безбрежного водного пространства, с которыми постепенно сливается белый цвет портала с колоннами и серый – построек бывшего монастыря, в котором теперь находится тюрьма.

Приглушен коричневый цвет дерева столбов, досок моста. Чистый алый цвет рубахи Егора, словно уносящего жар тюремного ада, прячется под темным кожаным пиджаком. Все это — и туманное белое марево, и зыбь воды, и шаткие

мостки под ногами – создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Вся сцена служит, таким образом, завязкой излюбленного В. Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе. Весь фильм – это движение героя от неопределенности, неузнавания себя к ясности понимания своей сути, ее потери и расплаты.

Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы, - устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» разделен на две половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к холеному водителю, то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к естественным радостям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, зябко стоящих в талой воде, к теплу нежной гладкой коры их стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон с крупным планом черного надреза на белом стволе, источающем капли живительного сока. Так, в начале фильма, где пространство кадров заполнено определенной атмосферой и настроением, режиссер и оператор используют каноны живописи импрессионистов.

Внезапно тишина взрывается бравурной разгульной музыкой; узкие крупные планы сокровенного места — березовой рощи — сменяются вновы широкой панорамой безбрежнего разлива реки, сливающейся с бездонным голубым небом. Перед глазами Прокудина вдруг появляется торчащая из воды колокольня. Чтобы выразить ужас этого зрелища, В. Шукшин переносит часть сцены в катер на подводных крыльях. После увиденной затонувшей белокаменной полуразрушенной церкви Егор снова теряет опору, мечется в тесном проходе несущегося по водной зыби белого катера.

В изобразительный ряд фильма входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. Разрушенная, поки-

нутая церковь выступает как артефакт исторической памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения. Далее усиливается функция храмого мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя.

По воспоминаниям А. Заболоцкого, эта «разгорающаяся весна оживила умирающий вид деревень по берегам озера Лось-Казацкого. Оживляла и нас. Фантазировали вечером, как приспособить натуру к тексту. В случавшиеся выходные дни вместе с Макарычем, без группы, снимали городские жанровые хроники. Иногда, чтобы бытовые детали привязать к фильму, Шукшин доснимался сам. Снимая городскую хронику, наталкиваемся на карусель, расписанную самоучкой» [2, с. 56]. Этот образ как бессмысленный круговорот обыденной жизни режиссер уже использовал в «Странных людях». В «Калине красной» карусельный мотив в аспекте индивидуальной судьбы героя, кроме значения бессмысленного бега по кругу («семь отсидок вора-рецидивиста»), означает еще и поворот судьбы, и возвращение к истокам. Зовом иной жизни слышится Егору ласковый голос Любы (Л. Федосеева-Шукшина), озвучивающий ее письмо к нему (аллюзия подобного кадра была в киноленте «Белое солнце пустыни» режиссера В. Мотыля), но визуальный образ русской женщины замещает музыкально-цветовой мотив песенной строки «Сорвала я цветок полевой, приколола на кофточку белую». Как будто откликаясь на ее призыв, Егор сходит с карусельного круга, и, обретя твердость походки, с какой он шел из тюрьмы, покидает мир детства, дух которого уносит в неведомое будущее веселый бело-оранжевый автобус. Следующий кадр материализует образ Любы, и вместе с ней поле экрана окрашивается в яркие густые цвета природы: синь небес и озера, зелень лугов и палисадника с тяжелой белой гроздью сирени, теплая фактура бревенчатых стен «Чайной». В колористической семантике сельского мира чужим, тревожным цветовым диссонансом алеет рубаха Егора.

Центральным компонентом изобразительного ряда киноленты является деревенский дом. Камера скрупулезно осматривает прочную поверхность ровных круглых бревен, из которых сложен дом Байкаловых. А маленькая избушка матери

Егора Прокудина с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставенках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом.

Образ дома стал символом родового «гнезда», духовного храма, а домашний уклад — воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. Как и в первых фильмах режиссера на уровне изобразительного ряда теме бездомности Прокудина, оторвавшегося от родного корня, противостоит детально «прописанная» домовитость семьи Байкаловых. Визуальные образы деревенского дома, подворья, бани, в характерном для В. Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создают осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

Решающую роль в фильме сыграл также тесный союз режиссера и художника И. Новодережкина. Как верно подмечает А. Заболоцкий, во время съемок художник «"обживает" декорации: "старит" свежеокрашенные стены, насыщает утварью. Осматривая "квартиру Байкаловых", Шукшин обратил внимание на каменную настольную лампу с орлом; пробуя поднять, удивился ее тяжести: "Вряд ли такая попадет к Байкаловым, лучше бы кунгурскую кошку-копилку"» [2, с. 63].

Как и в прежних своих киноработах, как уже неоднократно отмечено в исследованиях [6; 7], режиссер предельно внимателен к обустройству и убранству деревенского русского дома середины прошлого века. Изобразительный ряд составляет большое количество предметов женского рукоделия: самотканые коврики, вышитое полотенце, окаймленное цветным кружевом, кружевные занавески на окнах и на полочке с иконами, вышитая скатерть с кистями. В горнице настелены ряды дорожек-половиков, изготовленные из разрезанных на узкие длинные полосы тканей выношенной одежды.

В комнате дома Байкаловых находится никелированная кровать, накрытая также ажурным покрывалом, над ней коврик с вытканными цветами, диванчик с деревянной спинкой, старинный комод и буфет с фарфоровыми статуэтками, посудой и глиняной кошкой. На окнах висят ситцевые занавески, а на стене — репродукция картины И. Шишкина «Сосны», малеванная лубочная картинка девушки, старые фотографии в одной большой раме. С предметами старины соседствуют холодильник, телевизор, женская гордость — швейная машинка — современные знаки зажиточности хозяев. Часы с кукушкой — деталь старинного быта, выполняющая, кроме того, композиционную функцию: звонкий выход кукушки сопровождает перенос действия из комнаты в баню, где Люба растапливает печь, и обратно.

В кухне, оклеенной обоями в цветочек, у двери стоит старинный деревянный буфет, за стеклом которого все для традиционного чаепития: чайные пары, стаканы, сахарница. Вырезанные из бумаги ажурные салфетки и картинки из журналов служат украшением полок буфета. Неприхотливый самодельный дизайн нарушает стеклянная трехлитровая банка, приготовленная, по-видимому, для молока вечерней дойки. Над дверью - полка с выставленными тарелками как произведениями искусства. Кухню и комнатки разделяют цветные занавески. Важным в искусствоведческом плане элементом интерьера является деревянная перегородка, оклеенная вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек» – домашняя «Третьяковка», отражающая, по мысли В. Шукшина, «тягу сельских людей к прекрасному». Она дважды крупно появляется на экране: сначала в вечернем освещении, а затем – в ярком дневном. Причем в центре коллажа выделена репродукция картины В. Тициана «Кающаяся Магдалина», вписываясь в семантику покаянного мотива фильма.

Одна стена печи выходит в кухню, а сама — в горнице, через которую протянута железная труба-вытяжка. На печке возвышается старинный медный самовар, накрытый ажурной вязаной салфеткой ручной работы, выше у трубы — радиоприемник со стопкой книг. Рядом с печью располагается разнообразная домашняя утварь, в основном это посуда для приготовления пищи. Деревянные полки на стенах и гардины, старинное зеркало в оправе, кровать с самотканым ковриком под ногами, лежанка, рукомойник — все, как обычном в деревенском доме шукшинских фильмов, — новое и необычное в драматургии цвета, подчиненной развитию сюжета. Именно рядом с печью начинается знакомство Егора Прокудина с родителями

Любы – Байкаловыми (И. Рыжов, М. Скворцова), разыгранное изящно, с юмором и даже гротеском.

В эстетике режиссера, несомненно, первичным представляется сложный и чрезвычайно насыщенный визуальный ряд, многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали интерьера, через выявление дополнительных смыслов которых мы приближаемся к авторскому воссозданию семантики архетипов, лежащих в основе формирования духовного мира человека. Его внимание обращено к предметам убранства дома (вышивка, кружева, тканые ковры, репродукции), архитектурным украшениям (резные наличники, узор оберега), которые являются семантически маркированными деталями. Декорации, киносреда, воссозданная художником И. Новодережкиным, создают документальную достоверность, особенно ценную в сохранении народной национальной культуры. Зритель, обращая внимание на эти вещи, проживает повседневную жизнь с героями картины.

Интерьер квартиры официанта (Л. Дуров), устраивающего для Прокудина «бордельеро», повторяет уже сложившийся в ходе картины изобразительно-семантический кластер, иронически сочетающий артефакты советской и массовой народной культуры, ориентированной на уровне примитива на русскую классику. В центре композиции - модный диван, алый цвет которого дает отраженный гиперболизированный образ алой рубахи Егора. Агрессивную экспрессию над диваном красного цвета развивает ковровое панно с изображением двух всадников с оружием, выполненное в восточной сказочной манере. В большой медальонной раме – репродукция И. Крамского «Неизвестная», словно тоже непомерно увеличенная копия нагрудного медальона Любы.

Через весь фильм проведено это изобразительное предложение А. Заболоцкого и И. Новодережкина. Дж. Гивенс толкует образ «Неизвестной» именно как «напоминание о Любе». Однако в контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике киноленты эта репродукция имеет более глубокий культурологический смысл. Два различных фона, на которых появляется в киноленте образ «Неизвестной» (или как ее именуют в народе — «Незнакомки»), актуализирует две версии его интерпретации в критической рефлексии и в массовом народном сознании, сопровождавшие картину И. Крамского со времени ее создания до наших дней. На фоне белоснежной блузки на груди Любы «Неизвестная» - идеал женской красоты и достоинства. В комнате же ресторанного официанта «Неизвестная» олицетворяет роскошь и порок под маской надменной холодности и неприступности. Развивая этот мотив, Егор облачается в «барский» халат и с той же маской холодной невозмутимости на лице направляется на встречу с «народом, готовым к разврату». Войдя в образ «Калигулы», он долго обозревает лица собравшихся гостей, пытаясь найти женщин, подобных героине И. Крамского. Надменно-презрительный взгляд последней с портрета на толпу дурно одетых толстушек точно выражает впечатление Егора, разочарованного и окончательно утратившего надежду на «праздник для души».

Важным моментом в шукшинской драматургии мизансцен является переодевание героев. Здесь в игру значений одежды включается цвет. Люба меняет выходной наряд – белоснежную блузку с медальоном - на свой повседневный. Пока Егор в красной рубахе фрондирует перед стариками советской риторикой, Люба в передней комнате перед зеркалом надевает голубую блузу, прихорашивается, снимает со спинки дивана голубое полотенце, приготовленное для бани. Этот цветовой акцент проявил в ретроспективе и перспективе фильма гендерные предпочтения Шукшина-режиссера: до и после этого момента все женские персонажи одеты в голубые или синие платья, тогда как одежда мужских персонажей – иных цветов, преимущественно теплого спектра. Такая дифференциация цвета соответствует цветовой гендерной символике традиции культуры. Как пишет Л. Миронова, цвета в истории культуры использовались «для обозначения определенных свойств, качеств, понятий и/или идей (синий – мудрость, истина, красный – мужской, желтый – женский и др.), которые не всегда логически отвечали даже одной (архетипической) стороне их значений» [4, с. 29].

В коннотативной семантике сюжета голубой цвет одежды женских персонажей мог выражать их одухотворяющее воздействие на главного героя. И не только первые действующие лица —

Люба, Люсьен, каждая по-своему любящие и жалеющие Егора, но и эпизодические, как женщина в голубом с книгой на телеграфе или женщина в синем платье на городской улице. Ее призывный жест мужу и дочке, с которыми она тут же соединяется, усиливает впечатление одиночества, бездомности Егора.

В приглушенно-темном и теплом цвете естественной фактуры дерева выдержана сцена в сенях байкаловского дома: прочные, сложенные на века бревенчатые стены, высокий ларь, прялка, деревянная бадья. И, кажется, что именно эта вековая крепость крестьянского дома угнетает Егора, рвущегося на волю, на простор, на встречу с праздником. И праздник сам встречает его на улицах городка бравурной музыкой, огромными фанерными щитами с советской символикой, отмечающими маршрут, видимо, только что прошедшей первомайской демонстрации, нарядными праздными людьми, девочкой, весело бегущей за голубым воздушным шариком. Егору, шикарно одетому, «фантастически богатому» после удачного грабежа импонирует эта праздничная суета. Он пытается вписаться в толпу, затевает «амурные игры», но женщины, угадывая в нем чужака, избегают его. Как верно заметил Дж. Гивенс, поведение Егора явно профанирует пропагандистский пафос первомайских плакатов: «Это несоответствие охоты за юбками на фоне символов государства создает довольно непочтительную - и юмористическую - общую картину. Социалистический рай, чье появление провозглашают эти плакаты, снижается их использованием в качестве простого украшения для амурных игр Егора» [8, с. 148]. Устав от безнадежной охоты за женщинами, он уныло сидит на берегу реки, наблюдая за сплавом бревен, увлекающих его память к бревенчатым стенам покинутого им дома.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е. Быстрова) — в выцветшем светло-коричневом платье подстать цвету кожи лица, шеи, тонких рук, коричневой, как кора старого дерева, и только пробивающаяся сквозь морщины голубизна глаз выдает живой дух одинокой женщины. Перед последней трагической сценой на пашне в новом платье почти такого же, как у матери Егора, цвета появится Люба, а медальон с «Неизвестной» на груди — зеркаль-

ный повтор первой встречи с ним. В то же время Егор в финале одет в чистую голубую рубаху, аккуратно застегнутую под самое горло под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубаха Егора знаменует обретение им высокой духовности. Наконец, финальный эпизод на пашне в колористическом плане повторяет начальные сцены в березовой роще: теплый коричневый цвет весенней паровой земли, нежная белизна березовых стволов, а цветовым субститутом алой рубахи Егора выступают алые пятна крови на белой коре березы.

Центральная коллизия красного и синего в драматургии цвета разрешается победой синего. Природные краски неба, воды, блеклые, рассеянные в начале фильма, приобретают чистоту и интенсивность тона: глубокая и яркая синь озера, о есенинской сини («И тебе в вечернем синем мраке / Часто видится одно и то ж:/ Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож») поет арестант [1, с. 204]. Красное поле экрана в заглавных титрах фильма сменяет в конце синий экран, на фоне которого звучит письмозавещание Егора Прокудина.

Таким образом, цвет в последней картине Шукшина становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации. При этом понятие драматургии цвета применительно к его фильму приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих ролевых, основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительносемантическое содержание И доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса: красный – эмблематика советской государственности, мужское начало, агрессия, кровь; синий - небо, вода, женское начало, мир, покой; зеленый - весеннее возрождение, обновление, надежда; коричневый – земля, дерево, дом, пашня. Узкий спектр цветовых доминант, их строгая ритмическая организация обеспечивают колористическое единство фильма, необходимый эмоционально-цветовой «след» в памяти зрителя. При этом движение цветового пятна в разных контекстах, нюансировка его интенсивности создают многозначность цветового образа.

Использование в фильме «Калина красная» преимущественно чистых локальных цветов основного спектра (красный, синий, белый, зеленый, коричневый), несущих традиционную национальную символику, отсылает к стилистике иконописи и народного примитива. В одной из первых рецензий кинолента сравнивалась по стилю с грошовыми картинками, известными как лубки, которые начали появляться в XVI веке и были популярны вплоть до революции: «Как и лубки, фильм был ярким, без полутонов и покорял своей наивной свежестью и примитивным символизмом» [8, с. 140]. Народный примитив, кроме того, реализуется в плакатно-стендовой агитпродукции, заполняющей кадры тюремных и городских эпизодов фильма. Причем ироническая остраненность ее презентации кодирует стилистику соц-арта, набиравшего силу в искусстве андеграунда.

Анализ киноленты показывает, насколько богата ее изобразительная стилистика, насколько открыта режиссура В. Шукшина к эстетическим идеям новейших течений западного и отечественного искусства — к экспериментам с условными, символическими формами киноязыка. Изобразительный ряд фильма создает целые пласты новых смыслов, которые, затейливо переплетаясь, множат и трансформируют свои значения.

На основе проведенного исследования можно утверждать, что В. Шукшин, опираясь на достижения мирового кинематографа и наследие изобразительного искусства, целенаправленно создает в своем творчестве универсальный образ мира. Для этой цели он последовательно разрабатывает вполне оригинальную систему изобразительных решений, в которых визуальная составляющая подчиняет себе другие медиальные компоненты. Изобразительные искусства становятся своеобразной «опорой» для достижения пластичности образов, живописной выразительности, к которой стремится режиссер. При этом в характере включения пластических образов в кинотекст наблюдается творческое переосмысление произведения искусства, когда автор соотносит облик персонажа с конкретным артефактом.

Литература

- 1. Есенин С. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. 430 с.
- 2. Заболоцкий А. Д. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора. М.: Альпари, 2005. 100 с.
- 3. Калина красная. М., 2008.
- 4. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. Минск, 2011. 151 с.
- 5. Тарковский А. А. Запечатленное время. М.: Искусство, 1985. 49 с.
- 6. Шестакова И. В. Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина в культурном контексте советской «оттепели» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2013. № 23. С. 65–72.
- 7. Шестакова И. В. Изобразительные принципы в фильме В. Шукшина «Печки-лавочки» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики: в 3 ч. Тамбов, 2014. № 10(48), ч. 2. С. 213–216.
- 8. Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. Evanston, USA: Northwestern University Press, 2000. 267 p.

References

- 1. Esenin S.A. Sobranie sochinenii: v 6 t. [Collected Works: in 6 vol]. Moscow, Art Publ., 1977, vol. 1. 430 p. (In Russ.).
- 2. Zabolotskii A.D. Shukshin v kadre i za kadrom: Zapiski kinooperatora [Shukshin in frame and behind the scenes: the notes of cameraman]. Moscow, Al'pari Publ., 2005. 100 p. (In Russ.).
- 3. Kalina krasnaia [Kalina krasnaya]. Moscow, 2008. (In Russ.).
- 4. Mironova L.N. Tsvet v izobrazitel'nom iskusstve [A color in visual arts]. Minsk, 2011. 151 p. (In Russ.).
- 5. Tarkovskii A.A. Zapechatlennoe vremia [The imprinted time]. Moscow, Art Publ., 1985. 49 p. (In Russ.).
- 6. Shestakova I.V. Fil'm "Vash syn i brat" V. Shukshina v kul'turnom kontekste sovetskoi "ottepeli" [The Film "Your Son and Brother" by V. Shukshin in the Cultural Context of the Soviet "Thaw"]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], Kemerovo, 2013, no. 23, pp. 65–72. (In Russ.).
- 7. Shestakova I.V. Izobrazitel'nye printsipy v fil'me V. Shukshina "Petchki-lavochki" [The graphical principles in the V. Shukshin's film "Petchki lavochki"]. *Istoricheskie, filosofskie, iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskustvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*: v 3 chastiakh [Historial, Philosophical, Politikal and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice. The book is in 3 parts]. Tambov, 2014, no. 10(48), part 2, pp. 213–216. (In Russ.).
- 8. Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. Evanston, USA, Northwestern University Press Publ., 2000. 267 p.

УДК 75.03

СИБИРСКИЙ АВАНГАРД В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ: В. КАНДИНСКИЙ, П. КЛЕЕ И О. ЯНКУС

Прокопьев Максим Викторович, старший преподаватель кафедры истории культуры, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет (Новосибирск, РФ). E-mail: prokopev.maksim@mail.ru

Дробышевская Мария Евгеньевна, магистрант, Новосибирский национальный исследовательский государственный университет (Новосибирск, РФ). E-mail:drobyshevskayam@mail.ru

В статье рассматриваются три региональных варианта авангардного искусства начала XX века: авангард Германии и центральной России, а также крупнейшего российского региона – Сибири. В настоящее время проблеме развития авангарда на периферии не уделяется достаточного внимания, но она заслуживает специального изучения, поскольку авангард, в том числе и сибирский, представ-

ляет собой особый сплав тенденций и идей, пути циркуляции которых между культурными центрами и периферией далеко не очевидны. В статье с помощью эмпирического и теоретического методов исследуется ряд наиболее ярких черт, которые были свойственны не только авангарду центров (России и Германии), но и авангарду периферии (Сибирь).

Целью данной работы является сравнительное исследование авангарда периферии — на материале художественного творчества Оскара Янкуса, авангарда России, представителем которого является Василий Кандинский, а также авангарда Европы, в частности, творчества немецкого художника Пауля Клее.

Источниками исследования послужили ранее неопубликованный манифест Оскара Янкуса, а также теоретические и публицистические работы В. Кандинского и П. Клее. Сравнительный анализ художественных практик был проведен на материале живописных произведений указанных художников, написанных в одно время — в 1920-е годы.

В ходе проведенного анализа обнаружен ряд черт, свойственных как авангарду Запада и Центральной России, так и авангарду Сибири. Эти общие чертывыявляются в реализации в художественной практике таких категорий, как «динамизм и движение», «отношение художник – зритель», а также «отношение к форме и материальному». В работе также вводится в научный оборот ранее неизданный рукописный манифест, написанный Оскаром Янкусом в 1921 году.

Ключевые слова: сибирский авангард, синтетический динамизм, региональные исследования.

SIBERIAN AVANT-GARDE IN THE EUROPEAN CONTEXT: V. KANDINSKY, P. KLEE AND O. JANKUS

Prokopiev Maksim Viktorovitch, Senior Lecturer, Department of Culture History, Novosibirsk State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: prokopev.maksim@mail.ru

Drobyshevskaya Maria Evgenievna, Undergraduate, Novosibirsk National Research State University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: drobyshevskayam@mail.ru

This article discusses three regional variants of avant-garde art of the early twentieth century: the avant-garde in Germany and Russia, notably the Central Russia and largest of the region – Siberia. Currently the problem of the development of the avant-garde in the periphery is not an object of special attention, but this issue deserves profound consideration, because the avant-garde, including the Siberian, is a special alloy of trends and ideas, the path of circulation between the cultural centers and the periphery is far from obvious. We investigate a number of the most striking features that were characteristic not only of the vanguard centers (Russia and Germany), but also the vanguard of the periphery (Siberia), using empirical and theoretical methods.

The aim of this work is a comparative study of the avant-garde periphery – on the example of artistic creativity of Oscar Yankus, Russian avant-garde, represented by Wassily Kandinsky, as well as avant-garde of Europe, in particular, creation of German artist Paul Klee.

The material was previously unpublished Manifesto Oscar Yankus, as well as theoretical and journalistic work of Kandinsky and Paul Klee. Comparative analysis of artistic practices was conducted on the material of some works of these artists, written at the same time – in the 1920s.

The analysis found a number of traits that are typical of both the avant-garde of the West and Central Russia and the avant-garde of the Siberia. These common features are identified in the implementation of artistic practice in such categories as "the dynamism and movement", "the attitude of the artist – audience", and also "in regard to form and material". The paper also introduces into scientific use the previously unreleased handwritten Manifesto, written by Oscar Yankus in 1921.

Keywords: Siberian avant-garde, synthetic dynamism, regional studies.

Начало XX века – сложный период в социальной, духовной и политической жизни многих стран. Характер эстетических поисков обуславливали неприятие окружающей действительности и кризис личности переломного времени. В. В. Кандинский пишет, что «это была эпоха, в которой человек то и дело оказывался перед мгновенным выбором: необходимо, непременно, одно явление утвердить, а другое отвергнуть» [2, с. 34]. Отчего оба явления неизбежно рассматривались как исключительно внешние. По мнению М. Г. Неклюдовой, «пессимизм, апелляция к Духу – есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй "переворотился" и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала и привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, каков новый строй, какие общественные силы и как именно его "укладывают", какие общественные силы способны принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных переломным эпохам» [6, с. 15].

Россия и Германия имели схожий опыт поисков «нового искусства». Несмотря на различия в миропонимании художников, писателей, философов того времени, мы можем обнаружить ряд особенностей, которые в начале XX века были общими для русской и немецкой культур: это принципиальное неприятие окружающей социальной действительности, преобладание эмоционального и интуитивного начал над рациональным, придание огромного социального значения творчеству и искусству, мечты о создании «новой религии», обостренное ощущение собственного «Я». В обоих государствах царило общее ощущение политической и социальной неустойчивости, что влекло за собой разрушение традиционных канонов искусства: «болезнь эпохи» проявлялась в общей пессимистической установке, в бегстве от действительности и, как следствие, в выборе беспредметного искусства как способа познать эту враждебную реальность. В это время в искусстве России и Германии предпринимались попытки стереть грань между видами искусства, произошли трансформации в иерархии жанров, в изобразительном искусстве появилась деформация как прием абстрагирования от действительности. В искусстве начала XX века художники все больше преследовали цель разграничить искусство и реальность, изъять из него все сюжетное, человеческое, понятное, что привело к предельному отрицанию реального мира.

Было утрачено ощущение внутренней цельности, гармоничности и последовательного эстетического восприятия художественного произведения, при том, что значение линейного ритма, фактуры и эмоционально-чувственного восприятия цвета повышалось.

Художник, как никто иной, чувствует и выражает «настроение» сложной эпохи. Но для него это выражение является не просто объективным отражением действительности, это увиденный, осмысленный, достроенный в соответствии с личной концепцией мир событий и предметов, в круговорот которых оказывается вовлечен современный человек. Как отмечал А. Блок, «художник — это тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной» [1, с. 418].

Актуальность данной работы определяется недостаточной изученностью проблемы развития авангарда на периферии. В статье мы рассмотрим три региональных варианта авангардного искусства начала XX века: авангард центральной России, Сибири и Германии. Целью работы является установление типологических связей на уровне различных аспектов на материале теоретических текстов и художественных произведений О. Янкуса, В. Кандинского и П. Клее (отношение к традиционному искусству, отношение к творческому акту и др.).

Говоря о развитии авангарда, не следует забывать, что в условиях общей глобализации XX века «сотрудничество» немецкого и русского искусства было неизбежно — многие художники находились длительное время в интернациональной среде, работали вместе с иностранными теоретиками в области искусства. «Новое искусство» находилось во взаимодействии с различными культурами, что, в свою очередь, не могло не повлиять на конечное становление авангарда. В. Кандинский, представитель искусства «центрального», П. Клее, представитель «зарубежного искусства», и О. Янкус как представитель сибирской периферии значительное время также находились вне своих стран. В. Кандинский длительное время (1901–1907, 1922–1930) жил в Германии, где тесно общался и работал вместе с П. Клее (немецкий художник также много времени проводил в поисках «новых форм» искусства в Италии, Франции и Тунисе). О. Янкус же в силу социальных и политических обстоятельств оказывается в Томске, хотя родился в Либаве и был гражданином Латвии.

Осознавая необходимость появления авангарда как искусства, способного выразить суть переломного времени, художники стремились дать своим творческим исканиям теоретическую основу. Для того чтобы показать характерные черты развития трех рассматриваемых в данной статье вариантов авангарда, необходимо остановиться на манифестах и теоретических трудах художников. П. Клее и В. В. Кандинский завершили свои фундаментальные труды в одно время - их взгляды на искусство окончательно сформировались, как полагают исследователи (Е. Купровская-Денисова, С. Парч, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин), в период преподавания в школе Баухауз (Дессау). В 1926 году выходит «Bauhaus bueher», масштабный труд, в котором были напечатаны работы П. Клее «Педагогические эскизы» и В. В. Кандинского «Точка и линия». Оскар Янкус, сибирский художник-авангардист, обосновал свое понимание современного искусства в тщательно скомпонованных тезисах в манифесте под названием «Синтетический динамизм».

Форма и материальное

Кандинский в своей работе 1911 года «О духовном в искусстве» выделял один из самых значимых для современного искусства аспектов — его самоценность за счет «новых», оторванных от слишком «материальной материи» форм, за счет чистого языка искусства. Однако в любом случае художник все-таки не изображает вполне «материальные» формы из-за того, что он «волей-неволей подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколорированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету вы-

ражение, что в свое время называлось идеализацией...» [2, с. 28]. Это значит, что художник, создавая формы, вкладывает в них определенное понятие и внутреннюю формулу, которая помогает увидеть не внешнюю материальную оболочку изображаемого, а гармонию и «божественное», которые скрыты от неискушенного взгляда.

«Искусство не воспроизводит видимое, а делает его видимым» - первая фраза П. Клее в его сборнике 1920 года «Творческое кредо», из которой очевидно сходство его представлений с идеями Кандинского. Как и Кандинский, немецкий художник видит суть искусства не в слепом копировании форм, а в передаче «души» изображаемых предметов, в поиске равновесия, которое сделает возможным понимание внутреннего космоса изображаемого объекта. В теории Клее отчетливо видится влияние некоторых положений Кандинского. «Художник, встречаясь один на один с натурой, не может выйти за переделы единства с ней. Художник - человек, он сам природа и часть природного пространства» [4]. То есть процесс взаимоотношения художника и натуры не является чем-то однозначным. Как и в теории Кандинского, у Клее на глаз художника оказывают влияние многие факторы, такие, как «земное начало», «неоптические представления о предмете», а также «неоптический путь космического единения» [4]. Кроме того, Клее сознательно пытался «избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло и т. д.) в пользу идеальных данных (линия, тон, цвет), которые не являются затрагиваемыми вещами» [4, c. 58].

При чтении манифеста О. Янкуса невольно возникают мысли о самобытности художника периферии. Сибирский художник понимал искусство вообще как двигатель жизни: «Искусство движет жизнь» [8]. Янкус пишет о формах объектов, которые существуют только в совокупности со своей особой идеей: «Каждый объект имеет свою индивидуальность, свой интеллектуальный мир» [8, с. 1]. Именно идея объекта определяет его внешний вид. Здесь можно провести отчетливую параллель с точкой зрения П. Клее, для которого произведение искусства существовало само по себе, по своим определенным законам, подобно законам мироздания: «Форма – это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам,

что и все мироздание» [5, с. 24]. В теории Янкуса также можно найти удивительно близкое взглядам Кандинского понимание формы в передаче изображаемого, чем, несомненно, подтверждается идейная близость художников: «Картина — это не зеркало окружающей автора существующей или воображаемой среды, покрытое вуалью его субъективного индивидуального ощущения» [3, с. 30].

«Зритель/Художник» – «Произведение искусства»

Для Янкуса зритель является вовлеченным в процесс созерцания, в процесс полного погружения в картину. Как и Клее, у которого «картина смотрит на зрителя, а не зритель на картину» [5], Янкус указывает на самостоятельные процессы, которые происходят в пространстве картины: «картина - это динамизирующий стимул прогресса, движущий активные элементы среды силами синтезированных идей и сконцентрированных и интенсифицированных ощущений, взятых из той же среды, организованных и дисциплинированных динамическим сознанием и динамизированных динамическим ощущением автора в зрительные ощущения, обуславливаемые цветом, линией и плоскостью» [5]. В своих «Педагогических эскизах» Клее пишет о процессе создания картины, когда она проходит «через большое количество измерений и настолько важных, что совсем непросто прийти к концепции целого, состоящего из частей, принадлежащих различным измерениям. В результате картины смотрят на нас спокойно или возбужденно, напряженно или расслабленно, приветливо или угрожающе, печально или улыбаясь» [5, с. 15].

Кандинский придерживается мнения, что готовая картина как бы «освобождается от художника, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-духовную жизнь, который есть существо» [2, с. 65]. И точно так же, как у Клее и Янкуса, живописное произведение у Кандинского обладает активными, творящими силами. А художник, как «слуга высших целей», должен развивать главную идею искусства — «развитие и утончение человеческой души, движение треугольника», на вершине которого находится человек [2]. Вивиана Бертранца указывает в своей

статье: «У П. Клее и Кандинского больше общего, чем это может показаться на первый взгляд: они являлись художниками своего времени и для них было важным показать весь процесс становления нового искусства. Кроме того, этот новый процесс становления искусства охватывал также и зрителя, которому теперь отводилась более значимая роль: он не просто созерцает, но и участвует в создании картины, "додумывает" ее» [10, р. 10].

Динамизм и движение

Пожалуй, отчетливее всего выражают суть авангарда, «души своего века», два понятия – динамизм и движение. В творчестве рассматриваемых нами художников эти важнейшие элементы также присутствуют.

Янкус дает своему манифесту название «Синететический динамизм», в котором уже выражено стремительное развитие искусства, сочетающего в себе различные стороны изображаемого объекта: «Динамическое миросознание формируется через динамическое миродействие и через динамическое организующее начало. И динамичной является не только организующая действительность, но динамичным является и организующее сознание. Искусство движет жизнь через идентификацию прогресса, активацию среды и творчества. Все динамические ощущения и идеи динаминизированы творческим гением художника» [8, с. 2]. Как видно из цитаты, автор дает понять, что идеи, которые так важны для воплощения материальных объектов на художественном полотне, активируются посредством потенциала художника.

Если сравнить отношение Кандинского к движению, то не останется сомнений в важности этой категории для художника. В главе «Движение» своего труда «О духовном в искусстве» он говорит о постоянном стремлении «к новому выражению, к новой форме, к новому "как"» [2]. Более того, это постоянное движение является ничем иным, как спасением: «В этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не пресеклось» [2, с. 12].

По мнению Р. Боннефойт, «Пауль Клее в "Педагогических эскизах" в теоретической и схематичной формах выразил основные составляющие современного искусства — это движение точки

и линии. Именно динамическое взаимодействие элементов на холсте влечет за собой появление картины. Плоскость у Клее всегда подвижна. Для немецкого художника более важным является процесс, активное движение. Поэтому мы без удивления можем прочитать в его записях "…становление более важно, чем бытие"» [11, с. 34].

Валерий Подорога в своей статье «Пауль Клее как тополог» объясняет суть понятия «движение» для Клее: «Для творческого кредо Клее характерен поиск равновесия, но именно здесь и возникает парадокс: минимальный уровень равновесия требует максимальной интенсивности тела (или движения). Минимум равновесия - максимум телесного движения» [7, с. 10]. В манифесте Янкуса мы можем найти строчки о движении, которое, «приходя в состояние оптической динамики, влечет за собой появление равновесия. Равновесие – это действие в себе самом» [8, с. 1]. И как Янкус в манифесте говорит о том, что только с помощью «творческого гения художника» картина приобретает динамизм и движение, так же и Клее пишет о приводящей в движение элементы картины «руке художника», которая «упорядочивает бушующий хаос чувственных переживаний».

Анализ художественного наследия русского, немецкого и сибирского авангарда

Для лучшего понимания теоретического наследия художников, выраженного в их манифестах, трактатах и статьях, рассмотрим шесть произведений, написанных в 1920-е годы.

Картина Оскара Янкуса «Улицы города» (рис. 1) является, пожалуй, самым ярким воплощением «синтетического динамизма» художника. Выполненные с характерной для автора проработкой деталей «Улицы города» композиционно отражают нагромождение «новых» для города элементов, которые лучше всего передают состояние быстро развивающейся эпохи. Здесь и несущиеся по кривым линиям безумные электрички (с правого и левого краев), на одной из которых едет мужчина в модном для того времени костюме, и вывеска «Саfe», и фрагменты ночных фонарей. Несмотря на включение в композицию вполне материальных объектов реальной среды фрагментов дорог, фонарей и машин, Янкус отходит от их объективного изображения. Преследуя идею передачи духа времени с его безумным движением, он намеренно отходит от прямого расположения всех деталей, тем самым художник создает ощущение нестабильности, разорванности мира, объединяемого лишь чистым движением, и безумное ощущение неустойчивого положения человека в этом мире.



Рисунок 1. Оскар Янкус. Улицы города. 1921 год

Используя преимущественно темные насыщенные тона для передачи ночной атмосферы города, Янкус добавляет к ним контрастные яркожелтые и красные пятна, придающие картине еще больший динамизм. Идейным центром произведения мы можем называть группу людей, которых художник помещает в центр нижней части холста. Перед нами лица современников: мужчина с моноклем, изображенный в несколько кубистической манере; женщина справа, в повороте головы которой чувствуется шагаловский прием; мужчина слева, афроамериканская внешность которого контрастирует с молочной белизной его шляпы и который является как бы третьим нижним углом треугольника, который образуют лица «горожан».

Полностью отойдя от материального изображения, Кандинский отдает белой линии центральное место в композиции своей одноименной картины 1921 года (рис. 2).



Рисунок 2. Василий Кандинский. Белая линия. 1921 год

Белая линия стремительно делит все пространство полотна на несколько частей. Она словно парит над более темными и мрачными объектами картины. Множественные детали создают сложное поле восприятия композиции. Каждый фрагмент можно воспринимать автономно, однако белая линия является своего рода связующим звеном, которое формирует идейный и композиционный центр полотна. В картине явно присутствует движение, более того, мы даже может предположить, что начало линия берет в той части, где ее конец более широк, а более узкий и изящный конец говорит нам о потери соприкосновения с пространством, то есть о более стремительном движении линии. В цветовой гамме картины, так же как на картине Янкуса, преобладают сдержанные темные цвета, контраст с которыми составляют яркие красные и желтые фрагменты.

На картине Пауля Клее «Полная луна», выполненной в 1920-е годы (рис. 3), представлено пространство, полное самостоятельных групп объектов.

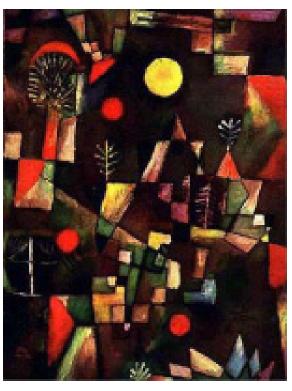


Рисунок 3. Пауль Клее. Полная луна. 1920-е годы

Различного размера детали создают совокупность самоценных фрагментов. Но все-таки, как и в «Белой линии» Кандинского, здесь мы видим единственный центр – яркое пятно луны, которая взошла над некими подобиями деревьев и, возможно, лоскутов полей. На первый взгляд картина может показаться менее динамичной, чем вышеописанные произведения Кандинского и Янкуса. Однако в ней есть структурность: за счет повторения деталей создается эффект уравновешенного движения, менее стремительного, чем в «Улицах города» и «Белой линии», однако более упорядоченного, к чему так стремился в своем творчестве немецкий художник. Как и на ранее рассмотренных нами картинах, преобладающими являются насыщенные темные цвета.

Как и на картине Янкуса, мы видим ночное пространство, контраст с которым составляют яркие пятна желтого и красного. Отворачиваясь от материальных предметов, Клее делает объектом своего изображения природу, но природу измененную, высмотренную сквозь призму художественного взгляда, желающего передать неискаженное материальными понятиями пространство «истинного искусства».

На полотне Янкуса, выполненном в 1920 году, композиция из динамично выстроенных фигур приобретает еще большую экспрессивность за счет размашистого мазка и особой «тревожной» колористики (рис. 4).



Рисунок 4. Оскар Янкус. Название неизвестно. 1920 год

Нельзя с уверенностью сказать, что «зашифровал» художник в своей работе, однако мы можем утверждать, что главной его целью являлась не передача внешнего облика объекта, а передача его синтетической сущности, которую составляет динамизм, хаотичность и отсутствие какой бы то ни было константы. Превосходно организуя пространство полотна, Янкус не оставляет ни одного «дышащего» промежутка: все заполняют острые формы. При всей разобщенности и дробности картины, выделить идейный центр не составляет труда: это черная с серыми вставками фигура, расположенная по диагонали в центре полотна. Это единственное темное цветовое пятно, которое притягивает внимание зрителя, заставляя его ощутить общую атмосферу картины, наполненную движением неиссякаемым стремлением в неизвестную бесконечность.

В работе Пауля Клее «Сад храмов» перед зрителем раскинулся пейзаж, как бы сотканный из отдельных лоскутков-фигур (рис. 5).

На первый взгляд, кажется, что картина представляет собой лишь несколько хаотически разделенное пестрыми деталями пространство, даже сам выбранный художником способ построения композиции - триптих - говорит об этом. Но это лишь прием художника, который во многих своих теоретических трудах указывал, что в изображении в первую очередь нужно искать единство и равновесие. «Сад храмов» логически выверен, у каждого элемента картины есть идентичный по цвету и парный ему элемент. Это придает изображению своего рода объем и глубину. Постоянное движение линий наполняет пространство сдержанной динамикой, а отказ от детальности делает все части картины уравновешенными. Идейного центра как такового нет, потому что каждый объект на полотне является самоценным, лишь при передаче совокупности данных объектов Клее удается наполнить картину стройной гармонией и уравновешенным движением.

В работе «Маленькие радости» (рис. 6) Кандинский создает необычный и поражающий разнообразием сюжет.



Рисунок 5. Пауль Клее. Сад храмов. 1920 год



Рисунок 6. Василий Кандинский. Маленькие радости. 1913 год

Здесь, равно как и на предыдущей картине Янкуса, нельзя утверждать однозначно, что именно изобразил художник. Повествовательный язык живописи сложен для интерпретации, а в случае Кандинского интерпретация вообще является чем-то лишним. Полностью отойдя от материального изображения действительности, Кандинский как бы вторит знаменитому определению творчества Клее: «изобразить реальность без искажения человеческим взглядом». В пространстве полотна абсолютно все - от расположения деталей, которыми буквально испещрена картина, до цветовой гаммы – является самобытным. Как и в картине Янкуса 1920 года, в «Маленьких радостях» Кандинского перед нами динамичная, наполненная хаотическим, выливающимся за рамки полотна движением картина. Колористика картины не столь контрастная, несмотря на весь темп и скорость, цветовые переходы достаточно плавные. Движение создают мягкие, но разнородные линии, которые, переплетаясь, вовлекают зрителя в пространство картины.

Говоря об искусстве авангарда, не стоит делать акцент на национальной, государственной или языковой принадлежности художника. Характерные для искусства «центра» особенности мы можем видеть и в совершенно «периферийном» искусстве сибирского авангарда. Рассмотренные в настоящей статье художники были по-своему оригинальны и обладали собственными взглядами на современное искусство. Однако мысли, выраженные в их теоретическом наследии, дают нам понять, что авангард не имел четких региональных границ, как это ему обыкновенно приписывают. Почти идентичные представления П. Клее, В. Кандинского и О. Янкуса об особенностях передачи нематериального в искусстве, о взаимосвязи художника и произведения искусства, а также о понятиях движения и динамизма дают нам основания говорить об общей направленности искусства авангарда. И эта направленность была свойственна и западному, и русскому авангарду центра и авангарду периферии.

Литература

- 1. Блок А. А. Памяти Комиссаржевской // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960–1962. Т. 5. С. 418–430.
- 2. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. M., 1989. 61 с.
- 3. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. M., 1990. 121 с.
- 4. Клее П. Теория современного искусства. М., 1969. 114 с.
- 5. Клее П. Педагогические эскизы. M., 2005. 98 c.
- 6. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века. М.: Искусство, 1991. 396 с.
- 7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995. 344 с.
- 8. Янкус О. Ф. Манифест синтетического динамизма: рукопись. 2 с. (неопублик.).
- 9. Klee P. Diari. Roma, 2009. 230 p.
- 10. Bertranza V. Paul Klee: «è solo presso Dio chei o cerco un posto perme». Roma, 2002. 54 p.
- 11. Bonnefoit R. Paul Klees Wahl verwandt schaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 71. Bd., H. 2 (2008). P. 243–258.
- 12. Partsh S. Klee. Kohln, 2011. 136 p.
- 13. Volboudt P. Klee e Kandinsky: une confrontation. Paris, 1959. 187 p.

References

- 1. Blok A.A. Pamiati Komissarzhevskoi [Block Memory by Komissarjevskaya]. *Blok A.A. Sobranie sochinenii [Collected Works]*. Moscow, Leningrad, 1960–1962, vol. 5, pp. 418–430. (In Russ.).
- 2. Kandinskii V.V. O dukhovnom v iskusstve [Concerning the Spiritual in Art]. Moscow, 1989. 61 p. (In Russ.).
- 3. Kandinskii V.V. Tochka i liniia na ploskosti [Point and Line to plane]. Moscow, 1990. 121 p. (In Russ.).
- 4. Klee P. Teoriia sovremennogo iskusstva [Theory of Contemporary Art]. Moscow, 1969, 114 p. (In Russ.).
- 5. Klee P. Pedagogicheskie eskizy [Pedagogical sketches]. Moscow, 2005. 98 p. (In Russ.).
- 6. Nekliudova M.G. Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX nachala XX veka [Tradition and Innovation in the Russian art of the late XIX–early XX veka]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 396 p. (In Russ.).
- 7. Podoroga V. Fenomenologiia tela. Vvedenie v filosofskuiu antropologiiu [Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1995. 344 p. (In Russ.).
- 8. Iankus O.F. Manifest sinteticheskogo dinamizma: rukopis' [Manifesto synthetic dynamism: manuscript]. 2 p. (In Russ., unpublished).

- 9. Klee P. Diari. Roma, 2009. 230 p.
- 10. Bertranza V. Paul Klee: "è solo presso Dio cheio cerco un posto perme". Roma, 2002. 54 p.
- 11. Bonnefoit R. Paul Klees Wahl verwandt schaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre. Zeitschrift für Kunstgeschichte. 71. Bd., H. 2 (2008), pp. 243–258.
- 12. Partsh S. Klee. Kohln, 2011. 136 p.
- 13. Volboudt P. Klee e Kandinsky: une confrontation. Paris, 1959. 187 p.

УДК 781+51

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПАТТЕРНЫ МАТРИЦЫ СЕРИЙНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

Гончаренко Светлана Сергеевна, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: lalumiere@ngs.ru

В настоящей статье понятие «паттерн» применяется для характеристики матрицы серийных преобразований — МСП. Структурные элементы, которые композитор использует при создании музыкального произведения, представлены в ней в графических образах. Автор предлагает иерархическую дифференциацию этих структурных элементов. Наивысший уровень — квадрат матрицы — демонстрирует универсальный принцип симметрии, порождающей структурные взаимосвязи в серийной технике. Основной композиционной единицей является серия звуков, различных по высоте (в додекафонии их 12), выстроенных в линию. Графическое выражение ее вариантов — строки и столбцы квадрата. Низший структурный уровень — микросерия. Это серия из небольшого количества звуков или сегмент 12-звучной серии. Укрупненные структурные единицы образуют повторяющиеся в музыкальных произведениях комбинации вариантов серии. Их визуализация приобретает вид геометрических фигур: крестов, треугольников, квадратов.

Поскольку МСП иллюстрирует полный свод структурных элементов, и ее свойства отвечают признакам каталога, ее графические образы получают наименование визуальные каталогические паттерны. В отличие от них, элементы, отобранные композитором при формировании звучащего текста музыкального произведения, именуются как аудиовизуальные списочные паттерны.

В статье рассматриваются матрицы, построенные на микросериях из четырех звуков ВАСН, DEsCH, GADE, CAGE. Они являются буквенным обозначением фамилий композиторов И. С. Баха, Д. Шостаковича, Н. Гаде, Д. Кейджа. При сравнении обнаруживаются общие черты их микросерий, матриц и одинаковые геометрические рисунки визуальных катологических паттернов, например, кресты и квадраты в угловом и центрированном фрактальном изображении.

Предложенный метод анализа позволяет установить дополнительные смысловые грани в полисемии мотивов – звучащих композиторских имен, связанные с символикой чисел и геометрических фигур, а в дальнейшем – также глубже осмыслить логику формообразования в серийной композиции.

Ключевые слова: серия, микросерия, паттерн, визуальный паттерн, матрица серийных преобразований.

VISUAL PATTERNS OF SERIAL MATRIX TRANSFORMATIONS SYNOPSIS

Goncharenko Svetlana Sergeevna, Professor of Department of Music Theory, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lalumiere@ngs.ru

Article presents the method of musical analysis of serial compositions which include graphic elements. The author examines the phenomenon of serial matrix transformation, which represents the working material for the composer that uses serial techniques. Rules for constructing a square matrix are universal. They are based on the principle of symmetry mirror reflection in the main series options (O, I, R, RI) and symmetry in its transpositional options.

Three groups of visual patterns, emerging matrix based serial change, meant for a specific piece, are classified in the article. The first group is "visual (non-sound) catalogue patterns," forms a common set of structural elements contained in music work: a brief motive – micro-series, core series and its variants, unitized units from several options series. The second group, which is named "audiovisual list patterns," assigned only those individualized patterns that sound in this particular product. It represents the choice and mix of composer's structural units that make up the first group of catalogue patterns. The third group, "audiovisual typed patterns," is detected as a result of a comparative analysis of the second group patterns, synthesis of preferred structural units, which are characteristic of music of one composer or several.

The article is focused on the study of visual catalogue patterns. "Musical names" of four famous composers BACH (J. S. Bach), DEsCH (D. Shostakovich), GADE (D. Cage), CAGE (N. Gage) are regarded as micro series. Serial matrix transformations built on these squares present the geometric shapes of monogram (G-complexes and T-complexes) and non-monogram (Latin) crosses. All the matrices contain quadratic fractals (angular and centered). Transliteration of Word equations in geometric configuration of Visual patterns allows identifying some additional semantic facets of musical names associated with the symbolism of numbers and geometric shapes.

The annex contains the tables, clearly illustrating the visual catalogue patterns common to four micro series.

Distribution of the proposed method to analysis of compositions by classics of dodecaphony and their followers, not only let to expand the catalogue of visual patterns of serial transformation matrix, but also contributes to the comprehension of logic of building process in the serial composition.

Keywords: series, microserie, pattern, visual pattern, serial matrix transformations.

Понятие *паттерн* вошло в широкое употребление в современной культуре¹. В настоящей статье оно применяется для характеристики матрицы серийных преобразований (далее — МСП). Свойства паттерна матрица несет в силу системной организации, способности создавать бесконечное разнообразие в многочисленных воспроизведениях серии². Она составляет «материальное обеспечение», благодаря которому метод серийного варьирования воплощается в жизнь.

Исследования визуальных паттернов как порождающих моделей для преобразований в «развивающих вариациях» (термин А. Шенберга) в статье осуществляется на нескольких уровнях. В основу паттернов первого уровня кладется наименьшая по масштабам структурная единица, условно называемая минипаттерн, который представляет собой элемент серии или серию с числом звуков в несколько раз менее 12. Второй уровень – это основная структурная единица серийных вариаций – серия и ее варианты (частным случаем серии в додекафонии является ряд

из 12 звуков). Третий уровень паттернов составляют более крупные структурные единицы – серийные комплексы – группы из нескольких вариантов серии (ряда). Квадрат матрицы – МСП, объединяющий все указанные выше виды структурных единиц и их преобразования в систему, – принят за четвертый – высший уровень. Совокупное пространственное изображение горизонтальновертикально-диагональных связей между всеми элементами является отличительным качеством паттернов этого уровня.

Аналитические процедуры визуализации паттернов осуществляются благодаря принципу симметрии. Квадрат матрицы строится по следующим универсальным для всех случаев правилам.

- 1. В верхней строке квадрата, то есть по горизонтали, экспонируется серия с числом элементов, которое соответствует числу звуков серии.
- 2. Инверсия серии от первого звука образует левый вертикальный столбец.
- 3. Сочетание двух смежных сторон квадрата горизонтали и вертикали выстраивается в прямой гамматический крест³.

 $^{^1}$ Английское слово pattern имеет однокоренные прототипы в лат. paternus — отцовский, отеческий, patronus — модель.

² Общее и различное в понятиях «серия» и «паттерн» показано в книге [2, с. 32–38].

 $^{^{3}}$ Крест монограммный, назван по греческой литере «Г».

4. Пересекающиеся диагонали Y и Z имеют вид косого X-образного креста⁴. Диагональ Y, проведенная из верхнего левого угла в нижний правый, строится на одном звуке. Она делит квадрат на два прямоугольных треугольника, со звуками, удаленными от нее на одинаковые интервалы. Звуки диагонали Z, идущей из нижнего левого угла в верхний правый, расположены зеркально симметрично относительно точки пересечения диагоналей.

Общие и особенные свойства матриц, образующихся на основе одной серии, рассматриваются далее в нескольких аспектах. В соответствии с ними на базе любой матрицы идентифицируются три группы визуальных паттернов. Первая группа матриц - «визуальные каталогические паттерны», предназначенные в качестве рабочего материала для конкретных музыкальных произведений. Это паттерны незвучащие. Они существуют как бы в тишине творческой лаборатории композитора или музыковеда. Молчаливая симметрия каталогических матриц заключает в себе структурообразующие потенции. Каждая из них содержит полный набор возможных рядов (в додекафонии их 48), а также заключает отношения зеркальной симметрии в четырех основных преобразованиях ряда.

Виртуальная схема МСП приобретает конкретный графический облик в зависимости от избранной композитором констелляции звуков в серии. Соответствие геометрических аналогов звуковым образам в МСП определяют числовые пропорции. Универсальные правила каталогизации конкретизируются в геометрических фигурах внутри квадрата благодаря дополнительным числовым параметрам: а) обязательным, тем, что содержатся в интервалах серии (интервалы обозначаются по количеству полутонов от одного до шести); б) факультативным, если при делении серии на сегменты использованы числовые пропорции; ее симметричное членение дает малые – равные друг другу – квадраты, заключенные в большом квадрате; несимметричное, непропорциональное членение – квадраты неравные.

В каждом каталогическом паттерне, предназначенном для одного произведения, различаются крестообразные фигуры и квадратичные, которые

желательно фиксировать на отдельных рисунках (в Приложении к статье они даны в виде таблиц).

Крестообразные фигуры диагоналей могут различаться по оси Z, на которую проецируются звукоотношения в серии. Если она прямая, то есть представляет повторение одного звука, как и ось Y (что встречается довольно редко), крест «правильный», он выявлен четко. Обычно ось Z ломаная, поскольку строится на нескольких звуках. В результате диагонального членения основного большого квадрата образуются прямоугольные треугольники, свойства которых зависят от констелляции звуков в ряде.

«Квадратичные» фигуры фиксируют фрактальные изображения, которые приобретают наглядность при уменьшении структурной единицы в матрице за счет дробления серии. Ее деление на равные сегменты имеет следствием возникновение в большом квадрате рисунка «шахматного поля». Таким образом, симметричные пропорции в строении серии приводят к образованию «шахматных фракталов» - фигур из малых квадратов (из 4, 9, или из 16)⁵. Подобные фракталы из квадратов со сторонами, равными количеству элементов в сегменте симметричной серии, характерны для музыки А. Веберна (см. таблицы 1, 5, 6 в книге [2]). «Центрированные фракталы» имеют в зоне пересечения осей большого квадрата малый квадрат со стороной в два элемента, «угловые фракталы» расположены вдоль диагоналей. И те, и другие воспроизводятся в матрице неоднократно в разных масштабах.

Вторая группа матриц — «аудиовизуальные списочные паттерны» — выявляется в результате аналитических операций при изучении отдельных произведений. Они также относятся к конкретному произведению каждая, но при этом не обладают полнотой каталога, так как представляют собой выбор из всех возможных вариантов ряда — тех из них, которые используются в данном произведении. Авторская творческая инициатива, кроме выбора серий, составляющих список, программирует также их распределение во времени, то есть порядок следования одного ряда за другим в музыкальном произведении.

В качестве значимого элемента в аудиовизуальных паттернах, как и в визуальных, выступает буквенное изображение звука – условно геометрически – точка. Серия идентифицируется как сово-

⁴ Монограммный крест в форме литеры X — первой литеры имени Христа. Называется также бургундским или «Андреевским». По преданию на нем был распят апостол Андрей.

⁵ Формула зависимости числа квадратов от способа дробления серии приводится в статье [3].

купность точек, то есть как линия. Для списочных паттернов типичен выбор таких производных, инверсионных и/или ракоходных вариантов серии, которые объединяются с основной серией (или ее транспозициями) по какому-то дополнительному родственному признаку. Таким признаком могут быть общие звуки или звукосочетания. Образуются комплексы серий (или системы серий), то есть относительно постоянные группировки, в процессе развертывания музыкальной формы действующие как стабильные. Группировки из двух, трех или реже - четырех вариантов серии образуют «укрупненные единицы». Подобные укрупнения вносят пространственный параметр в визуальное изображение, так как имеют как минимум две координаты.

Наиболее распространены двоичные производные комплексы - укрупненные единицы, которые визуализируются в геометрических фигурах, составленных из двух линий. Простейшими являются линейные паттерны – укрупнения, которые осуществляются при «движении на одной линии»: сначала в прямом направлении, а затем в противоположном. В стабильный комплекс объединяются серия и ее ракоход (О-R) или инверсия и ракоход инверсии (I-RI). Возможно, что при укрупнении основной единицы, то есть серии, визуальный образ дает параллельные линии. Такая ситуация возникает, если использованы транспозиция или ракоход аналогичного, но иного варианта серии. Линейные укрупненные единицы, характерные для ракоходно-симметричных форм, являющихся аналогами литературных палиндромов, типичны для творчества А. Веберна. Укрупненные единицы из вариантов ряда, расположенных перпендикулярно друг другу: сочетания из основного вида серии (или ее транспозиции) и ее инверсии (или ее транспозиции) образуют фигуры прямых крестов. Крестовидные паттерны представляют собой довольно стабильные группировки серий. Они многократно повторяются в разном фактурно-ритмическом оформлении на протяжении всей пьесы или ее фрагмента. Пары укрупненных единиц, образуемые из серий, расположенных перпендикулярно друг другу по сторонам квадрата, имеют вид Г-образных или гамматических крестов. Они именуются как *Г-комплексы*. Аналогичные пары, составленные из О и I, если тот или другой варианты серии взяты не от крайних ее звуков, дают фигуру прямого T-образного креста (изображение греческой буквы «тав»). Они именуются как T-комплексы⁶. Другие сочетания горизонталей и вертикалей в большом квадрате матрицы имеют вид прямого четырехконечного креста с перекладиной, который называется еще «латинским»⁷. Крестообразные фигуры, заключенные в каталогических паттернах, актуализируются в аудиовизуальных паттернах.

Третья группа – «типовые аудиовизуальные списочные паттерны». Их облик, то есть графика, зависит от характерных особенностей, повторяющихся в разных произведениях. Они выводятся в результате сравнительного анализа нескольких произведений как обобщение индивидуальных аудиовизуальных списочных паттернов. Стабильное предпочтение тех или иных комплексов дает основания для их типизации. Озвученные в разных произведениях сходные комплексы объединяются как предпочтительные, характерные для одного композитора или для нескольких. Так, в серийных композициях разных авторов часто наблюдается использование общих по конфигурации, но, естественно различных по звуковому составу линейных паттернов Г-комплексов и Т-комплексов латинских крестов. Особый интерес представляют «шахматные паттерны», построенные на мотивах, «кочующих» из одного произведения в другое. Один из самых значимых для классиков додекафонии является мотив ВАСН, который встречается как сегмент в сериях А. Шенберга, А. Веберна⁸. К типовым аудиовизуальным списочным паттернам относим также любые другие, сходные друг с другом по конфигурации паттерны из различных произведений.

Далее рассматривается первая группа — визуальные каталогические паттерны. В качестве материала для иллюстрации выбраны четыре примера — микросерии, представляющие собой нотную запись фамилий четырех композиторов⁹. Литеры фамилий совпадают с буквенными обозначениями звуков и образуют мотивы, вплетаемые в ткань

⁶ Крест именуется «антониевским». По преданию его носил на своих одеждах Святой Антоний Великий [4].

⁷ Крест не монограммный, называемый imissa [4].

⁸ Об использовании мотива ВАСН в творчестве композиторов прошлого и современности см. в работах [1; 5].

⁹ О. П. Сурмилова интерпретирует микросерии из ономафонических формул как паттерны (см. [6]).

музыкальных произведений. Как минипаттерны рассматриваются два хроматических мотива и два диатонических. На них строятся микроквадраты МСП.

Квадраты на хроматических мотивах

ВАСН – матрица на звуках фамилии И. С. Баха

- 1. Интервальная структура микросерии ВАСН: –1, +3, –1. Мотив имеет зеркальносимметричное крестообразное строение. Звукоряд мотива хроматический в объеме *м3* (а–с).
- 2. Общий звукоряд в квадрате МСП также хроматический из 7 звуков составляет половину хроматической гаммы в объеме тритона g des: gasabhcdes.
- 3. Ось Z дает структуру мотива ВАСН в двойном увеличении agdesh (-2, +6, -2).
- 4. О=RI, I=R. Из идентичных вариантов образуются прямые кресты: два гамматических креста (Г-комплексы) и два латинских несимметричных креста с перекладиной. См. Приложение, табл. 1–4.
- 5. По причине идентичности смежных сторон число вариантов серии в квадрате в два раза меньше нормы: 8 вместо 16.
- 6. По той же причине образуются две фи гуры в виде разнонаправленных стрел по оси Z. Иначе стрела, летящая одновременно в двух противоположных направлениях. См. Приложение, табл. 5, 6.
- 7. Квадратичные фракталы: а) малый квадрат в центре, в котором по оси Z расположен интервал тритона. См. Приложение, табл. 7; б) шахматно-угловая фрактальность квадратов выражается в их идентичности по диагонали Y и сходству по диагонали Z. По оси Z малые угловые фрактальные квадраты содержат группы из трех хроматических звуков gasa и hcdes. Оси этих квадратов строятся на одном звуке каждая. Это звуки находятся на расстоянии 63 (аs с). См. Приложение, табл. 8.

DEsCH – матрица на звуках монограммы Д. Шостаковича

1. Структура мотива включает те же интервалы, что и в мотиве ВАСН: 1, 3, 1, и он также крестообразен. Но зеркальное отражение осуществляется на большем расстоянии, в другом звукоряде – не хроматическом, а зеркально симметричном. Это характерный тетрахорд шо-

- стаковического лада: 1 2 1. Объем звукоряда 63 (h es).
- 2. Общий звукоряд в квадрате также хроматический, но он охватывает большее (в сравнении с ВАСН) количество звуков их 9 в объеме м6 (b—ges): b h c desd es e f ges.
- 3. Ось Z складывается из повторения двух звуков на расстоянии тритона ff hh, внутри «зеркала» содержится периодическая симметрия.
- 4. Число вариантов ряда в квадрате нормативно 16, в том числе два по оси Y с одинаковым началом des и ddes. См. Приложение, табл. 9.
- 5. В квадратах по оси Y есть черты обратимости из-за перестановок в сходных угловых фигурах гамматических крестов.
- 6. Квадратичные фракталы: а) в центре малый квадрат с осью на тритоне по оси Z; б) шахматно-угловая фрактальность квадратов выражается в их сходстве по диагонали Y и зеркальной симметрии по диагонали Z: малые угловые фрактальные квадраты содержат группы из трех хроматических звуков efges и bhc. Оси Z в этих квадратах строятся на одном звуке каждая. Это звуки находятся на расстоянии тритона (f h). См. Приложение, табл. 9–11.

Диатонические квадраты

GADE — матрица на звуках фамилии H. $\Gamma a \partial e^{i\theta}$.

- 1. В мотиве GADE все звуки располагаются вверх по пентатонике 2 5 2, образуя диатонический зеркально симметричный звукоряд 2 3 2.
- 2. Общий звукоряд в квадрате из 7 звуков efgabcd во фригийском (периодически симметричном) ладу $1\ 2\ 2\ -\ 1\ 2\ 2$.
- 3. Расположение звуков по оси **Zbdce зер**кально симметрично: 4 2 4, но звукоряд периодически симметричен. Это «целотоника».
- 4–6. Эти пункты в точности повторяют особенности, показанные в МСП на мотиве ВАСН.
- 7. Квадратичные фракталы: а) малый квадрат в центре, звуки которого расположены вниз по чистым квартам cgd; б) шахматно-угловая фрактальность квадратов выражается в их идентичности по диагонали Y и зеркальной симметрии по диагонали Z. Звукоряды всех малых квадратов целотонные: bcd, cde и fga. См. Приложение, табл. 12, 13.

¹⁰ Нильс Гаде (1817–1890) – основоположник национальной композиторской школы в Дании.

CAGE – матрица на звуках фамилии Д. Кейджа

- 1. Все звуки мотива САGE располагаются вниз по пентатонике, образуя диатонический зеркально симметричный звукоряд¹¹.
- 2. Общий звукоряд квадрата периодически симметричен desefgasabc 1 1 1 2 1 1 1 2 (часть 7-го лада 1 1 1 2 1 0. Мессиана).
- 3. Диагональная ось **Z**: **asdbe имеет зеркаль**но симметричный звукоряд, складывающийся из двух тритонов на расстоянии 63:646.
- 4–6. Эти пункты в точности повторяют особенности, показанные в МСП на мотиве ВАСН.
- 7. Квадратичные фракталы: а) малый квадрат в центре, звуки которого расположены по целым тонам bcd; б) шахматно-угловая фрактальность квадратов выражается в их идентичности по диагональной оси Y и сходству по оси Z. Звукоряды всех малых квадратов расположены по м3, то есть по звукам ум. трезвучия. См. Приложение, табл. 14, 15.

Звуковая идентификация фамилий композиторов при образовании характерных мотивов выявляет их общность. Мотивы имеют повторяющиеся звуки: два звука сh у хроматических мотивов, три звука еga у диатонических; все мотивы организованы зеркальной симметрией; хроматические мотивы используют одинаковые интервалы м2 и м3; оба завершаются нисходящей м2; оба дают фигуру креста, направление м3 противоположно предыдущей первой начальной малой секунде –1, +3, –1 (BACH) и +1, –3, –1 (DEsCH).

Общие черты имеют звукоряды мотивов. Хроматические мотивы **гемитонные**, содержат полутоны 1 1 1 (BACH) и 1 2 1 (DEsCH). Диатонические мотивы отличаются ангемитоникой и, кроме того, одно направленностью. Поэтому строение их серий и звукорядов серий совпадает: вверх по звукам пентатоники 2 5 2 (GADE), вниз по звукам пентатоники 3 2 3 (CAGE). Отсюда — сходство четырех матриц. Звукоряды их содержат нечетное количество элементов. Все они являются периодически симметричными. В хроматических мотивах периодическая симметрия складывается из полутонов (7 или 9 звуков хроматической гаммы). В диатонических мотивах она представлена повторением начальной последовательности из малых и больших секунд: GADE -122, 122 и CAGE -112, 112.

Повторяемостью свойств определяются в визуальных каталогических паттернах типовые черты. Следствием общности в структуре мотивов являются одинаковые геометрические рисунки визуальных паттернов.

- 1. Обратимая стрела по оси Z в трех матрицах ВАСН, GADE, CAGE из четырех.
- 2. Укрупненные единицы, пары крестов: Г-комплексы и латинские кресты.
- 3. Угловая фрактальность. По оси Y во всех случаях два тождественных малых квадрата. По оси Z зеркальная симметрия в звуковом составе.
- 4. Центрированная фрактальность: в малом квадрате, расположенном в центре большого, по оси Z в хроматических мотивах имеется тритон (g des, f h), в диатонических мотивах диатонические интервалы 63 (CAGE: d b), 62 (GADE: c d).

Подводя итоги, подчеркнем, что процедура «транслитерации» буквенного выражения имен композиторов в звуки и затем в геометрический рисунок квадрата МСП не является чистой абстракцией. Она позволяет показать дополнительные грани в полисемии используемых в музыкальных произведениях мотивов, представляющих собой звучащие имена - «ономафонические формулы» (выражение О. П. Сурмиловой), связанные с символикой чисел и геометрических фигур. Не вторгаясь в проблемы ономафонии (литофониии) и разрабатываемой на ее основе сферы музыкологии, подчеркнем интертекстуальное использование «музыкальных имен», их функции как паттернов в широких хронологических рамках европейской музыкальной культуры¹².

Распространение предложенной методики анализа на музыкальные произведения классиков додекафонии и их последователей позволит значительно расширить каталог визуальных паттернов МСП. При рассмотрении второй и третьей группы паттернов — аудиовизуальных — она дает реальную возможность осмыслить логику процесса музыкального формообразования в серийных композициях зарубежных и отечественных авторов.

¹¹ Д. Хофштадтер считает, что мотив CAGE (-3, +10, -3) является производным от мотива ВАСН (-1, +3, -1), а именно – каноном в тройном интервальном увеличении [7, c. 152–154].

 $^{^{12}}$ Об этом см. в работах О. П. Сурмиловой и О. А. Юферовой [6; 8].

Приложение

Таблица 1			
b	a	с	h
h	b	des	с
as	g	b	a
a	as	h	b

	Таблица 2				
b	a	c	h		
h	b	des	c		
as	g	b	a		
a	as	h	b		

Таблица 3				
b	a	С	h	
h	b	des	С	
as	g	b	a	
a	as	h	b	

Таблица 4				
b	a	С	h	
h	b	des	С	
as	g	b	a	
a	as	h	b	

Таблица 5			
b	a	c	h
h	b	des	c
as	g	b	a
a	as	h	b
a	as	h	b

	Таблица 6				
b	a	c	h		
h	b	des	С		
as	g	b	a		
a	as	h	b		

Таблица 7				
b	a	c	h	
h	b	des	с	
as	g	b	a	
a	as	h	b	

	Таблица 8			
b	a	с	h	
h	b	des	c	
as	g	b	a	
a	as	h	b	

	Таблица 9				
d	es	с	h		
des	d	h	b		
e	f	d	des		
f	ges	es	d		

	Таблица 10				
d	es	С	h		
des	d	h	b		
e	f	d	des		
f	ges	es	d		

Таблица 11				
d	es	С	h	
des	d	h	b	
e	f	d	des	
f	ges	es	d	

Таблица 12			
a	d	e	
g	С	d	
d	g	a	
с	f	g	
	a g d	a d g c d g	

Таблица 13					
g	a	d	e		
f	g	c	d		
с	d	g	a		
b	с	f	g		

Таблица 14						
c	a	g	e			
es	c	b	g			
f	d	с	a			
as	f	es	с			

Таблица 15						
с	a	g	e			
es	с	b	g			
f	d	С	a			
as	f	es	с			

Литература

- 1. Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993. 108 с.
- 2. Гончаренко С. С. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции: от серийности к минимализму. Новосибирск, 2015. 144 с.
- 3. Гончаренко С. С. Визуальные паттерны додекафонии (статья, в печати).
- 4. История развития формы креста. URL: http://www.wco.ru/biblio/books/hist-cr/Main.htm (дата обращения: 16.06.2015).
- 5. Климовицкий А. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 249–268.
- 6. Сурминова О. П. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствовеведения. Казань, 2011. 25 с.
- 7. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда / пер. М. Эскиной. Самара, 2001. 752 с.
- 8. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 16 с.

References

- Girshman Ia, B-A-C-H. Ocherk muzykal'nykh posviashchenii I.S. Bakhu s ego simvolicheskoi zvukovoi monogrammoi [Essay musical dedications of J.S. Bach with its symbolic sound's monogram]. Kazan, 1993. 108 p. (In Russ.).
- Goncharenko S.S. Determinirovannost' i nedeterminirovannost' muzykal'noi kompozitsii: ot seriinosti k minimalizmu [Determinism and Non-Determinism in Musical Form: from Serial Technique to minimalism]. Novosibirsk, 2015. 144 p. (In Russ.).
- 3. Goncharenko S.S. Vizual'nye patterny dodekafonii (stat'ia, v pechati) [Visual patterns of twelve-tone writing (article in press)]. (In Russ.).
- 4. Istoriia razvitiia formy kresta [The history of the development of the form of the cross]. (In Russ.). Available at: wco.ru/biblio/books/hist-cr/Main.htm (accessed 16.06.2015).
- 5. Klimovitskii A. Eshche raz o teme-monogramme D-Es-C-N Kovnatskaia [Once again on the topic of the monogram D-Es-C-H]. D.D. Shostakovich. Sb. st. k 90-letiiu so dnia rozhdeniia. Sost. L. Kovnatskaia [D.D. Shostakovich. Sat. article on the 90th anniversary from the birthday. Ed. L. Kovnatskaya]. St. Petersburg, 1996, pp. 249–268. (In Russ.).
- 6. Surminova O.P. Onomafoniia kak fenomen imeni sobstvennogo v muzyke vtoroi poloviny XX nachala XXI veka: avtoref. dis. kand. iskusstvovevedeniia [Onomatopia phenomenon as a proper name in the second half of XX beginning of XXI century: author's abstract of diss. PhD of Art History]. Kazan', 2011. 25 p. (In Russ.).
- 7. Khofshtadter D. Gedel', Esher, Bakh: eta beskonechnaia girlianda. Perevod M. Eskinoi [Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid]. Samara, 2001. 752 p. (In Russ.).
- 8. Iuferova O.A. Monogramma v muzykal'nomiskusstve XVII–XX vekov: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniia. [Monogram in musical art of the XVII–XX centuries: author's abstract of diss. PhD of Art History]. Novosibirsk, 2006. 16 p. (In Russ.).

УДК 783.2

ЦЕРКОВНОЕ ЧТЕНИЕ:ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

Зырянов Михаил Львович, аспирант, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: mlzito@mail.ru

Статья посвящена теме музыкальной составляющей церковного чтения. Выбор самой темы вполне обоснован — для музыки рубежа XX—XXI веков она достаточно актуальна, так как в последние десятилетия в российской культуре происходит быстрое развитие православной традиции. Кроме того, среди современных священнослужителей многие являются видными музыкальными деятелями, но при этом творческая сторона их жизни широкому кругу незнакома.

В статье дается описание традиций церковного чтения и делается краткий обзор ранних опытов нотной и аудиозаписи этого явления. На основании исторических сведений, современных исследований и личного опыта предпринимается попытка выдвинуть классификационные критерии для элементов церковного чтения, а также дается описание погласиц как важнейшей составляющей этого феномена. В конце статьи делаются выводы о необходимости изменить отношение к музыкальной составляющей богослужения, сделать с ее помощью более доступным смысл духовных текстов и развивать музыкальные навыки всех священнослужителей.

В целом материал статьи может использоваться в учебном процессе, как в богословских, так и в музыкальных вузах, и обогатить раздел курса истории русской музыки, посвященный древнерусскому певческому искусству. Особенно полезны в практическом отношении некоторые рекомендации, приведенные в статье, содержащие указания технические, смысловые и даже нравственные.

Ключевые слова: церковное чтение, строка, рабочее ударение, погласица.

THE CHURCH READING: PECULIARITIES OF THE RUSSIAN ORTHODOX TRADITION

Zyryanov Michael Lvovich, Postgraduated, M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: mlzito@mail.ru

The article of Mikhail Zyryanov is on the theme of the musical component of the Church's reading. The choice of the topic itself is well founded for music of the turn of XX–XXI centuries. It is quite relevant, since the rapid development of the Orthodox tradition in recent decades in Russian culture. In addition, many well-known musical figures are among the clergy, but the creative side of their lives is unfamiliar the wide public.

The article Mikhail Zyryanov disclosed subject music component of a Church reading. The choice of the topic itself is well founded, it is quite relevant to the culture of recent years, characterized by the recovery of spirituality. The aim of this work is the consideration of the peculiarities of the Church read in the overall context of musical art, the identification of the main musical activity factors reciter. The formulated goal necessitated the solution of the following research tasks:

- 1. To analyze the available literature on Church reading;
- 2. To highlight the main stages of the history of the study of Church reading;
- 3. Identify the main functions of Church readers and among these musical functions;
- 4. To bring the most convenient and complete terminology of Church reading;
- 5. To determine the possibility of interaction of the spiritual theological and aesthetic component in the Church's reading.

The General structure of the article reflects the logic implementation of the stated goals and objectives.

It begins with descriptions of the traditions of the Church reading and a brief overview of the early research and recordings of this phenomenon. Next, an attempt is made to propose criteria for the classification of elements of the Church's reading, and concludes with a description of *poglasitsa* as the most important component of Church reading. At the end of the article, conclusions are drawn about the need to change attitudes to a culture of worship, to make more accessible its meaning with the help of musical intonation.

Keywords: Church reading, line, working accent, pagesize.

Чтение Священного Писания с самого основания Христианской церкви было важнейшей частью богослужения. Издревле на любом собрании верующих читаются Ветхий и Новый Завет, записанные воспоминания Апостолов и других очевидцев жизни Христа, их наставления и правила.

Читаются на службе и другие тексты: псалмы, прокимны, каноны, седальны, кондаки, икосы, ипакои и светильны.

Ясности и назидательности богослужебного чтения придавалось особое значение. При этом смысл читаемого прежде всего должен был быть

осознан самим чтецом. Поэтому чтецы в ранней церковной традиции были весьма значимыми личностями и должны были иметь необходимые, в том числе и музыкальные навыки - например, навык вокализации текста и расшифровки записей экфонетической нотации, поставленный вокальный голос, умение согласовываться с хором. Чтецы проходили длительную подготовку и поставлялись на свое служение по особому чину. Постепенно сложилась традиция особого распевного произнесения, отличающегося от обычной речи и подчеркивающая значительность смысла чтения. В общем же интонационная база церковного певческого искусства и церковного чтения регулируется церковным каноном, так как главная задача чтеца - донести смысл божественного текста до слушателя без всяческих отступлений.

В русской культуре интонации богослужебного пения и чтения тесно связаны с особенностями церковнославянского языка. Как пишет протоиерей Борис Николаев в книге «Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения», «наше церковное пение – это мелодически расширенное и украшенное чтение, а чтение – это то же пение, сокращенное в мелодии соответственно содержанию текста и требованиям устава. Текст и богослужебный устав являются факторами, непосредственно управляющими богослужебной мелодией» [6].

В течение многих веков искусство напевного богослужебного чтения было широко распространено в русской культуре. Оно было доступно всем, поэтому не требовало письменного закрепления и существовало исключительно в устной форме. Пение знаменного роспева, являющего в то время основой богослужебного искусства, по сути представляло собой интонационно развитую форму того же самого чтения. Необходимость в записи богослужебной интонации появилась позже, когда рамки канона и церковного устава начали расшатываться, а традиции знаменного пения постепенно стали вытесняться светским музыкальным творчеством и новыми формами богослужебного пения.

Что касается богослужебного чтения, то его научную ценность осознали только в конце XIX века. Это было время расцвета церковной археологии, медиевистики и палеографии, время трудов С. Смоленского, В. Металлова, А. Пре-

ображенского и других исследователей церковной традиции. Некоторые из них специально посвящали свои труды богослужебному чтению. Рассмотрим правила чтения по трем из них. Первый - это книга «О церковном пении православной Греко-Российской Церкви. Большой знаменный воспев» протоиерея Иоанна Вознесенского, первый параграф которой посвящен церковному чтению. Этот труд стал основой для всех дальнейших исследований церковного чтения. Второй – это книга «Пособие к церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты, на основании обычного древне-церковного чтения, а частию на основании письменных памятников древне-церковного чтения», составленное Евфимием Богдановым в 60-80 годах XIX века. Это был первый опыт фиксирования звуковысотной линии чтения с помощью нот. Третий труд – «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты» иеромонаха Геронтия Кургановского.

Согласно работе Вознесенского, интонационность церковного чтения классифицируется по двум критериям: по содержанию - на чтение Евангелия, чтение Апостола, чтение часов и рядовых молитв, чтение Великого Покаянного канона, произнесение возгласов и коротких молитв; по исполнителю - на чтение священником, протодиаконом и чтецом (в том числе рядовым диаконом). При этом, если Евангелие может читать только священник или диакон и только иерей может произносить некоторые возгласы, то, например, Апостол может читаться, как священником, так и протодиаконом или чтецом, а рядовые молитвы и каноны по обычаю произносит только чтец, ектении - только диакон (или в отсутствии диакона священник). Чтение священником Евангелия и произнесение возгласов, например «Богородицу и Матерь Света» или «Приимите, ядите, сие есть Тело Мое» – наиболее распевные и мелодичные фрагменты чтений. Для диаконского чтения характерно постепенное повышение тесситуры, для клиросного чтеца - интонация ровная и неспешная с редкими и короткими повышениями или понижениями голоса. Чтение Покаянного канона выделяется как самостоятельный тип чтения, так как он произносится чтецом или диаконом с использованием наиболее распевных «евангельских» интонаций.

В «Пособии...» Богданова содержится критика состояния богослужебного чтения (упоминается его невнятность и отсутствие необходимой певучести) и предлагается решение этой проблемы с помощью создания систематически выстроенного образования, а также обоснована необходимость включения курса церковного чтения в курс церковного пения, потребность в создании нотных образцов. В пособии также приводится классификация церковного чтения, по тем же критериям, что и в исследовании протоиерея Иоанна Вознесенского, но с разделением на девять ступеней. Каждая ступень имеет свое название и предназначение¹. Что касается интонаций диаконского чтения, то в «Пособии...» сказано, что при чтении Писания фраза зачин произносится ровно и протяжно на одном звуке, а к концу чтения достигается звуковая вершина, причем общий диапазон одного чтения не превышает тетрахорда; в то же время диапазон чтения паремий в три раза крупнее; ектении читаются диаконом на одном опорном звуке с заключительными опеваниями.

В «Методе...» Кургановского также приведена классификация чтения, но более обобщенная, разделяющая чтение на 4 категории – проповедническое, рассказное, певучее и псалмодическиречитативное (каждое связано с определенным типом содержания). Интересным новшеством стала фиксация церковного чтения в женских монастырях — в «Методе...» сказано, что женское чтение является более ровным из-за особенностей голосового диапазона. В целом «Метод...» иеромонаха Геронтия заметно перекликается с «Пособием...» Богданова.

Нотная запись, однако, не может полностью зафиксировать особенности традиции богослужебного чтения. Более полную информацию представляет фонд аудиозаписей. Первый опыт аудиозаписи богослужебного чтения принадлежит Константину Розову². В его записях есть образцы чтения Евангелия, Апостола и паремий с возвышением тона в пределах весьма значительного полутораоктавного диапазона. Даже на самом

раннем примере мы видим, что аудиозапись обладает несомненным преимуществом перед нотной записью благодаря максимальному приближению к традиции и способности передать самые тончайшие интонационные и динамические нюансы, даже более того — в какой-то степени саму атмосферу Богослужения.

Тем не менее существует очень мало зафиксированных образцов церковного чтения, поэтому единая терминология, научное описание этого искусства почти отсутствует. Лишь в последние годы этим вопросом занялись более серьезно. В частности, А. Ануфриевой [2] разработан вариант терминологии богослужебного чтения, основанный на теории знаменного распева и на научно-методических трудах конца XIX века³. Согласно ей, к интонационной базе церковного чтения можно применить следующие термины:

- 1. Строка основной звуковысотный тон, на котором произносится текст. В следующем пункте в музыкальном примере строкой является тон g.
- 2. Читок произнесение текста на одной высоте, строке.
- 3. Приветствие сопровождающий чтение Священного Писания возглас, приготовляющий и собирающий внимание слушателей («Премудрость»).
- 4. Наименование возглас с названием положенного чтения.
- 5. Почин первая фраза, открывающая чтение Апостола или Евангелия («Во время оно», «Рече Господь»).
- 6. Погласица мелодическая формула для чтения нараспев текстов Ветхого завета, Евангелия, молитв.
- 7. Период мелодическое построение, соответствующее текстовой фразе.
- 8. Рабочее ударение последнее ударение в текстовой фразе, после которого есть хотя бы один безударный слог.
- 9. Остановка промежуточное окончание погласицы на читке, с протягиванием последнего гласного звука.
- 10. Конечный тон та высота, к которой приходит мелодика напевного речитатива на последнем рабочем ударении последнего предложения.

¹ Более подробно классификацию Е. Богданова смотри в его «Пособии...», глава 2.

² Существует архивная граммофонная запись исполнения данного возгласа Великим архидиаконом К. Розовым, соответствующего нотному изложению в издании молебна 1904 года.

³ Данная система сформирована как на базе как существующих научных исследований, так и на основе терминологии, бытующей у церковных чтецов.

- 11. Опевание окружение основного звука строки близкими по высоте звуками (обычно тон вверх полтора тона вниз). В данном примере основной тон соль, верхний тон опевания сибемоль, нижний (он же конечный тон) фа.
- 12. Возврат в погласице двойного опевания мелодический переход с вводной строки в основной тон в конце предложения. В данных примерах виден уход от основного тона ре и мелодический переход к нему в конце фразы.
- 13. Закругление интонация нижнего опевания основной строки с поступенным заполнением.
- 14. Сброс перемещение последних в колоне безударных слогов на более низкий звук на тон или полтора тона вниз.
- 15. Сигнальная интонация установленный традицией мелодический оборот, дающий слушающим знак об окончании или продолжении чтения.

Данная терминология, однако, не очень удачна и, что важнее, не выстроена в классификацию. В данной статье автор представит один из возможных вариантов такой классификации приемов церковного чтения:

- 1. По местоположению в форме выделяются следующие приемы чтения:
 - начальный тон (или почин);
 - ударный тон;
 - конечный тон.
- 2. По интонации можно выделить следующие приемы:
 - читок;
 - опевание;
 - сброс;
 - повышение.
 - 3. По содержанию:
 - приветствие;
 - наименование;
 - сигнал.

Термины, обозначающие более глобальные композиционные стороны чтения, в данную классификацию не укладываются. Это, прежде всего, строка, погласица и период. Первые два термина относятся к ладовой составляющей чтения. Строка указывает на основной тон, а погласица определяет амбитус лада. О классификации погласиц сказано ниже. Период – это термин структурный

и, на взгляд автора, не слишком уместный в теории церковного чтения. Термин «фраза» здесь будет более доступным для понимания. Его можно применить как к тексту, так и к мелодической составляющей чтения.

Вообще, наиболее удачными в определении структуры любого чтения будут термины «строка» и «строфа», так как фразы, или строки текста, в любом случае выстраиваются в более крупные построения, а мелодия следует за текстом. Причем эти построения почти никогда не бывают квадратными — чаще всего они состоят из пяти-семи строк текста. А длинные чтения организуются другим способом — чаще всего повышением интонации от начала к концу. Но, возвращаясь к коротким чтениям, мы видим, что термин «строка» уже занят в определении лада. Пока что я не вижу ему достаточно правильной замены. Поэтому отрезок чтения от одной цезуры до другой я предлагаю называть фразой.

Ровность, определенная монотонность, интонирование всего текста на одной определенной высоте – вот наиболее устойчивые элементы традиции православного церковного чтения. Именно так за богослужением читаются кафизмы, часы, Шестопсалмие. При этом каждый чтец определяет для себя неизменный тон, принимая во внимание наибольшую звучность и выносливость своего голоса. Этот тон – строка – зависит также и от того, какая часть богослужебного последования читается в данный момент. Например, канон ко Святому Причастию читается более высоким, а следовательно, более торжественно звучащим тоном; при чтении Священного Писания тон голоса постепенно повышается от наиболее низкого к наиболее высокому. Произнесение вслух достаточно больших фрагментом текста голосом определенной высоты и силы требует от церковного чтеца знания навыков правильного певческого дыхания и звуковедения.

Важным фактором чтения является его ритмическая сторона. От ритма зависит сам ход церковной службы. Поэтому правильно избранные чтецом темп и ритмический рисунок произносимых текстов помогают донести до собравшихся в храме смысл каждого прочитанного священного текста, каждой произнесенной молитвы. Ритм богослужения также связан с ритмоинтонациями церковнославянского языка. В отличие от литературной и разговорной русской речи, произношению на церковнославянском присущи различная длительность гласных в словах, в зависимости от ударений или значимости слов, от фразировки и мелодических особенностей канонической интонации чтения.

Наиболее подвижный темп присущ чтению кафизм, часов и повседневных молитв. Более спокойно читается канон как единый поэтический цикл. Медленный и торжественный темп используется для чтения паремий, Евангелия и Апостола. Кроме того, существует неписаное правило: читать наиболее значительные тексты особенно медленно, торжественно и выразительно.

В воспоминаниях о Великом Архидиаконе Константине Розове отмечается: «Протяженные песнопения подравниваются под более краткие, так что приемом ускорения и замедления темпа достигается важнейшее качество Богослужения — соразмерность его частей» [8, с. 56].

В искусстве церковного чтения присутствуют также особые правила согласования текста и напева, основой которых является совпадение ключевых точек текста (ударений) и мелодии (акцентов). Как правило, ударения-акценты располагаются в начале и конце предложения, фраз или речевых тактов. С помощью ударений прочитываемый текст делится на мелодическое начало, читок и мелодическое завершение. Наиболее важной, ключевой точкой является рабочее ударение: акцент на предпоследнем слоге фразы. Этот акцент настолько важен для структуры прочитываемой фразы, что даже там, где ударение приходится на самый последний слог, являясь «нерабочим», его создают искусственно, делая ударным предыдущий слог.

В случае, если в тексте соседствуют два ударных слога, каждый из них произносится чтецом весьма протяжно, часто с внутрислоговым распевом. В двух- и трехкоренных словах протяженной интонацией выделяются также ударения на каждом корневом слоге. При наличии в тексте какого-либо перечисления каждый отдельный его элемент подчеркивается мягким акцентом или небольшим интонационным движением.

Синтаксическая структура богослужебного чтения возникла еще во времена древней Церкви. Диакон Евфалий Александрийский в своем

издании Деяний, Посланий Апостола Павла и Соборных Посланий делит библейский текст на стихи, при этом помещая в каждый стих столько слов, сколько может произнести чтец на одном дыхании и сообразуясь со смыслом прочитываемого. Таким образом, фрагмент текста, который чтец может произнести на одном дыхании, часто воспринимается слушателем как единая связная мысль. Происходит это благодаря связи дыхания и интонации чтеца с восприятием им самим смысла прочитанного.

Несомненно, что при чтении необходимо ориентироваться, прежде всего, на смысловое членение текста, тогда и дыхание будет выстраиваться автоматически. Стихотворная структура богослужебных текстов является чрезвычайно важной для чтецкой практики, так как грамотное стиховое членение и мелодическое интонирование дают иногда единственную возможность правильного понимания смысла как самим чтецом, так и всеми молящимися в храме.

Фразировка в тексте указывается с помощью знаков препинания, запятых и точек, которые в церковном чтении используются не согласно правилам «светского» синтаксиса, а именно и целенаправленно для деления текста на соразмерные отрезки. Длина одного отрезка – речевого такта, или периода - зависит от темпа чтения и содержит от двух до семи слов. При этом каждый отдельный текст поддается делению на отрезки с разной степенью сложности. Наиболее простым в этом отношении является Псалтирь, так как в псалмах изначально присутствует конструкция дистиха. Сложнее всего поддаются разделению на «удобные» речевые фрагменты Апостольские Послания. Так как Послания изложены простой прозаической речью, то работа по делению на стихи была произведена раньше всего именно над этими книгами Священного Писания.

Отдельного внимания заслуживает выразительность церковного чтения. Для усиления выразительности используются, прежде всего, темповые и интонационные приемы, а также агогические нюансы. Самые распространенные из них: замедление темпа для выделения сложных слов или границ отдельных разделов богослужебного текста, выделение отдельного важного слова с помощью логического ударения. Выразительные приемы незаменимы при отделении повествования и прямой речи, а также дополнительных элементов речи — инверсий, вводных слов и фраз. Прямая речь выделяется большей звучностью и применением в конце ее верхних опеваний, а вводные слова, наоборот, произносятся тихим звуком и не отделяются от основной речи. Речевые инверсии, то есть изменения прямого порядка слов, часто отделяются от своего «материнского» словосочетания несколькими фразами, но имеют один и тот же смысл, поэтому нуждаются в особом выделении для проведения к слушателям этого смысла — чаще всего с помощью цезуры.

Еще одна важная составляющая церковного чтения — интонационные погласицы. Термин «погласицы» заимствован из теории знаменного распева, но, в отличие от певческих, погласицы в церковном чтении имеют бо́льшую свободу и вариантность. Как уже отмечалось, самым распространенным в обыденных богослужениях и самой привычной манерой для большинства церковных чтецов является произнесение текста в одном тоне монотонное). Более сложной формой является простая погласица, то есть чтение в одну строку с верхним и нижним опеваниями (нижнее опевание может появляться как в начале, так и в конце фразы, а верхнее — только в начале и на особо значимых слогах).

Наиболее сложной является погласица двойного опевания. Она имеет два ладовых центра, что создает ладовую переменность, а значит — и особую выразительность. После устойчивого чтения на основном тоне в конце периода происходит сброс на полтора тона, следующая строка произносится на промежуточном вводном тоне, после которого опять возможен сброс (уже на один тон), а к концу предложения интонация снова возвращается к первоначальному тону. Опевания в данной погласице используют только ближайшие к основному тону звуки, но затрагиваются сразу и верхние и нижние в одной интонации. В целом же интонационные правила чтения

очень близки певческим, но так как чтец не ограничен требованием хорового унисона и фиксированного нотного текста, то в чтении предполагается и несколько большая импровизационность.

Что касается ладового строения погласиц, то здесь можно выделить следующие закономерности:

- объем любой из них не превышает пентахорда;
- строка, то есть основной тон, всегда находится в центре диапазона;
- различие погласиц зависит от их связи с различными гласами знаменного распева, часто погласицы гласов и чтений опираются на одни и те же интонационные приемы.

Таким образом, церковное чтение, связанное с церковным пением через практику знаменного пения и систему осмогласия, было и остается самым распространенным символом православного богослужения. Любой церковнослужитель, даже самого скромного низшего сана, должен постигнуть его искусство, научиться читать на церковнославянском языке со всеми необходимыми интонациями и погласицами, дабы самому ощущать красоту православного богослужения и помогать своим чтением прихожанам храма в постижении этой красоты.

Не подлежит сомнению, что в повседневной богослужебной практике православные пономари и чтецы используют при чтении в основном монотонный читок с небольшими заключительными опеваниями (то есть буквально «читают как пономари»). Однако в идеале им необходимо знать и самые «продвинутые», разнообразно мелодически развитые способы чтения — ведь многие церковнослужители, избрав свой жизненный путь как путь служения Богу, со временем рукополагаются во диаконский, а затем и в священнический сан.

В завершение хочется сказать, что самым лучшим и незаменимейшим учебным пособием по церковному чтению является усердная и каждодневная богослужебная практика.

Литература

- 1. Агапов А. Церковнославянский язык в современном богослужении: проблема устного воспроизведения текста // Православный собеседник: альм. Казан. духов. семинарии: мат-лы VII ежегод. науч.-практ. конф. «Богословские и светские науки: традиционные и новые взаимосвязи». Казань: КДС, 2008. Вып. 2 (17). С. 102–107.
- 2. Ануфриева О. В. Современное состояние богослужебного чтения и пути восстановления традиции (на примере городов Пермской епархии). М.: РАМ им. Гнесиных, 2012.

- 3. Архиепископ Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Репринт. изд. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 398 с.
- 4. Денисов Н. Г. К вопросу о поэтической организации богослужебных текстов // Церковное пение в историколитургическом контексте: Восток — Русь — Запад (К 2000-летию Рождества Христова): ученые зап. Науч. центра рус. церковной музыки им. протоиерея Д. Разумовского. — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — Вып. 3: Гимнология. — С. 254—271.
- Кутузов Б. Экфонетика в православном богослужении. О тысячелетней традиции русского богослужебного распевного чтения // Журн. Москов, патриархии. – 1999. – № 7.
- 6. Николаев Б., прот. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения / Иосифо-Волоцкий монастырь; О-во древнерус. музык. культуры. М.: Науч. кн., 1995.
- 7. Пособие к церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты, на основании обычного древне-церковного чтения, а частию на основании письменных памятников древне-церковного чтения / сост. Е. Богданов. М.: Синод. тип., 1891.
- 8. Розова Л. К. Великий архидиакон. М.: Изд. отд. Москов. патриархата, 1994. 79 с.
- 9. Шиманский Г. И. Наставление церковному чтецу о том, как читать в храме. М.: Изд-во Сретен. монастыря, 2010.-6 с.

References

- 1. Agapov A. Tserkovnoslavianskii iazyk v sovremennom bogosluzhenii: problema ustnogo vosproizvedeniia teksta [Church Slavonic language in the contemporary worship: the problem oral reproduction of the text]. *Pravoslavnyi sobesednik: al'manakh Kazanskoi dukhovnoi seminarii: materialy VII ezhegodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Bogoslovskie i svetskie nauki: traditsionnye i novye vzaimosviazi"* [The Orthodox interlocutor, the Almanac Kazan theological Seminary. Materials of VII annual scientific and practical conference "Theological and secular Sciences: traditional and new relationships"]. Kazan', KDS Publ., 2008, iss. 2(17), pp.102–107. (In Russ.).
- 2. Anufrieva O.V. Sovremennoe sostoianie bogosluzhebnogo chteniia i puti vosstanovleniia traditsii (na primere gorodov Permskoi eparkhii) [Modern state of the liturgical readings and recovery path tradition (on the example of cities of the Perm diocese)]. Moscow, Academy of Music Publ., 2012. (In Russ.).
- 3. Arkhiepiskop Filaret (Gumilevskii). Istoricheskii obzor pesnopevtsev i pesnopeniia grecheskoi tserkvi. Reprint [Historical overview hymners and chants of the Greek Church. Reprint]. Sergiev Posad, Trinity Lavra of St. Sergius Publ., 1995. 398 p. (In Russ.).
- 4. Denisov N.G. K voprosu o poeticheskoi organizatsii bogosluzhebnykh tekstov [To the question of poetic organization of liturgical texts]. *Tserkovnoe penie v istoriko-liturgicheskom kontekste: Vostok Rus' Zapad (K 2000-letiiu Rozhdestva Khristova): uchenye zapiski Nauchnogo tsentra russkoi tserkovnoi muzyki im. protoiereia D. Razumovskogo. Vyp. 3. Gimnologiia [Church music in historical and liturgical context: East Rus' West (To the 2000 anniversary of the Nativity of Christ): scientific notes Scientific center of Russian Church music. Archpriest Dmitry Razumovsky. Iss. 3. Hymnology]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2003, pp. 254–271. (In Russ.).*
- Kutuzov B. Ekfonetika v pravoslavnom bogosluzhenii. O tysiacheletnei traditsii russkogo bogosluzhebnogo raspevnogo chteniia [Ekphonetic in the Orthodox Liturgy. About thousand-year traditions of Russian liturgical responsive reading]. Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii [The Journal Of The Moscow Patriarchate], 1999, no 7. (In Russ.).
- Nikolaev B., prot. Znamennyi raspev i kriukovaia notatsiia kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniia [Znamenny chant and hook notation as a basis of Russian Orthodox Church music]. Moscow, Nauchnaia kniga, 1995.
- 7. Posobie k tserkovnomu chteniiu, polozhennoe dlia vrazumitel'nosti chteniia na noty, na osnovanii obychnogo drevnetserkovnogo chteniia, a chastiiu na osnovanii pis'mennykh pamiatnikov drevne-tserkovnogo chteniia. Sost. Evfimii Bogdanov [The benefit to the Church reading, due to reading the notes on the basis of typical ancient Church reading, and the part on the basis of written monuments of the ancient Church reading]. Moscow, Synodal printing house Publ., 1891. (In Russ.).
- 8. Rozova L.K. Velikii arkhidiakon [The Great Archdeacon]. Moscow, Publishing Department of the Moscow Patriarchate Publ., 1994. 79 p. (In Russ.).
- 9. Shimanskii G.I. Nastavlenie tserkovnomu chtetsu o tom, kak chitat' v khrame [Instruction to Church reader how to read in the temple]. Moscow, Sretensky monastery publishing house Publ., 2010. 6 p. (In Russ.).

УДК 78

«РИСУНКИ ПО ШЕЛКУ» ФИРУЗА БАХОРА: ВОСТОЧНЫЕ ВЛИЯНИЯ В БОЛЬШОМ ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Тончук Полина Олеговна, преподаватель, Новосибирская центральная музыкальная школа-колледж (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tonchukp@mail.ru

В статье, посвященной масштабному сочинению - большому полифоническому циклу таджикского композитора Фируза Бахора, предлагается новый взгляд на данный феномен, реализованный в контексте взаимодействия традиций Востока и Запада в композиторском творчестве. Эта новизна обусловлена, в первую очередь, замыслом и характером рассматриваемого опуса – цикла из 24 прелюдий и фуг «Рисунки по шелку», удостоенного Первой премии на Международном конкурсе композиторов имени С. С. Прокофьева (2008), но до настоящего времени не ставшего объектом научного исследования. В своем цикле автор продемонстрировал своеобразный цивилизационный подход к проблеме отражения национального начала в произведении. При этом Восток предстает у него не как абстрактное цивилизационное пространство, он наполнен звучанием подлинных армянских, персидских, черкесских и других народных мелодий. Объединяющим цивилизационным признаком Востока для композитора выступает монодия, обусловившая специфику проявления даже такого западного многоголосного жанра как фуга. Воздействием монодийного начала обусловлена импровизационность, выходящая за пределы прелюдии, значительная протяженность тем фуг, сведение к минимуму противосложений, нетрадиционные модуляции. В статье отмечается художественная интуиция композитора, давшего своему циклу программное название, связанное с изобразительным искусством, которое, по мнению философа О. Шпенглера, является символом восточной (арабской) культуры (кроме того, в китайском языке иероглифы «рисунок по шелку» и «культура» даже имеют близкое написание и чтение). Таким образом большой полифонический цикл Фируза Бахора «Рисунки по шелку» демонстрирует взаимодействие европейской и восточной цивилизаций, а также музыки и изобразительного искусства.

Ключевые слова: Большой полифонический цикл, проблема Восток – Запад, прелюдия, фуга, монодия, взаимодействие искусств.

"DRAWINGS ON SILK" BY FIRUZ BAHOR: EASTERN INFLUENCES IN THE BIG POLIPHONIC CYCLE

Tonchuk Polina Olegovna, Teacher, Novosibirsk Central Musical School College (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tonchukp@mail.ru

The large-scale cycle "Drawings on silk" of twenty-four Preludes and Fugues by the Tajik composer Firuz Bahor, which got the 1st Prize at the Vth International composers competition of S. Prokofiev in Saint-Petersburg in 2008, is of special interest as an attempt to synthesize West-European and strict in context of polyphonic forms Eastern cultural traditions, as an example for realization of regularities of traditional monody art. The most important feature of the cycle is a peculiar civilization approach to the solution of the problem of realization of the national kernel. It contains as original sources, which belong to various national East cultures (Armenian, Persian, Circassian and other folk's melodies), and generalized and all-east intonations. It brings the piece to a high level of generalization. In the article, it is noted that art intuition of the composer, who gave to his cycle a program name, which is connected with fine arts, which, in Spengler's opinion, is a symbol of East (Arabic) culture. Besides, in Chinese the hieroglyphs "Drawing on silk" and "culture" have

even similar writing and reading. And as mentioned before, broad coverage of various folk sources let us observe a civilization approach, where a fugue is mastered not within national tradition, but in scales of all the Eastern culture in general. Thus, Bahor calls a monody as the main civilization sign of the East in general. The influence of monody's traditions caused improvisation style, which leaves far beyond a prelude, and destruction of the European principles of polyphonic harmonization of themes, minimizing of contrapoints, untraditional modulations. The composer's interest in music cultures of various east countries does not belittle the value of the cycle as a phenomenon of the Tajik music at all.

The cycle of Preludes and Fugues by F. Bahor allows us to consider the dialogues not only in music traditions "East-West" but also interaction of arts: music (which is performed by the West) and drawing on silk (which is widespread in various regions of the East).

Keywords: Big polyphonic cycle, East-West problem, Prelude, Fugue, monody, interaction of arts.

В XX столетии большой полифонический цикл переживает подлинный расцвет. Возродившись и в виде традиционных 24 прелюдий и фуг, и в иных композиционных решениях¹, «сверхцикл» (Т. Франтова), или «суперцикл» (И. Кузнецов), привлекает внимание как западноевропейских композиторов, так и восточных. Среди последних назовем произведения Арама Хачатуряна («Семь речитативов и фуг», 1966), Александра Пирумова («Полифоническая тетрадь» 1982), Гаяне Чеботарян («Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки», 1979), Георгия Мушеля («24 прелюдии и фуги», 1975), Фируза Бахора (24 прелюдии и фуги «Рисунки по шелку», 1987), Ван Лисаня (Полифонический сборник «Тянь-Шань» - «5 прелюдий и фуг в древних китайских ладах», 1981), Дин Шан Дэ («4 маленьких прелюдии и фуги» ор. 29, 1988).

Привлекательность большого цикла И. И. Васирук объясняет его возможностями, позволяющими «отразить насущные проблемы современного мира, доказать свою востребованность вплоть до начала XXI века», а причиной этого полагает «способность сверхциклов полно и многогранно раскрывать крупные общеэстетические темы» [4, с. 57].

И все же, несмотря на всплеск интереса к полифонии в XX веке и ее все возрастающую роль не только в музыке, но и во всех видах искусства, появление нового большого полифонического цикла всегда становится заметным событием,

свидетельствующим о художественной зрелости, серьезности творческих намерений и высоком мастерстве его создателя.

Масштабный цикл из 24 прелюдий и фуг таджикского композитора Фируза Бахора «Рисунки по шелку», несомненно, представляется значительным явлением не только таджикской, но и мировой музыкальной культуры. В 2008 году он был удостоен Первой премии на V Международном конкурсе композиторов имени С. Прокофьева в Санкт-Петербурге² [5, с. 64]. Сочинение пред-

¹ См., например, «7 речитативов и фуг» А. Хачатуряна, «34 прелюдии и фуги» В. Бибика, «5 прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» Ло Чжунжуна и мн. др.

² Первоначально были написаны шесть малых циклов «прелюдия-фуга», после исполнения в Москве получивших высокую оценку Н. И. Пейко и А. И. Пирумова [5, с. 64]. Успех этих сочинений и подтолкнул композитора к размышлениям о создании большого полифонического цикла, процесс создания которого продолжался около двадцати лет - с середины 1980-х годов. Во второй половине 90-х, в связи с катастрофической ситуацией в стране, композитор переехал в Германию. Окончательная доработка цикла «Рисунки по шелку» была сделана уже в Берлине: внесены сокращения, изменения, некоторые прелюдии и фуги были полностью переписаны [5, с. 66]. Изначально задуманные как цикл, «Рисунки по шелку» предполагают исполнение в одном концерте (время звучания всего произведения от начала до конца составляет 90 минут) [5, с. 117]. Однако этого до сих пор не произошло. Задолго до конкурса имени Прокофьева, в мае 1988 года, несколько прелюдий и фуг были исполнены пианистом В. Скориковым на 3-м Международном музыкальном фестивале в зале Юсуповского дворца. На композиторском конкурсе, в силу своей масштабности, цикл «Рисунки по шелку» целиком не звучал. Пять прелюдий и фуг (№ 5, 6, 8, 15, 24) на конкурсе исполнила А. Ковалева. Прелюдии и фуги с первой по шестую также исполняла Галина Ширинская в Московском доме композиторов.

ставляет особый интерес как попытка синтеза западноевропейских и восточных культурных традиций в строгих рамках полифонических форм, как пример реализации закономерностей традиционного монодийного искусства.

Важным параметром архитектоники любого цикла является тональный план. Прелюдии и фуги Ф. Бахора, следуя баховской традиции, охватывают двадцать четыре тональности, однако композитор избирает иной принцип их расположения: в его основе лежит кварто-квинтовый круг, каждой мажорной тональности сопутствует параллельный минор, сперва следуют диезные тональности в порядке возрастания количества знаков, затем – бемольные в порядке убывания³.

Важнейшей особенностью цикла является своеобразный цивилизационный подход к решению проблемы реализации национального начала. Наличие в нем подлинных источников, принадлежащих различным национальным культурам Востока, а также общевосточных интонаций выводит произведение на высокий уровень обобщения.

Необходимо подчеркнуть, что идея объединения в звуковой палитре одного произведения красок разных национальных культур для композитора отнюдь не является случайной, напротив, она вызревала на протяжении многих лет и стала для него совершенно органичной. По собственному признанию Ф. Бахора, он всегда увлекался поиском аналогий между таджикской и иранской, армянской, индийской музыкальной культурами, находя точки соприкосновения даже между таджикской и монгольской музыкой [5, с. 72].

Подобный (выявляющий общности и взаимосвязи) взгляд художника на разные национальные музыкальные культуры, поиск универсалий и специфики в сфере звукового тезауруса Востока, позволил создать цикл «Рисунки по шелку» как цельное и художественно убедительное произведение, при всем разнообразии материала, не «рассыпающееся» на калейдоскоп зарисовок. Это

стало возможным благодаря тому, что Фируз Бахор изначально стремился «написать прелюдии и фуги на основе не только таджикского музыкального материала, а вообще восточного» [5, с. 64]. Можно предположить, что на уровне подсознания композитором был обнаружен алгоритм «перевода» закономерностей фуги из западной культуры в восточную.

В связи с этим вспомним о концепции О. Шпенглера, избравшего в качестве символа античной (аполлоновской) культуры изваяние человеческой фигуры, а западно-европейской (фаустовской) - фугу. Символом же магической (арабской) культуры философ называет арабеску – вид изобразительного искусства [8, с. 16]. Таким образом, именно изобразительное искусство, в противовес музыке и пластике, является, по мысли философа, своеобразной квинтэссенцией культуры Востока. Роль и значение арабской культуры в жизни мусульманского Востока позволяет рассматривать ее как характеристику исламской культуры в целом. Впрочем, характеризуя восточные влияния в цикле Ф. Бахора, необходимо говорить не только об исламской культуре, но и о синтезе самих восточных культур. Указание на данный синтез представлено в самом названии цикла. Известно, что в китайском языке между иероглифами «культура» и «узор на шелке» имеется большое сходство, кроме того, они одинаково читаются (о подобной связи см., например, [7, с. 15]).

В обозначенном контексте интересно отметить, что Ф. Бахор хотя и не является сторонником программной, тем более, сюжетной музыки⁴, тем не менее, дает своему большому полифоническому циклу программное название, не просто обладающее выраженным восточным колоритом, но связанное именно с изобразительным искусством. И название «Рисунки по шелку», апеллирующее к изобразительному искусству, в этом случае настолько удачно отражает замысел, выступая в качестве символа всей восточной культуры, что можно лишь восхититься художественной ин-

³ Впрочем, данный принцип также может считаться довольно типичным для построения Большого полифонического цикла, например, таким образом организованы циклы прелюдий и фуг Д. Щостаковича и Р. Щедрина.

⁴ Ф. Бахор: «Я считаю, что музыка выражает только самое себя» [5, с. 70].

туицией автора⁵. А отмеченный выше широкий охват фольклорного материала разных народов позволяет говорить о цивилизационном подходе, когда фуга осваивается не в рамках национальной традиции, а в масштабах всей культуры Востока в целом. При этом основным цивилизационным признаком Востока в целом у Бахора является монодия.

Воздействие монодийных традиций обусловило импровизационность изложения, выходящую далеко за пределы прелюдии, нарушение европейских принципов полифонического голосоведения, сведение к минимуму противосложений, нетрадиционные модуляции, нарушающие даже стандарты, характерные для архитектоники проведений темы (о подобном влиянии монодийных традиций на фуги композиторов Таджикистана см., например, [6]).

Однако наиболее очевидно явлены эти традиции в самом тематизме, для которого характерна импровизационность, значительная протяженность даже тем фуг. Интересно, что в целом Ф. Бахор в своем творчестве стремится избегать цитирования народных мелодий, полагая, что композитор должен иметь свои собственные идеи, и относя мелодический дар к разряду важнейших [5, с. 77–78]. Однако в цикле «Рисунки по шелку» он частично нарушает собственные же

установки, вводя в пространство произведения ряд фольклорных источников⁶.

В задачи настоящей статьи не входит анализ рассматриваемого цикла в аспекте работы с традиционным источником, однако в соответствии с ее проблематикой необходимо установить темы, связанные с непосредственным цитированием подлинных народных мелодий — для уточнения границ диапазона национальных мелосов, реально вовлеченных композитором в художественный мир «Рисунков по шелку»⁷.

Таких тем в цикле несколько. Так, темой фуги № 5 D-dur стала персидская народная песня, записанная композитором с голоса его матери, певицы Мулюк Бахор; темой фуги № 6 h-moll – армянская народная песня «Журавель», записанная Комитасом⁸. Тема фуги № 15 Des-dur — это персидская народная песня в стихотворном ритме «мутакариб», на котором написана вся поэма «Шахнаме»

⁵ Отметим, сама идея синтеза искусств в фуге находится в поле зрения композиторов. В некоторых случаях она обозначена самим автором. Назовем полифонический цикл китайского композитора Ван Лисаня «Тянь-Шань» (1981), состоящий из пяти прелюдий и фуг в древних китайских ладах. Каждый из малых циклов имеет название и предваряется стихотворением, написанным самим композитором. Один из них называется «Орнамент» [2, с. 115]. В других сочинениях эту идею обнаруживают исследователи, ориентируясь на известные биографические данные об увлечении композитора живописным искусством. Так, в фугах узбекского композитора Г. Мушеля, автора более 150 картин, можно заметить параллели с восточным орнаментом. Симптоматично, что приведенные примеры связаны с композиторским творчеством, функционирующим в условиях неевропейской культуры.

⁶ Интересно, что обращение к фольклору в рамках большого полифонического цикла нередко наблюдается в творчестве советских композиторов. Назовем «24 прелюдии и фуги» И. Ельчевой (1970), «Фантазии и фуги» Н. Полынского (1986) [4]. Причем, в 48 пьесах из цикла Н. Полынского используются фольклорные мелодии народов бывшего Советского Союза [3, с. 66]. В республиках Советского Востока это представлено в упомянутых выше циклах А. Хачатуряна, А. Пирумова, Г. Чеботарян, Г. Мушеля и др. По мнению И. И. Васирук, обращение к фольклору в большом полифоническом цикле «отражает тему сохранения истоков, памяти прошлого», а народное миросозерцание «предстает как идеал целостности, хранитель нравственных ценностей», что в современном урбанизированном мире, наполненном стрессами и постоянной опасностью катастроф, обретает подлинно гуманистическое звучание [4, с. 59].

⁷ Очевидно, одно из перспективных направлений для будущих исследований «Рисунков по шелку» заключается в рассмотрении в самом широком ключе проблемы взаимодействия композиторского творчества и фольклора с учетом специфики присутствия в полифоническом опусе подлинных народных мелодий, принадлежащих различным этносам.

⁸ Малые циклы, включающие в себя эти народные темы, композитор называет соответственно: «персидская прелюдия и фуга» и «армянская прелюдия и фуга» (из беседы с композитором [1]).

Фирдоуси⁹. Тема была записана Фирузом Бахором с голоса автора русского перевода «Шахнаме» Абулкасима Фирдауси Цецилии Бенциановны Бану – Лахути и жены Абулкасима Лахути [1].

Особый интерес представляет восемнадцатый малый цикл, f-moll, в котором в основе фуги лежит венгерская народная песня, а Прелюдия основана на черкесской народной песне, записанной с голоса народного артиста Республики Абхазия Мухарбека Акова¹⁰.

Следуя своему творческому кредо, композитор нацелен на создание одухотворенного произведения, а не на реализацию неких определенных, пусть и оригинальных концепций. Автор, по его собственному признанию, стремился создать «живой труд», отразить в нем собственные впечатления от музыкальной жизни, собственные пристрастия [5, с. 65].

Именно по этой причине, а не в качестве нарочитой стилизации, появляются в цикле «музыкальные портреты» наиболее дорогих Ф. Бахору композиторов: Комитаса, А. Веберна № 14, О. Мессиана¹¹, одновременно подчеркивая значимость для композитора европейской культурной традиции. Заметим, что эти образы созданы путем искусной стилизации, без цитирования фрагментов музыкальных источников.

Отчетливо просматривающаяся в «Рисунках по шелку» Ф. Бахора тенденция к отражению в строгих рамках полифонических форм нацио-

нального колорита, присущего разным культурам Востока, отнюдь не умаляет его значимости как явления таджикской музыки. «Я ощущаю себя национальным художником» - говорит о себе композитор [5, с. 72]. Более того, в контексте истории развития таджикской музыки цикл прелюдий и фуг Ф. Бахора можно рассматривать и как символический ответ музыканта на наболевший вопрос современной ему действительности. Речь идет о происходивших в конце XX века процессах борьбы за отстаивание роли таджикского языка и национального искусства. В целом передовые идеи были доведены до абсурда, когда фактически стали отрицаться все достижения мировой художественной культуры¹². Жанры симфонии, оперы, балета были обозначены как чужие и деструктивно влияющие на национальную культуру. Как пишет Ф. Бахор, «построенное ценой больших усилий, здание таджикской профессиональной музыки» начало активно разрушаться [5, с. 82]. В данном контексте цикл «Рисунки по шелку», органически «переплавляющий» европейские, общевосточные и собственно таджикские музыкальные традиции, связывающий (подобно идее М. И. Глинки) «фугу западную» «узами законного брака» с «восточной монодией», безусловно, может считаться знаковым произведением в истории музыкального искусства в целом. Он позволяет проследить диалоги не только между музыкальными традициями Запада и Востока, но и взаимодействие искусств: музыки (представленной западноевропейским жанром) и рисунка по шелку (широко распространенного в различных регионах Востока).

⁹ Цикл № 15 композитор называет «"Фирдоуси" прелюдия и фуга». Напомним, что Абулькасим Фирдоуси (ок. 935–1020) – классик таджикско-персидской литературы, автор бессмертной эпической поэмы «Шахнаме» («Книга царей»).

¹⁰ В процессе работы над статьей эта ценнейшая информация о цитировании в произведении подлинных народных мелодий в основном была любезно предоставлена самим автором в ходе интервью.

¹¹ Идея создания «музыкального портрета» в рамках большого полифонического цикла не принадлежит Ф. Бахору. У другого среднеазиатского композитора – Г. Мушеля в цикле «24 прелюдии и фуги» – мы встречаем малые циклы № 8 «Памяти Навои», № 15 «Памяти Мясковского», а также заключительный, 24-й цикл, написанный на мотив-монограмму автора.

¹² Отвечая на острую проблему взаимодействия между национальным искусством и западноевропейским, актуальную для всех стран, избравших путь приобщения к «чужеземным» культурным ценностям, китайский композитор Ван Лисан отмечает: «В искусстве нет универсальной техники и нет техники, которой бы абсолютно нельзя было воспользоваться – все зависит от цели. Я, как китайский композитор, считаю, что зарубежные техники должны заимствоваться не для того, чтобы стать их сторонником, но для того, чтобы учиться у прославленных мастеров и обогащать нашу национальную музыкальную культуру» (цит. по [2, с. 114]).

Литература

- 1. Бахор Ф. Х. Интервью. Эксклюзив // Тончук П. О. Личный архив. 22.06.2014 (неопубл.).
- 2. Ван Ин. Интеграция национальных традиций и европейского музыкального опыта в творчестве китайского композитора Ван Лисана // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 70. С. 111–116.
- 3. Васирук И. И. Содержательные аспекты цитирования в фугах отечественных композиторов последней трети XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 60. С. 65–68.
- 4. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 61. С. 57–60.
- 5. Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор профессия замечательная! СПб.: Алетейя, 2012. 128 с.
- 6. Дрожжина М. Н. Полифония в инструментальных произведениях композиторов Таджикистана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 16 с.
- 7. Новоселова А. В. Шелк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. M_{\odot} 2015. 32 с.
- 8. Шпенглер О. Закат Европы / вступ. ст. и коммент. Г. В. Драча при участии Т. В. Веселовой и В. Е. Котляровой. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 640 с.

References

- 1. Bakhor F.Kh. Interv'iu. Ekskliuziv [Interview. Exclusive]. *Tonchuk P.O. Lichnyi arkhiv [Personal archive]*, 22.06.2014. (In Russ., unpublished).
- 2. Van In. Integratsiia natsional'nykh traditsii i evropeiskogo muzykal'nogo opyta v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Van Lisana [Integration of national traditions and European musical experience in the work of the Chinese composer Wang Lisan]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [IZVESTIA: Herzen University Journal of Humanities and Sciences]*, 2008, iss. 70, pp. 111–116. (In Russ.).
- 3. Vasiruk I.I. Soderzhatel'nye aspekty tsitirovaniia v fugakh otechestvennykh kompozitorov poslednei treti XX veka [Substantive aspects of citation in the fugues of domestic composers of the last third of the twentieth century]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [IZVESTIA: Herzen University Journal of Humanities and Sciences]*, 2008, iss. 60, pp. 65–68. (In Russ.).
- 4. Vasiruk I.I. Khudozhestvenno-soderzhatel'nye osobennosti bol'shikh polifonicheskikh tsiklov XX veka [Art and substantial features of big polyphonic cycles of the XX century]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [IZVESTIA: Herzen University Journal of Humanities and Sciences*], 2008, iss. 61, pp. 57–60. (In Russ.).
- 5. Geizer E., Bakhor F. Kompozitor professiia zamechatel'naia! [Composer a wonderful profession!]. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2012. 128 p. (In Russ.).
- 6. Drozhzhina M.N. Polifoniia v instrumental'nykh proizvedeniiakh kompozitorov Tadzhikistana: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniia [Polyphony in the instrumental works of composers of Tajikistan: author's abstract of diss. PhD of Art History]. Leningrad, 1990. 16 p. (In Russ.).
- Novoselova A.V. Shelk i bambuk v muzykal'noi kul'ture traditsionnogo Kitaia: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniia [Silk and bamboo in the musical culture of traditional China: author's abstract of diss. PhD of Art History]. Moscow, 2015. 32 p. (In Russ.).
- 8. Shpengler O. Zakat Evropy [The Declain of the West]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998. 640 p. (In Russ.).

УДК 78.071.2

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ Ф. БУЗОНИ В «РАБОЧЕЙ КНИГЕ» Г. ГАЛЬСТОНА

Старикова Алина Вячеславовна, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: 214145alina@mail.ru

В данной статье рассматривается практическое применение и развитие положений пианистической концепции Ф. Бузони в исполнительской деятельности выдающегося австрийского пианиста Г. Гальстона, творчество которого на сегодняшний день остаётся малоизученной страницей истории

фортепианного исполнительства. Гальстон является автором «Рабочей книги», написанной в жанре исполнительских комментариев к изучаемым произведениям и обобщающей его личный опыт работы над циклом из пяти монографических концертных программ, посвящённых произведениям И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и И. Брамса. Концепция воспитания технического мастерства пианиста, получившая своё итоговое оформление в бузониевском сборнике упражнений «Klavierübung» («Клавирное упражнение»), базируется на двух ключевых методах: 1) «технических вариантов», предполагающем создание технических упражнений на материале трудных мест из художественных произведений, и 2) «технической фразировки», основанном на мысленном разделении того или иного трудного пассажа на комплексы, легко поддающиеся автоматизации. Эффективность данных методов Гальстон, творчески развивая идеи Бузони, испытывает и доказывает в процессе работы над произведениями Шопена и Брамса. «Рабочая книга» Гальстона стала образцом индивидуального претворения пианистической концепции Бузони и представляет значительный интерес для профессиональных пианистов и преподавателей фортепианной игры.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство и педагогика, фортепианные упражнения, метод технических вариантов, метод технической фразировки.

DEVELOPMENT OF F. BUSONI'S IDEAS IN G. GALSTON'S "STUDIENBUCH"

Starikova Alina Vyacheslavovna, Sr. Instructor, Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: 214145alina@mail.ru

This article presents the practical application and development of F. Busoni's notions of pianistic concept in the performance of outstanding Austrian pianist G. Galston, whose work is currently a poorly-studied page of the history of piano performance. Galston is the author of *Studienbuch* written in the genre of performance comments upon the works under study and generalizing his personal work experience over the cycle of five monographic concert programs dedicated to the works of I.S. Bach, L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt and I. Brahms. The conception of the pianist's techniques development which received its final execution in Busoni's exercise book "Klavierübung" (*Keyboard Practice*) is based on two key methods: 1) technical variants inferring creation of technical exercises on the material of difficult parts of works of art and 2) technical phrasing based on the imaginable division of one or another difficult passage into complexes which could be easily automated. Galston tests and proves the effectiveness of such methods by creatively developing the Busoni's ideas in the process of work over Chopin's and Brahms's works. Galston's *Studienbuch* has become the example of individual realization of Busoni's pianistic conception and generates considerable interest for professional pianists and teachers of piano play.

Keywords: pianistic performance and pedagogy, piano exercises, method of technical variants, method of technical phrasing.

Готфрид Гальстон (1879–1950) — австрийский пианист, педагог и музыкальный писатель. С 1895 года по 1899 год он учился в Вене у Т. Лешетицкого. Наибольшую известность Гальстону принёс цикл из пяти концертов-монографий, посвященных творчеству Баха, Бетховена, Листа, Шопена и Брамса, с которыми он объездил ряд стран в концертном сезоне 1907/08 года. Опыт работы над этим циклом был запечатлен в «Рабочей книге» (Studienbuch, 1910) [7]. В книге, адресованной молодым исполнителям, Гальстон

делится своим пианистическим опытом, в том числе предлагая способы технической работы над произведениями. «Рабочая книга» — это практическое руководство, советы молодым музыкантам, взгляд исполнителя и педагога-«консультанта».

Гальстона и Бузони связывала многолетняя дружба. Несмотря на то, что Гальстон не был учеником Бузони, он горячо увлёкся новыми идеями мастера, став его почитателем и последователем. Бузони был для него авторитетом, и, как отмечает М. Вейндель, «для молодого пианиста Бузони

олицетворял собой образец, достойный уважения, он давал направление художественным поискам и стремлениям молодого человека» [5; 8–9]. Как артист, музыкант, мыслящий художник Гальстон сформировался во многом благодаря влиянию великого итальянского мастера.

Пианистическая концепция Бузони складывалась, развивалась и оформлялась на протяжении всей его жизни. Гальстон, будучи его другом и единомышленником, стал свидетелем творческих поисков и открытий мастера. Молодой пианист не мог не заинтересоваться новыми идеями Бузони и не попробовать применить их на практике.

Рассмотрим, какие новые идеи воспринял Гальстон и как они повлияли на его исполнительскую деятельность, результаты которой нашли отражение в его «Рабочей книге».

Пианистическая концепция Бузони

М. В. Мельников пишет, что Бузони «на пороге тридцатилетия поразил всех удивительной метаморфозой исполнительского облика, в краткий срок превратившись из высокоталантливого пианиста-самоучки в интерпретатора, сочетавшего титанический дар пианиста-виртуоза с глубиной художественных замыслов и уникальностью творческих постулатов» [3, с. 3].

Но прежде ему пришлось испытать кризис в исполнительской карьере, заставивший пересмотреть свои пианистические взгляды. Бузони занялся поисками методов, которые позволили бы ему в кратчайшие сроки вывести пианизм на новый уровень [3], то есть произвести своё полное техническое перевооружение. И не только техническое: впоследствии результаты его творческих поисков воплотятся в глобальном концептуальном обобщении идей теоретических, эстетических и пианистических и будут оформлены в универсальную концепцию, названную «Klavierübung» («Клавирное упражнение»). Эту концепцию подробно изучает в своей диссертации М. В. Мельников, определяя её как целостное явление [3]. По мнению М. В. Мельникова, «пианистическая концепция Бузони – это многоуровневая система взаимосвязанных практических, эстетических, теоретических идей и решений, закрепленная во "Всеобъемлющем плане" второй редакции "Клавирного упражнения"» [3, с. 5].

Остановим внимание на практических идеях Бузони и их применении в исполнительском творчестве. Образцами практического применения положений концепции стали техническая система, редакторские и транскрипторские работы мастера [3]. Основными можно назвать такие работы, как критическая исполнительская редакция «Клавира хорошего строя» И. С. Баха, редакции других произведений Баха, в том числе и органных, редакции сочинений Листа и, конечно же, «Klavierübung», где представлено итоговое оформление технической системы Бузони [3].

«Klavierübung» Бузони – это сборник упражнений, главная идея которого такова: «синтезирование особых технических навыков на основе системы специально подобранных вариантных упражнений» [3, с. 16]. Здесь отражены следующие ключевые пианистические принципы Бузони:

- 1) метод технических вариантов, предполагающий создание технических упражнений на материале трудных мест из художественных произведений;
- 2) метод технической фразировки, основанный на мысленном разделении пассажа на комплексы, легко поддающиеся автоматизации (см. подробнее [2]).

Гальстон, увлеченный идеями Бузони, претворяет его принципы в своей исполнительской деятельности. Проанализируем, каким образом практические возможности концепции воплощаются в «Рабочей книге» Гальстона.

В произведениях Баха, Бетховена и Листа Гальстон следует методам Бузони весьма осторожно и лишь в единичных случаях. Ключевые средства пианистической концепции и их эффективность Гальстон испытывает в полной мере на произведениях Шопена и Брамса, причём останавливает пристальное внимание именно на этюдах Шопена и «Вариациях на тему Паганини» Брамса. Примерно в это же время (в период с 1907 года) Бузони продолжает развитие и развертывание практической части концепции и сосредотачивает свое внимание на произведениях Баха и Листа, которых считает «Альфой» и «Омегой» фортепианного искусства [3, с. 15]. Учитывая то, что Гальстон являлся ассистентом Бузони и его помощником в многочисленных совместных проектах, можно предположить, что пианисты работают «параллельно» друг с другом, применяя методы пианистической концепции к сочинениям разных композиторов. Таким образом, работа Гальстона – это своего рода продолжение испытания концепции Бузони на универсальность.

Метод технической фразировки

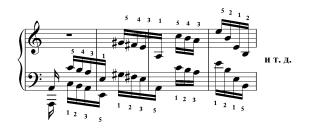
Под технической фразировкой Бузони понимает «разложение пассажа на группы в зависимости от: а) музыкальных мотивов; b) положения нот на клавиатуре; c) перемены направления движений» [4]. В своих упражнениях Гальстон предлагает варианты позиционного распределения фактуры, точно соответствующие методу Бузони. Приведем несколько примеров.

Для вариации Брамса № 14 из второй тетради «Вариаций на тему Паганини» (см. пример 1) Гальстон считает полезным представлять себе группы шестнадцатых следующим образом (см. пример 1а):

Пример 1 Й. Брамс. Вариация № 14. Фрагмент (т. 43 и далее)



Пример 1а



По его мнению, это необходимо «для гарантии успешного исполнения» [7, с. 208]. Благодаря такому разделению скачок «разбивается», нижняя и верхняя ноты относятся к разным техническим группам, музыкальный мотив и положение нот на клавиатуре теперь представляют удобное позиционное движение. Таким образом, учтены все 3 принципа разложения пассажа на группы $(a, b \ u \ c)$ точно по методу Бузони.

В этюде Шопена ор. 25 № 1 Гальстон советует мысленно разделить секстоли на 2 группы триолей [7, с. 103]. А для успешного исполнения скачков «позицию нужно мыслить только по мелодическим звукам в их взаимосвязи и представлять себе интервалы, которыми шагают эти звуки» [7, с. 103]. Совсем неверным будет представлять себе этот скачок (des-f) (см. пример 2 [7, с. 103]):

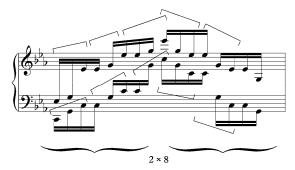
Пример 2



Рассуждая о надежности исполнения скачков, Гальстон говорит о «повелевающей силе глаз»: взгляд заранее фиксирует клавишу, на которую должен произойти скачок [7, с. 103]. Внимание к этому вопросу свидетельствует о том, что техника в понимании Гальстона, прежде всего, — мыслительный процесс, а не тренировочнофизический. Не удивительно, что взгляд Гальстона совпадает с мнением Бузони: «Техника заключается не только в пальцах или запястье, в силе и выносливости. Высшая техника локализована в мозгу, она состоит из геометрии, оценки дистанций и мудрого распорядка» [6, с. 137].

В рекомендациях к этюду Шопена ор. 25 № 12, Гальстон затрагивает проблему музыкального и технического делении пассажей. Он отмечает, что «здесь существует противоположность тактового ритма и технического деления. Такт имеет четыре группы по четыре четвёрки (лучше сказать, две восьмёрки, так как этюд имеет характер alla breve), в то время как техническая формула разделена на триольные группы» [7, с. 126] (см. пример 3):

Пример 3



Как видим, здесь метод технической фразировки также применяется Гальстоном «в чистом виде», в полном соответствии с принципом Бузони.

Вопрос о несовпадении музыкальной и технической фразировки встречается и у Бузони. В связи с этим он даёт специальную оговорку, «что за "музыкальной фразировкой" остаются все её права, техническое же расчленение "должно быть слышно только исполнителю и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, только мысленно"» (см. [1, с. 100]).

Анализ «Рабочей книги» показывает, что Гальстон применяет метод технической фразировки достаточно часто. Он не подвергает сомнению преимущества и эффективность этого способа технической работы и нередко подчёркивает в своих комментариях, что удобное рациональное распределение может «обеспечить надежность исполнения» [7].

Метод технических вариантов

Одним из основополагающих принципов работы Бузони над техникой является метод технических вариантов. В упражнениях этот метод проявился не только в разнообразии формул, но и в вариационных циклах, наглядно иллюстрирующих принцип технических вариантов

в действии [2]. Продолжая заветы Листа, он рекомендует «каждому пианисту при работе над трудными местами придумывать к ним фактурные варианты и пользоваться таковыми как вспомогательными упражнениями и этюдами» [1, с. 102].

Лучший способ преодоления технически трудных мест – это не многократное их повторение, а, прежде всего, анализ проблемы. По мнению Бузони, самый эффективный способ анализа – изменение материала, создание его варианта. Не случайно эпиграф бузониевских вариантов к этюдам Шопена звучит так: «Лишь в зеркале варианта обнаруживаются интересные черты оригинала» (цит. по [1, с. 103]).

Рассмотрим, каким образом Гальстон применяет метод создания технических вариантов на примере упражнений к «Вариациям на тему Паганини» Брамса ор. 35 (первая и вторая тетрадь). В «Рабочей книге» можно увидеть множество разнообразных вариантов, предлагаемых пианистом в качестве предварительных упражнений к изучению почти всех вариаций.

1) Упражнения, основанные на ритмическом варьировании. Например, для вариации № 7 из первой тетради (см. пример 4) Гальстон предлагает следующее ритмико-техническое упражнение (см. пример 4а):

Пример 4

Й. Брамс. Вариация № 7. Фрагмент



Пример 4а

Гальстон. Упражнение для вариации № 7 [7, с. 192–193]



2) Варианты, сконструированные из отдельных элементов фактуры. Для вариации № 12 из первой тетради (см. пример 5) Гальстон сконструировал следующие упражнения (см. пример 5а), которые рекомендует играть во всех 12 тональностях всегда с одинаковой аппликатурой [7, с. 195–196]:

Пример 5

Вариация № 12. Фрагмент



Пример 5а **Упражнения** для «Вариации № 12»



первое звено секвенции

первое звено секвенции

Принцип построения упражнения основан на вычленении мотива из фактуры вариации и методе транспонирования, который имеет большое значение в работе над вариантами. Это может быть транспонирование как всей вариации во все тональности, так и отдельных фактурных звеньев. Главное условие – сохранение неизменной аппликатуры.

3) Варианты с усложнением фактуры и удлинением пассажей. Например, вариацию № 9 из второй тетради (см. пример 6) Гальстон предлагает играть целиком в следующем варианте (см. пример 6а):

Пример 6а

Упражнение для «Вариации № 9». Фрагмент [7, с. 205]



Упражнение построено по принципу ритмического усложнения фактуры и увеличения, удлинения пассажа ещё на октаву.

Преодоление трудностей путём их усложнения и умственного разрешения даёт значительный положительный эффект при возвращении к оригиналу. Показательно высказывание Гальстона относительно работы над октавами: «Трудность игры октав... может рассматриваться как освоенная только тогда, когда исполнитель знаком с игрой децим. Все же, как трудность вообще, она действительно покоряется только тогда, когда преодолена трудность более высокой категории» [7, с. 196]. Таким образом, создание технических вариантов и транскрипций — это не только анализ трудности, но и ее усложнение с целью полного преодоления.

Обратим внимание на упражнение для вариации № 5 из второй тетради. Для тактов 11–12 вариации (см. пример 7) предлагается следующее упражнение (см. пример 7а):

Пример 6

Вариация № 9. Фрагмент



Пример 7

Вариация № 5. Фрагмент (т. 11-12)



Пример 7а

Упражнение для «Вариации № 5». Фрагмент [7, с. 201]



Упражнение создано специально для двух последних тактов вариации. Казалось бы, зачем для исполнения маленького фрагмента преодолевать трудности большие, чем изложенные в оригинале? Рациональна ли такая работа? И здесь Гальстон продолжает принципы Бузони, который в своей работе подбирал варианты «ради того и с таким расчетом, чтобы, работая над одним местом (одним сочинением), исполнитель одновременно делал "заготовки" для будущей работы над десятками мест в десятках произведений» [1, с. 110].

Таким образом, создание вариантов является, по сути, изготовлением «ключа», техническими заготовками для будущей работы над множеством трудных мест в других произведениях. Это важный элемент концепции Бузони, с помощью которого пианист может овладеть огромным репертуаром. Как видим, Гальстон идёт по пути Бузони.

Метод технических вариантов широко представлен Бузони в его редакции «Клавира хорошего строя» Баха, где к некоторым прелюдиям он добавляет по четыре-пять «вспомогательных этюдов». Создание разного рода этюдов, этюдов

на этюды встречается у Листа, Бузони, Гофмана, Годовского, Корто, которые рассматривают технический вариант произведения как его транскрипцию.

Традицию сочинения вариантов продолжает и Гальстон. Для этюда Шопена ор. 10 № 5 он выписывает полностью новый вариант в изложении двойными нотами — параллельными секстами. Также он предлагает вариант для брамсовской вариации № 7 из второй тетради, и в «Рабочей книге» дает его текст полностью. Вариант содержит усложнение фактуры и разнообразные приемы ритмического варьирования (см. [7, с. 202–204]).

Кроме того, в «Рабочей книге» часто встречается такой комментарий к упражнениям: «играть всю вариацию в следующем варианте...». Это не что иное, как вариант произведения, транскрипция, только не выписанная полностью. По мнению Г. Когана, овладение вариантами Бузони действительно приносит большую пользу и существенно способствует мастерскому исполнению оригинала [1, с. 109]. Гальстон, вдохновленный идеями Бузони, создал множество упражнений, основанных на методе фактурных вариантов.

Результаты практического применения пианистической концепции Бузони

Пианистическая система Бузони, благодаря своей универсальности, позволяла охватывать и накапливать огромный репертуар. Гальстон эффективно применял ее в собственной практике. Результаты очевидны: пианист совершил успешное концертное турне, где в ряде стран исполнил свой знаменитый цикл «Исторических концертов», состоящий из пяти клавирабендов.

Испытание концепции «на универсальность» молодому пианисту удалось. Практика доказала, что произведения Шопена и Брамса поддаются изучению методами технической фразировки и технических вариантов, следовательно, Гальстон сумел изготовить к ним соответствующий «ключ». В концертный вечер пианиста, посвященный творчеству Шопена, входили все этюды¹ композитора, прелюдии, несколько ноктюрнов, вальсов и полонезов. В брамсовском вечере Гальстон исполнял «Вариации и фугу на тему Генделя», три рапсодии, три интермеццо, восемь вальсов и обе тетради «Вариаций на тему Паганини».

В одном из писем Гальстону Бузони писал: «если Вы уже играете громадное количество шопеновских произведений, - что может помешать Вам осилить остальные полонезы и мазурки?» [5, с. 37–38]. Это высказывание не случайно, поскольку мастер довольно резко отзывался о пианистах, исполняющих ограниченный репертуар. Показательно его мнение об одном из своих «коллег»: «Один из них, причём очень известный, в этом году даёт концерты с оркестром - "потому что у него 'имеется' два концерта, которые он ещё не играл в Берлине"!!»² [5, с. 37–38]. Оценка мастера в отношении Гальстона совершенно иная: «Репертуарные художники принадлежат ко второму классу, и к нему не причисляется Гальстон, судя по составлению его программ и направлению его тенденций» [5, с. 42].

Исполнительская деятельность Гальстона подтвердила обоснованность и эффективность идей Бузони, а «Рабочая книга» австрийского мастера стала образцом индивидуального претворения и развития бузониевской пианистической концепции.

Литература

- Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор, 1971. 232 с.
- 2. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 512 с.
- 3. Мельников М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 22 с.
- 4. Савшинский С. И. Пианист и его работа. М.: Классика-ХХІ, 2002. 244 с.
- 5. Busoni F. Briefwechsel mit Gottfried Galston.: Mit Anm. und einem Vorw., hrsg. von Martina Weindel. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 1999. 176 S.
- Busoni F. Über die Anforderungen an den Pianisten // Von der Einheit der Musik. Berlin: Max Hesse, 1922. S. 137–138.
- 7. Galston G. Studienbuch. Berlin: Bruno Cassirer, 1910. 220 S.

References

- 1. Kogan G.M. Ferruchcho Buzoni [Ferruccio Busoni]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1971. 232 p. (In Russ.).
- 2. Kulikova E.E. Fortepiannoe uprazhnenie kak zhanr i kak metod: dis. kand. iskusstvovedeniia [Piano exercise as genre and as method: PhD in Art History diss.]. St. Petersburg, 2011. 512 p. (In Russ.).

¹ Существует запись этюда Шопена ор. 10 № 12 в исполнении Г. Гальстона, сделанная 15.10.1905 на аппарате Вельте-Миньон, № 594 по каталогу Вельте. См.: The Welte Mignon Mystery Vol. IV. Dead or Alive. Frederic Chopin Etudes op. 10, ор. 25 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4132157

 $^{^2}$ Предположительно, Бузони подразумевает Эжена Д'Альбера [5, с. 131].

- 3. Mel'nikov M.V. "Klavierübung" Ferruchcho Buzoni. "Vseob" emliushchii plan" i zakonomernosti pianisticheskoi kontseptsii: dis. kand. iskusstvovedeniia [Ferruccio Busoni's "Klavierübung". "Comprehensive plan" and regularities of the pianistic concept: PhD in Art History diss.]. St. Petersburg, 2013. 22 p. (In Russ.).
- 4. Savshinskii S.I. Pianist i ego rabota [Pianist and his work]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2002. 244 p. (In Russ.).
- 5. Busoni F. Briefwechsel mit Gottfried Galston. Mit Anm. und einem Vorw., hrsg. von Martina Weindel [Correspondence with Gottfried Galston. With remarks and a preface Published from Martina Weindel]. Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher Publ., 1999. 176 p. (In German).
- 6. Busoni F. Über die Anforderungen an den Pianisten [About the demands for the pianists]. *Von der Einheit der Musik [From the unity of the music]*. Berlin, Max Hesse Publ., 1922, pp. 137–138. (In German).
- 7. Galston G. Studienbuch [Study book]. Berlin, Bruno Cassirer Publ., 1910. 220 p. (In German).

УДК 7

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ О. МЕССИАНА

Старикова Елена Николаевна, аспирант, методист Научно-исследовательского института музыкальной культуры Сибири, Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: tosha.starickov@yandex.ru

В статье рассматриваются разнообразные компоненты (пение птиц, витражность, индийские и греческие ритмы, григорианские хоралы), составляющие музыкальное творчество французского композитора Оливье Мессиана. Их возникновение, формирование и существование обусловлено особым наполнением уровней «карты сознания» композитора, составленной в опоре на исследования из области психологии. Объединение всех уровней (мышления, предмышления, телесно-перцептивного, подвалов сознания, космического сознания, подвалов космического сознания) указанной личностной матрицы О. Мессиана происходит посредством признаваемой самим композитором синестезии. Проявления межчувственных связей обнаруживают себя на всех уровнях музыкально-художественного мышления О. Мессиана и подтверждаются высказываниями самого композитора, его современниками и исследователями творчества О. Мессиана. В результате проделанной работы была подтверждена гипотеза о принципиальной важности синестетических компонентов в структуре музыкально-художественного мышления О. Мессиана, их интегрирующей функции по отношению ко всем перечисленным уровням сознания. Из выявленных особенностей «карты сознания» О. Мессиана можно сделать вывод о необычайном синкретическом единстве всех составляющих ее компонентов. Познание неразрывного единства контрастных, в некоторых случаях несовместимых элементов раскрывает сложную для понимания творческую натуру французского композитора.

Ключевые слова: синестетичность, О. Мессиан, карта сознания, синестетическая модель, витражность.

FEATURES OF MUSICAL ART-THINKING OF OLIVIER MESSIAEN

Starikova Elena Nikolaevna, Postgraduated, Methodical Research Institute of Siberian Musical Culture, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Academy) (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: tosha. starickov@yandex.ru

In recent decades, increased interest in music synesthesia, addresses the works of artists and composers with different synesthesia. Synesthesia is a intersensory communication in the psyche-forming associations

between the various components of non-verbal systems (auditory, visual, kinesthetic). Peculiarities of synesthesia by Olivier Messian, forming his artistic thinking, received in musicological literature the name "stained," it is in the same vein and it seems urgent. From the statements of the composer, it is clear that the object of his synesthesia becomes individual not by sounds and chords certain of interval structure but by resonant complexes of fixed tones. The composer related them not only with the colors of the spectrum, but also with the material texture of precious and semiprecious stones.

The purpose is to study features of musical and artistic thinking of Olivier Messiaen by the composer's mind mapping, detailed examination of each level of the person included in the map of consciousness and pieces, recordings and remarks of Messiaen.

The methodological basis of the work is complex musicological and psychological approaches with the use of analytical procedures in studies formed by N. P. Kolyadenko in reliance on the map of consciousness by V. V. Nalimov.

The study identifies the particular intersensory association of Olivier Messiaen as the foundation of the composer's musical thinking and embodies in the works by combining various musical and thematic structures and principles of the "stained-thinking" of Messiaen.

Keywords: synesthesia, Olivier Messiaen, a map of consciousness, synesthetic model, stained-glass thinking.

Творчество Оливье Мессиана представлено широким спектром различных жанров, тем и музыкально-образных особенностей. В числе последних можно назвать обращение к пению птиц, григорианскому хоралу (связанному с католическими мотивами, создающими христианско-религиозное наполнение в произведениях композитора). Кроме того, важным является синестетическое видение музыки О. Мессианом (композитор обладал, как он сам признавался, «цветным слухом»). Его цветовые ощущения начали формироваться в детские годы и основаны на впечатлении от сияния католических витражей. Это дает основание говорить об особом характере синестезий Оливье Мессина, сформировавшихся на основе тесной связи их с католическими витражами, фактурой драгоценных камней, и о «витражности» как отличительной черте синестетического мышления композитора.

Особенности музыкального мышления композиторов в исследовательской литературе рассматриваются в основном в психологическом аспекте (роль эмоций в формировании настройки на творческий процесс в работах Н. Найко, влияние характеристик высшей нервной деятельности на творческий процесс у М. Блиновой, исследование синкретизма первоначальной стадии творчества художника в работах С. Веймана). Иной подход, связанный с существованием симультанного психического образования, сопровождающего все этапы творческого процесса и, как следствие, являющегося формой существования музыкального текста, был впервые применен М. Арановским [2], который обозначил данную форму предбытия музыкального произведения понятием «эвристическая модель».

Данная «эвристическая», «предваряющая», «проектировочная модель» может быть рассмотрена также и как «синестетическая модель» [9, с. 110], поскольку она обладает качествами симультанности, пространственности и в некоторых случаях основана на пересечении разных модальностей восприятия. Синестетическая модель становится тем психическим образованием, которое концентрирует в себе «качественные элементы трех стадий художественного процесса» [9, с. 110]. Согласно мысли Н. Коляденко, синестетические модели могут быть как предваряющими, так и перцептивными, отражая, соответственно, стадии композиторского замысла и восприятия в творческом процессе. Исследование стадиальности творческого процесса композиторов сквозь призму синестетичности их сознания осуществлено и в работе А. Мельниковой, анализирующей особенности творческого процесса Э. Денисова. В творчестве разных композиторов можно найти предпосылки для формирования синестетической проективной модели, однако особенно ярко она проявляется у композиторов, прибегающих к «синестезии искусств»,

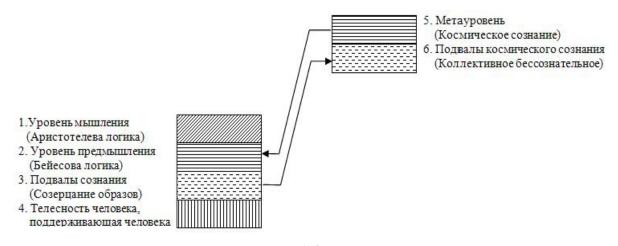
таких как Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, К. Дебюсси, О. Мессиан.

Для создания синестетической модели художественного мышления композиторов продуктивным является обращение к такой предлагаемой в психологических исследованиях структуре внутренней психической жизни, как «карта сознания». Карта сознания содержит схематические обозначения различных уровней психической деятельности человека и может выполнять функцию своеобразной вероятностной матрицы образования смыслов в художественном мышлении. Рассмотрение карты сознания О. Мессиана представляет интерес, поскольку она служит фундаментом для понимания особенностей музыкально-художественного мышления французского композитора. Для формирования указанной модели основой может быть избрана карта сознания, которая сформирована в музыковедении впервые Н. Коляденко по отношению к творчеству К. Дебюсси, рассмотренному сквозь призму синестетичности музыкально-художественного сознания [9, с. 114-117]. Фундаментом карты сознания, представленной в указанной работе, служит модель сознания В. Налимова (карта сознания в вероятностно-ориентированной модели личности).

Обращаясь в работе к составлению вероятностной модели музыкально-художественного сознания О. Мессиана, считаем возможным и в этом случае опереться на карту сознания В. Налимова, которая включает шесть уровней:

Первый уровень мышления (аристотелева логика), по В. Налимову, является абстрактнологическим, вербально-логическим, логико-понятийным компонентом сознания. Этот уровень подразумевает «редукцию спонтанно-чувственного», поэтому не является основным в процессах смыслообразования (цит. по [9, с. 29, 30]). Присутствие этого уровня в мышлении О. Мессиана не подлежит сомнению. Создание строго структурированных ладов ограниченной транспозиции, симметричных и несимметричных ритмов, ритмических пермутаций, строго выверенной концепции ритма на основе философии А. Бергсона, нотная фиксация птичьих «юбиляций», опирающихся на строго научные наблюдения, а также детальное описание указанных музыкальновыразительных средств в «Технике моего музыкального языка» [12] отвечают логико-понятийному, вербально-логическому уровню мышления композитора. Мессиан продемонстрировал полную структурализацию в одном из своих ритмических этюдов, обратившись к тотальному сериализму и закрепив за каждым звуком свое положение, ритм, лад.

Основу логико-понятийного уровня сознания составляют понятия, которые, по мнению А. Шопенгауэра, представляют собой «настоящие абстракции», что «делает их похожими на камешки мозаичной картины», и управляют они только техникой искусства (цит. по [9, с. 30]). Указанное свойство и приведенная метафора раскрывают истоки фундаментального для техники



музыкального языка Мессиана принципа мозаичности, витражности, проявляющегося на различных уровнях произведений композитора. Можно предположить, что уровень «аристотелевой логики», включающий и подразумевающий свойства дискретности и определенности, во многом составил указанную особенность творчества Мессиана, называемую исследователями «витражным мышлением».

Однако следует подчеркнуть, что, говоря о витражности относительно первого уровня, мы имеем в виду лишь технику витража, составление целого из отдельных кусочков, фрагментов. Наряду с иными компонентами, «витражное мышление» - неотъемлемая составляющая синестезий Мессиана. Как указывает Мелик-Пашаева, «звуковой витраж» является ведущим принципом звукотворчества композитора. Это «цветовая гармония, рождающаяся в синтезе цвета и света, когда свет проходит сквозь цвет, оживляя многоцветность мозаики, в музыке Мессиана являет себя в преодоленной изнутри стабильности» [10, с. 28-29]. Следовательно, в целом витражное мышление никак нельзя отнести к данному уровню сознания, поскольку витраж, несомненно, направлен на формирование в первую очередь образного, художественного смысла и относится к невербальному мышлению.

С прикладной точки зрения, «витраж – сюжетные изображения из цветного (синего и красного стекла), возникшие с X-XII веков в романских храмах Франции и Германии» [18, с. 137]. Главной особенностью раннего витража является использование интенсивных цветов красочной палитры (красный, синий, желтый), кусочков стекла небольшого размера, разделенных свинцовым контуром. Техника витража позволяла сочетать световое и цветовое начало живописи, что придавало изображениям эмоциональную насыщенность. Исследователи отмечают, что «огненные, цвета граната, густо-алые, красные, желтые, зеленые, ультрамариновые, голубые и темносиние стекла, вырезанные соответственно контуру рисунка, пропуская наружный свет, горели как драгоценные самоцветы, преображая весь интерьер храма, настраивая человека на возвышенный лад» [7, с. 106]. Стекла могли иметь различную толщину и быть недостаточно прозрачными из-за пузырьков внутри, но это только лишь усиливало художественный эффект от витража, пробираясь сквозь который, свет начинал искриться и играть. Расцвет данного искусства пришелся на XIII век, который во Франции, на родине композитора, считается «золотым веком витража» [6, с. 68]. Мессиан говорил: «Мы должны преклоняться перед витражами Буржа, Шартра, "розами" Нотр-Дам» [15, с. 4].

С готическими витражами католических храмов исследователи творчества Мессиана ассоциируют его произведения. Композитор писал о впечатлении от витражей: «сначала толпа персонажей, больших и маленьких, рассказывает нам жизнь Христа, Святой Девы, пророков и святых. Это что-то вроде катехизиса в картинках. Этот катехизис заключается в круги, гербовые щиты, трилистники. Однако дальше без бинокля, без лестницы, без какого-либо другого объекта, призванного на помощь нашему слабеющему зрению, мы не видим ничего — ничего, кроме того, что витраж весь зеленый, весь фиолетовый. Мы не проникаем дальше, мы ослеплены!..» [11, с. 234].

Описанное композитором общее эмоционально-художественное «ослепляющее» впечатление от витражей, если обратиться к предлагаемой карте его художественного сознания, относится не к уровню понятийной аристотелевой логики, а к уровню телесности (четвертый уровень), включающему весь спектр психосоматических проявлений человека, его телесно-чувственный опыт, в том числе - синестетический. Прежде чем зафиксировать на бумаге свои мысли, наблюдения, птичьи юбиляции, О. Мессиан долго наблюдал, вслушивался в важные для его творчества образы, которые уже впоследствии находили отражение и выражение в его музыкальных и литературных творениях. Без уровня телесности и чувственного восприятия создание таких образов было бы невозможно.

Важность телесно-перцептивного уровня в общей карте сознания Мессиана объясняется синестетичностью мышления композитора. Визуальное восприятие композитором художественных элементов действительности: витражей готических соборов, ландшафтов восточных и европейских стран (Японии, Швеции, Франции) — всегда сопровождалось одновременным действием аудиальной сенсорной системы и наоборот. В беседах с К. Самюэлем композитор

признавался: «...когда я слушаю, или когда я читаю партитуру, слушая ее внутренне, я в воображении представляю соответствующие цвета, движущиеся, кружащиеся, сливающиеся, как и звуки, которые движутся, кружатся, сливаются одновременно с ним» [14, с. 12]. Указанная особенность восприятия О. Мессианом окружающей действительности и составляет синестетичность мышления композитора. Поскольку Мессиан ассоциировал аккордовые комплексы и с цветами спектра, и с фактурой драгоценных камней, невозможно обозначить его способность как синопсию или цветной слух: это именно синестезия, в которой задействованы сразу три сенсорные модальности: аудиальная, визуальная и кинестетическая (тактильная).

Необходимо отметить, что в вероятностной модели сознания импульсы для интеграции всех уровней содержат уровень, обозначенный В. Налимовым как подвалы сознания. Можно предположить, что на этом уровне формируются, зарождаются и созревают все основные элементы творчества Мессиана, будь то витражи католических соборов, поэтические образы, картины природы или пение птиц. Указанный уровень (В. Налимовым он обозначается также как «созерцание»1) связан с глубинными личными переживаниями, архетипами личного бессознательного композитора. Мессиан признавался, что сильное влияние на него оказали его родители отец (Пьер Мессиан), учитель английского языка, переводчик произведений Шекспира, и мать (Сесиль Соваж), поэтесса. При этом не исключено, что поэтичность натуры композитора была предопределена еще до его рождения стихотворением матери «Душа в почке» [14, с. 1]:

Ты принадлежишь мне, как заря равнине. Вокруг тебя моя жизнь, теплая шерсть, В которой втайне растут твои зябнущие члены. О, ты, которого я нежу со страхом в вате, Маленькая расцветающая душа, привязанная к моему цветку. Из кусочка своего сердца я делаю твое сердце, О мой плод, покрытый пушком, мой влажный ротик.

Можно предположить, что указанное произведение оказало на юного Мессиана сильнейшее, определяющее впечатление, стало своеобразным

импринтингом – ранним бессознательным впечатлением, векторизующим дальнейший процесс его творческого становления.

Композитор отмечал также значимость образов природы, содержащей внеличностные архетипы, указывающие на уровень коллективного бессознательного: «в возрасте трех-четырех лет я жил в Амбере, и там, конечно, мне открывалась природа, но это откровение осталось неосознанным, ...мои воспоминания восходят к четырнадцати-пятнадцатилетнему возрасту... равнина, большие луга, обсаженные деревьями, великолепные заходы и восходы солнца и огромное количество птиц...» [14, с. 9]. С этого времени Мессиан начал фиксировать пение птиц, что нашло отражение в произведениях композитора (две пьесы из «Семи хайку» – «Йаманака-каденция» и «Птицы Каруицавы»² – полностью посвящены птицам; в «Хронохромии» ведущими являются образы дроздов и полевых жаворонков, в этом же произведении Эпод написан как восемнадцатиголосный канон струнных, изображающий пение птиц на рассвете; в «Квартете на конец времени» – «Бездна птиц»; в фортепианном цикле «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» пение птиц сопровождает тему радости; в опере «Святой Франциск Ассизский» птицам посвящен номер «Проповедь птицам»; образ пернатых и изображение их щебетания неизменно присутствуют в «Цветах града небесного»; птицам посвящены «Экзотические птицы» и «Каталог птиц»).

Обращение к птичьему пению³ стало одним из сквозных образов творчества О. Мессиана и

¹ Налимов говорит о «созерцании плодов деятельности разума и воображения» (цит. по [9, с. 31]).

² В «Йманака-каденции» собраны голоса всех птиц, которых композитор слышал у японского озера Йаманака, в лесу. В следующей пьесе, «Птицы Каруицавы», привлечены почти все птицы Японии. По признанию Мессиана, Каруицава — прелестное место в окрестностях Токио, где растет множество азалий. Цветы привлекают птиц, и в это место слетаются почти все птицы, что есть в Японии [16].

³ В третий период творчества (1953–1960) О. Мессианом было создано большое количество произведений, посвященных «птичьей» тематике: «Черный дрозд» для флейты и фортепиано, «Каталог птиц» для фортепиано. К этому же периоду относится и содержащая указанную тематику «Хронохромия» для большого оркестра.

явилось еще одной, не менее важной, особенностью творчества композитора, дополняющей его синестетическое мышление. Интерес к пению птиц был привит композитору в юношеские годы его наставником Полем Дюка. Щебетание пернатых для О. Мессиана – не только создаваемый в произведении звукоизобразительный эффект: композитор «в пении птиц усматривал род музыкального искусства» [8, с. 85]. Он отмечал, что «путем смешивания своих песен птицы делают чрезвычайно изысканные переплетения ритмических педалей. Их мелодические рисунки, особенно рисунки дроздов, превосходят по фантазии человеческое воображение» (цит. по [13, с. 42]).

Для композитора, с одной стороны, важна была иллюстративность птичьего пения. Это проявилось в создании птичьими переливами особого пространства, подобного природному ландшафту, в котором внимание человека может непроизвольно переключаться от пения одной птицы к щебетанию другой. Элементы изобразительности проявились в создании образов конкретных птиц. В данном случае Мессиан проявил себя как носитель французской традиции, следуя за клавесинистами Франсуа Купереном, Клодом Дакеном, Жаном Филлипом Рамо с их яркой звукоизобразительностью и филигранностью в изображении пернатых4. Впоследствии, будучи уже профессором Парижской консерватории, О. Мессиан показывал студентам пение птиц, подробно описанное им в пояснении к «Каталогу птиц», не только на фортепиано (в чем ему помогала И. Лорио), но и посредством звукоподражания голосом⁵.

С другой стороны, птицы в произведениях Мессиана выступают в качестве символов. В искусстве символичность всегда направлена на создание определенной смысловой перспективы, а символ, как считает Л. Яроциньский, является «вектором смысла». По мнению Л. Гуральник [3], в творчестве О. Мессиана птицы — это символы «природы, земли, неба, времени»

[3, с. 13], создающие впечатление диалога неба и земли. Данная символика, как считает исследователь, более характерна для культуры Востока. И для того, чтобы современный западный слушатель понял замысел композитора, музыка наполнена разного рода фактурными, тембровыми, интонационными ассоциациями, которые, соединяясь с его синестетическим мышлением, заполняют музыкальное пространство его произведений. Кроме того, символика Мессиана имеет и сакральный смысл, что, несомненно, было связано с верованиями самого композитора, его приверженностью католицизму. «Птицы, как считает Т. Цареградская, - символически ассоциировались у композитора с вестниками Божьими, и поэтому логично, что эти послания Мессиан внимательно изучал и обрабатывал, находя в них "неземную радость"» [17, с. 157].

Основу для рождения глубинных художественных смыслов способны формировать такие качества, как спонтанность и континуальность. В карте сознания В. Налимова они включены в уровень предмышления, на котором в сознании художника происходит формирование образов и интеграция всех уровней сознания. Указанные свойства мышления являются немаловажными для композитора. В мышлении континуальность, если следовать теории В. Налимова, создает непрерывное смысловое поле: «...Всякое слово имеет две стороны: атомарную, представляющую его как некую отдельность, и континуальную - поле смыслов, связанное со словом» (см. [5, с. 52]). Так и строго определенные фрагменты музыкальной «мозаики» произведений Мессиана, музыкальные блоки со строго выверенными элементами складываются в необычные структуры, имеющие сквозное континуальное строение, обозначаемые как «открытые», «свободные» формы, и служат прообразом открытости и бесконечности космического пространства. Примером таких форм служат «Цвета града небесного» (1963), «Семь хайку» (1963), отдельные разделы «Хронохромии» для большого оркестра (Интродукция и Кода), «Квартета на конец времени» («Танец ярости для семи труб», «Бездна птиц», «Хвала вечности Иисуса», «Хвала бессмертию Иисуса»), «Двадцати взглядов на младенца Иисуса».

⁴ Имеются в виду знаменитые «Перекличка птиц», «Курица» Ж. Ф. Рамо; «Кукушка» Ф. Куперена, одноименная пьеса К. Дакена.

⁵ Об этом свидетельствуют сохранившиеся видеозаписи данных лекций.

Спонтанность же приравнивается В. Налимовым к Истине, Созерцанию, Воображению, Тайне (см. [12, с. 253]), подразумевая, что «зарождение спонтанности инициирует космическое сознание» (см. [9, с. 33]). Следовательно, спонтанность осуществляет связь формирования образов на уровне предмышления с высшим внеличностным уровнем, который В. Налимов именует космическим сознанием, подразумевая в данном случае обращение к религиозному, мистическому, трансперсональному опыту. Ряд названных ученым синонимов отвечает глубоким мистико-религиозным убеждениям О. Мессиана, которые обусловили также обращение композитора к витражам католических соборов. Поскольку Мессиан был католическим органистом⁶ и верующим человеком, он привнес во многие произведения глубокое чувство веры. Однако среди предпосылок, определивших религиозную направленность творчества композитора, необходимо указать, как считает М. Н. Чебуркина, коллизии первой половины XX века и восприятие Мессианом «как своего рода предначертания его судьбы и идей его творчества поэмы матери Мессиана, Сесиль Соваж, "Душа в почке"» [18, с. 9], которая и в этом случае выполнила роль импринтинга.

В разные периоды творчества композитор обращался к различным граням веры. На раннем этапе творчества - к противопоставлению земного и вечного, привлекая символы христианской веры, возрождая мистическое начало («Диптих» для органа, «Забытые приношения» для оркестра, «Гимн святого причастия»); в следующий период Мессиан воплощал в своих композициях идеи вечности, бессмертия, «божественной любви», величия духа («Вознесение», «Рождество Господне», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»); на третьем этапе композитора увлекают идеи гуманизма, любви к ближнему, нравственной чистоты (опера «Франциск Ассизский», «От каньонов к звездам», «Цвета града небесного»). Обобщая в произведениях различные составляющие христианской веры, он явился «одним из наиболее талантливых создателей современной церковной музыки» [1, с. 109].

Однако сам композитор именно религиозную музыку не считал наиболее важной. Всю «священную музыку» он делил на три вида: церковную, религиозную и цветомузыку. Церковная музыка «следует структуре службы и имеет значение только как ее сопровождение» [11, с. 233]. Религиозная - «всякое искусство, которое пытается выразить Божественную тайну» [11, с. 233], данная музыка может звучать и в церкви, и за ее пределами. И высшей ступенью священной музыки Мессиан считал цветомузыку, связывающую человека с Богом: «Я ставлю цветомузыку выше церковной и религиозной. Церковная музыка славит Господа в нем самом, в Его Церкви, в Его Жертвоприношении. Религиозная музыка открывает Бога ежечасно и повсюду: на нашей планете Земля, в наших горах, океанах, в птицах, цветах, деревьях, в видимых в космосе звездах, которые нас окружают. Но цветомузыка делает то же, что и витражи, и средневековые витражирозы: она приносит нам ослепляющее восхищение» [11, с. 234]. Посредством витражности, многоцветия цветомузыка становится «индивидуализированным, творческим "ответом" человека Богу... вершиной, достигнутой человеческой свободой в обнаружении и запечатлении священного, ведь это "витражно-готическая" дематериализация, растворение и расплавление всех "ветхих", земных форм в сиянии Божественного Света» (см. [3, с. 18]). Мессиан неразрывно связывал сакральное искусство с витражами, с радугой (одно из последних произведений композитора «Цвета града небесного» ярко воплощает данную идею, иллюстрируя синестетичность его мышления): «Все сакральное искусство, будь то омузыкаленная живопись или расцвеченная музыка (цветомузыка) – должно быть чем-то вроде радуги из звуков и цветов» [11, с. 235].

В целом, образы католической веры, рассматриваемой как один из компонентов вероятностной модели его внутреннего мира, несомненно, составляют более высокий уровень в карте сознания О. Мессиана, так называемый метауровень, или, иначе, уровень космического сознания.

Рассмотрение особенностей музыкальнохудожественного мышления О. Мессина, осуществленное посредством составления карты сознания композитора, позволяет сделать выводы

⁶ О. Мессиан служил в церкви Святой Троицы.

о существовании синестетических элементов на всех уровнях вероятностной матрицы личности Мессиана. На уровне телесности возникают пересечения и наложения чувствований, полученных опытным путем. Однако возникающие ассоциации во многом обусловлены уже существующими в «подвалах сознания» Мессиана образами, которые, в свою очередь, спонтанно формируются на уровне предмышления и связаны с более высоким уровнем «коллективного бессознательного». Спонтанность, стремление композитора к трансцендентным началам (глубокие религиозные верования) позволяют выйти на уровень «космического сознания». Все художественные элементы, связанные с синестетическими ощущениями композитора, вербализуются, конкретизируются, находят воплощение в конкретных аккордах, музыкальных приемах (в витражности как формообразующем принципе), высказываниях и подробных вербальных пояснениях на уровне мышления.

Из выявленных особенностей карты сознания Мессана можно сделать вывод о необычайном синкретическом единстве всех составляющих ее компонентов. Сложность понимания творческой натуры О. Мессиана и состоит в понимании неразрывного единства контрастных, а порой и несовместимых элементов: логико-понятийного и спонтанного, дискретного и континуального, вербального и невербального, телесно-земного и космического. Композитора невозможно однозначно причислить к определенному типу творческой личности. Своеобразное пересечение личностных черт-«контрастов», подобное пересечению чувствований в синестетическом опыте, отвечает глубокой поэтической и в то же время понаучному дисциплинированной личности композитора. Указанные особенности и составляют, на наш взгляд, основу музыкально-художественного мышления композитора.

Литература

- 1. Антонова О. А. Католицизм и искусство XX века. М.: Мысль, 1985. 175 с.
- 2. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 130. С. 56–77.
- 3. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства. СПб.: РИИИ, 2001. С. 9–16.
- 4. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «божественного присутствия» // Труды Москов. гос. консерватории. Сб. 69. Век Мессиана. М.: Москов. консерватория, 2011. С. 6–22.
- 5. Золотухина-Аболина Е. В. Василий Васильевич Налимов. М.: Директ-Медиа, 2014. 155 с.
- 6. Ильина Т. В. История искусств. Западно-европейское искусство: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Высш. шк., 1983. 317 с.
- 7. История зарубежного искусства / ред.: М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева. М.: Изобраз. искусство, 1980. 458 с.
- 8. Клюев А. С. Онтология музыки. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. 143 с.
- 9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). Новосибирск, 2005. 390 с.
- 10. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана. М.: Музыка, 1987. 208 с.
- 11. Мессиан О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конф. в Нотр-Дам / пер. с фр. Е. Кривицкая // Музык. акад. 1999. № 1. C. 233-235.
- 12. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 127 с.
- 13. Налимов В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М.: Прометей, 1989. 287 с.
- 14. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). Париж, 1968. Гл. 1 // Электронная библиотека Music student: [сайт]. URL: http://musstudent.ru (дата обращения: 25.05.2015).
- 15. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). Париж, 1968. Гл. 2 // Электронная библиотека Music student: [сайт] URL: http://musstudent.ru (дата обращения: 25.05.2015).
- 16. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом [Электронный ресурс] (пер. с фр., 7 гл.). Париж, 1968. Гл. 5. // Электронная библиотека Music student: [сайт]. URL: http://musstudent.ru (дата обращения: 25.05.2015).

- 17. Цареградская Т. В. Мессиан и его «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» // Труды Москов. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 69. Век Мессиана. М.: Москов. консерватория, 2011. С. 154–160.
- 18. Чебуркина М. Органная музыка О. Мессиана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 28 с.
- 19. Энциклопедия живописи. М.: Трилистник, 1997. 799 с.

References

- 1. Antonova O.A. Katolitsizm i iskusstvo XX veka [Catholicism and the art of the twentieth century]. Moscow, Mysl' Publ., 1985. 175 p. (In Russ.).
- 2. Aranovskii M.G. Dva etiuda o tvorcheskom protsesse [Two Studies about the creative process]. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva [The musical creation processes*]. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 1994, iss. 130, pp. 56–77. (In Russ.).
- 3. Gural'nik L.Iu. Simvolika i programmnost' u O. Messiana [Symbols and software from Olivier Messiaen]. Simvol, simvolicheskoe, simvolizatsiia v iskusstve i kul'ture. Problemy iazyka iskusstva [Symbol symbolic symbolization in art and culture. Problems of language arts]. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., 2001, pp. 9–16. (In Russ.).
- 4. Zenkin K.V. Slovo v muzykal'nom mire Messiana kak znak "bozhestvennogo prisutstviia" [The word in the music world of Messiaen as a sign of "divine presence"]. *Trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii. Sbornik 69.* Vek Messiana [Proceedings of the Moscow State Conservatory. Vol. 69. Age of Messiaen]. Moscow, Moskovskaia konservatoriia Publ., 2011, pp. 6–22. (In Russ.).
- 5. Zolotukhina-Abolina E.V. Vasilii Vasil'evich Nalimov [Vasily Nalimov]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014. 155 p. (In Russ.).
- 6. Il'ina T.V. Istoriia iskusstv. Zapadno-evropeiskoe iskusstvo: ucheb. posobie dlia studentov vuzov [Art History. West European art: Textbooks for students universities]. Moscow, Higher school Publ., 1983. 317 p. (In Russ.).
- 7. Istoriia zarubezhnogo iskusstva [History of Foreign Art]. Moscow, Visual Arts Publ., 1980. 458 p. (In Russ.).
- 8. Kliuev A.S. Ontologiia muzyki [Ontology music]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2003. 143 p. (In Russ.).
- 9. Koliadenko N.P. Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniia (na materiale iskusstva XX veka) [Sinestetichnost musical-artistic consciousness (based on the art of XX century)]. Novosibirsk, 2005. 390 p. (In Russ.)
- Melik-Pashaeva K.L. Tvorchestvo O. Messiana [Creativity of Olivier Messiaen]. Moscow, Music Publ., 1987. 208 p. (In Russ.).
- 11. Messian O. "Vechnaia muzyka tsveta...": Rech' na konferentsii v Notr-Dam ["Eternal Music colors ...": Speech at a conference at Notre Dame]. *Muzykal'naia akademiia [Academy of Music]*, 1999, no 1, pp. 233–235. (In Russ.).
- 12. Messian O. Tekhnika moego muzykal'nogo iazyka [Technique of my musical language]. Moscow, Greco-Latin office Iu.A. Shichalina Publ., 1995. 127 p. (In Russ.).
- 13. Nalimov V.V. Spontannost' soznaniia. Veroiatnostnaia teoriia smyslov i smyslovaia arkhitektonika lichnosti [The spontaneity of consciousness. Probabilistic theory of meaning and the meaning architectonics personality]. Moscow, Prometheus Publ., 1989. 287 p. (In Russ.).
- 14. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 1. (In Russ.). Avaible at: http://musstudent.ru (accessed 25.05.2015).
- 15. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 2. (In Russ.). Avaible at: http://musstudent.ru (accessed 25.05.2015).
- 16. Samiuel' K. Besedy s Oliv'e Messianom (perevod s francuzskogo, 7 glav) [Conversations with Olivier Messiaen (translated from French, 7 chapters)]. Paris, 1968. Interview 5. (In Russ.). Avaible at: http://musstudent.ru (accessed 25.05.2015).
- 17. Tsaregradskaia T.V. Messian i ego "Traktat o ritme, tsvete i ornitologii" [Messian and his "Treatise of rhythm, color and ornithology"]. Sbornik 69. Vek Messiana. *Trudy Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. P.I. Chaikovskogo [Proceedings of the Moscow State Conservatory. Tchaikovsky. Vol. 69. Age of Messiaen].* Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2011, pp. 154–160. (In Russ.).
- 18. Cheburkina M. Organnaia muzyka O. Messiana: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniia [Organ music of O. Messian: PhD. sci. diss.]. Moscow, 1994. 28 p. (In Russ.).
- 19. Entsiklopediia zhivopisi [Encyclopedia of painting]. Moscow, Shamrock Publ., 1997. 799 p. (In Russ.).

УДК 78

ПРЕЛОМЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru

Отмеченная бурной динамикой современная жизнь находится порой в сложных отношениях с классической музыкой. Однако по-прежнему слушатели ждут от искусства звучаний того, что не находят в окружающем мире - гармонии, совершенства, поэтому в период социальных, культурных и духовных кризисов надеются на помощь самого абстрактного из всех видов искусств. Порой авангардные эксперименты музыкантов-профессионалов становятся причиной того, что интерес к академическому искусству ослабевает, а несовершенство эстетического вкуса превращает почитателей музыки в неразборчивых потребителей. Ориентации социума на потребление сопутствует нивелирование мировоззренческих представлений, самоопределения личности, духовной идентификации. В подобной социокультурной ситуации становится очевидной роль художественного просвещения, формирующего ценностное сознание и направленное на служение людям и искусству. Проблему нарушенной коммуникации между музыкой и обществом способны решить разносторонние в своей деятельности композиторы и исполнители. В России на протяжении нескольких веков выдвинулась целая плеяда блестяще одаренных музыкантов-универсалов, одновременно являющих собой композиторов, исполнителей, педагогов, общественных деятелей. Более полувека к их числу принадлежит наш современник - Сергей Михайлович Слонимский, подлинный Мастер, органично соединивший в своем творчестве композиторскую, музыкально-критическую, педагогическую, общественнопросветительскую и исполнительскую грани таланта. Осознание себя как человека, призванного служить интересам музыкального искусства и своим современникам, сформировало и просветительские устремления, которые зафиксированы в вербальных текстах статей, эссе, интервью, выступлений. В данной статье впервые характеризуются музыкально-просветительские традиции, зафиксированные Слонимским в жанрах литературного творчества.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, общее и профессиональное образование, этическое и эстетическое воспитание.

REFRACTION OF MUSICAL AND CULTURAL TRADITIONS IN THE LITERARY WORK OF COMPOSER SERGEI SLONIMSKY

Umnova Irina Gennadievna, Dr of Art History, Professor, Head of Department of Musicology and Musical Arts, Kemerovo State University of Cultute and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemguki.kafedratiii@yandex.ru

Marked by the rapid dynamics of modern life is sometimes difficult from the relations with classical music. But still the listeners expect from the art of sounds that are not found in the world – harmony, perfection, therefore, in a period of social, cultural and spiritual crises we are hoping for help from the most abstract of all art forms. Sometimes experimenting with professional musicians are the reason that interest in academic art is waning, and the imperfection of aesthetic taste turns music lovers in unwitting consumers. Orientation of society on consumption is accompanied by a leveling of the perception, self-identity, spiritual identity. In such socio-

cultural situation becomes apparent role of artistic education, forming valuable-STN consciousness and aimed at serving people and art. The problem disrupted communications between music and society is able to solve diverse in its activities composers and performers. In Russia for several centuries, advanced an entire galaxy of brilliantly talented musicians-professionals simultaneously representing composers, performers, educators, and public figures. More than half a century belongs to our contemporary – Sergey Mikhaylovich Slonimsky, true Master, organically connected to his work as composer, musical-critical, pedagogical, socio-educational and performing skills. The self-consciousness of itself as designed to serve the interests of musical art and his contemporaries shaped and educational aspirations, which are recorded in the verbal texts of articles, essays, interviews, speeches. For the first time characterized by musical and cultural tradition recorded Slonimsky in the genres of literary work.cal music.

Keywords: music education, general and vocational education, ethical and aesthetic education.

Музыкальное просветительство как один из векторов мощного движения мировой культуры бурное распространение в России получило во второй половине XIX века. В Европе (особенно в Англии, Германии, Франции) и Северной Америке процессы утверждения идеалов общественного прогресса и научного знания, воспитание народа искусством свое начало обнаруживают уже в конце XVII века. Основными задачами в деятельности отечественных писателей и художников, критиков и педагогов, композиторов и исполнителей, принимавших активное участие в жизни своих современников, стали, с одной стороны, художественное воспитание самого широкого круга слушателей-любителей, приобщение их к академическому искусству. Не менее важной задачей стала и организация профессионального музыкального образования, обучение талантливых пианистов и певцов, дирижеров и педагогов. Развитием музыкального образования и вкуса к музыке, а также поощрением отечественных талантов занимались специально созданные Русское музыкальное общество, Общество камерной музыки, Общество Санкт-Петербургского хорового пения, Бесплатная музыкальная школа, консерватории в Москве и Санкт-Петербурге. Значительными вехами того процесса стали Новая русская музыкальная школа, гастроли русских артистов-инструменталистов и певцов, концерты на Всемирной выставке в Париже, оживившаяся музыкально-эстетическая мысль. Имена М. Балакирева, А. Рубинштейна, А. Серова, П. Чайковского представляют далеко не полный список активно-деятельных участников русской культурной жизни. Яркие и самобытные личности не только влияли на российскую публику, но вступа-

ли в непосредственный контакт с европейскими мастерами и слушателями, исполняя и дирижируя как собственными сочинениями, так и произведениями зарубежных коллег.

Еще одной принципиальной мировоззренческой установкой для отечественных музыкальных просветителей становится воспитание самосознания народа в тесной связи с врожденным «чувством России», со стремлением сохранить этические и эстетические национальные ценности. Они заинтересованы в общении с представителями разных сословий и профессий, в накоплении разнообразных впечатлений о народном быте, характерах и типах, важно для них и восприятие образцов той или иной песенной культуры, колокольных звонов, инструментальных наигрышей. Именно это, по мнению крупнейших музыкантов, позволяет продлевать национальную историческую память. Просветительские тенденции находили ярчайшее выражение и в намерениях критиков и исполнителей познакомить современников с творчеством европейских классиков, произведениями представителей «музыкального Востока» и «Нового света», другими самобытными явлениями. Стремление приблизить гражданское население к художественным ценностям зарубежной и отечественной культуры распространялось и на музыкально-просветительскую деятельность среди детей. Комментарии к исполняемым на концертах произведениям, издание в печати и прессе материалов о музыкальном искусстве, сочинение детской музыки, приглашение учеников на репетиции профессиональных коллективов, организация выступлений сводных коллективов - лишь некоторые действенные приемы музыкального воспитания и образования.

Не имея возможности в формате статьи подробно охарактеризовать весь накопленный арсенал, подчеркнем, что сложившиеся в XIX веке основные музыкально-просветительские формы все же не получали правительственной поддержки, оставаясь плодом деятельности выдающихся энтузиастов. Приведем мнение величайшего музыканта-просветителя П. И. Чайковского, который считал, что недостаточно одних частных инициатив в деле музыкального просветительства, но что «было бы величайшим благом для русского искусства, если бы правительство взяло в свои руки попечение о всех отраслях его; только правительство имеет столько средств, силы и власти, сколько требует это великое дело» [11, с. 373]. Традиции музыкального просветительства, сложившиеся в Западной Европе и укоренившиеся на благодатной почве русской культуры, получили свое дальнейшее развитие и на рубеже XIX и XX веков. Как известно, этот период развития русского искусства сравнивали с Ренессансом. Важно, что идеи обновления отечественного искусства и укрепление его международных позиций нашли поддержку и со стороны меценатов -С. И. Мамонтова, П. М. и С. М. Третьяковых. Наряду с крупными концертно-театральными и выставочно-художественными проектами, инициированными частными лицами, осуществляли деятельность и организации кружкового или салонного типов. Исполнение и пропаганда творчества современников, проведение публичных мероприятий с просветительскими целями (Музыкальные выставки, «Вечера современной музыки», Дом песни, Общедоступные симфонические концерты А. Д. Шереметьева и др.) имели необыкновенную популярность. Так как не только устанавливали контакты между поэтами, художниками и музыкантами, но и давали возможность порой бесплатно знакомиться с подлинным искусством людям из малоимущих слоев общества. В настоящее время - на рубеже XX века с веком XXI - в условиях коммерциализации искусства музыкальное просветительство, без сомнения, нуждается в новых формах. Однако по-прежнему среди разносторонне одаренных творческих личностей и сегодня выделяются своеобразные лидеры, подлинно выдающиеся деятели культуры, принимающие активное участие в художественной жизни своего времени.

Активным продолжателем музыкально-просветительских традиций уже более полувека является один из наиболее многогранных и продуктивных художников современности Сергей Слонимский. Пожалуй, трудно назвать имена других музыкантов, которые столь же настойчиво, бескомпромиссно и независимо отстаивали большую музыку. Яркими штрихами к портрету композитора, пианиста, педагога, мыслителя, просветителя, общественного деятеля могут стать слова ректора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, профессора А. С. Соколова: «Его творчество восхищает богатством образов и идей, разнообразием жанров и выразительных средств, оно неизменно вызывает искренний отклик в сердцах слушателей... Широко известны его уникальный педагогический дар, яркий литературный талант, активная общественная деятельность, способствующие сохранению культурных традиций и наступлению "Нового Ренессанса"» (см. [1, с. 6]). Содействие прогрессу музыкального искусства в просветительской практике Слонимского неотделимо от его активного участия в общественной жизни, от уникального соединения концертно-исполнительского, пропагандистского, исследовательского, критического, публицистического опыта.

Полнота культурного бытия композитора «вырастает на основе его диалога с мировой культурой и ощущением себя и искусства в целом звеном и средоточием культурных пространств и времен» [1, с. 194]. Широчайшая эрудиция и ученость, способность размышлять в своем творчестве о вечно актуальных проблемах бытия, педагогическая самоотверженность - грани таланта Мастера, унаследовавшего и впитавшего истинные смыслы разных эпох. Напомним, что на протяжении нескольких веков представители рода Слонимских оказывали интеллектуальное влияние на культуру в различных регионах мира (изобретение числительной машины, редактирование энциклопедического словаря Брокгауза -Ефрона, исследование творчества А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, изучение американской музыки, писательская и публицистическая деятельность...). Фундамент современный отечественной культуры формирует и Сергей Слонимский: один из наиболее крупных и плодовитых композиторов, пианист, профессор Санкт-Петербургской консерватории с уже более чем полувековым преподавательским стажем, народный артист России, лауреат государственных премий, академик Российской академии образования. Многочисленны его выступления в течение 20 лет в Фонде культуры Петербурга, на встречах с разными аудиториями, охотно композитор откликается и на беседы с журналистами. Цель статьи — охарактеризовать просветительскую деятельность музыканта через анализ текстов его статей, интервью и выступлений.

Своеобычная (не-музыкальная) часть художественного мира композитора - многожанровое литературное творчество, насчитывающее уже более 200 текстов, – не воспринимается второстепенной или отдаленной от его симфоний и опер, балетов и хоровых сочинений. Она не только представляет музыковедческие анализы, эстетикотеоретические размышления, но и точные характеристики нравственного, интеллектуального, шире - общекультурного, состояния современности. Приведем названия лишь некоторых: «"Песнь о земле" Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии» (1963), «Симфонии С. Прокофьева. Опыт исследования» (1964), «Победа Стеньки Разина» (1965), «Об И. Стравинском» (1973), «В городе Яначека» (1983), «Музыкант с чистой совестью» (1985), «Забытый, но живой шедевр» (1988), «Трагедия разобщенности людей» (1989); в числе последних «Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке» (2004), «Мысли о композиторском ремесле» (2006), «О новаторстве Шопена» (2010), «Творческий облик Листа: взгляд из XXI века» (2010), «Заметки о композиторских школах Петербурга XX века» (2012), «Раздумья о Третьем авангарде и путях современной музыки» (2014), «Сергей Слонимский – собеседник» (2014).

Среди литературных жанров, получивших утверждение в художественном мире композитора, выделяются исследовательские статьи и очерки, рецензии и критические работы, эссе, интервью и другие. Сам Слонимский часто дает определение своим литературным работам как «заметкам», подчеркивая, что у композитора должен быть литературный вкус и не всегда подлинный литературный талант. В его вербальных (не-нотных) вышеперечисленных текстах, а также в неуказанных публикациях зафиксированы не только мировоззренческие принципы и

эстетические идеалы, но и своеобразное личное окружение, представленное именами великих мастеров прошлых эпох, старших коллег, педагоговмузыкантов и других незаурядных современников. Аналогично музыкальным сочинениям, в них так же присутствует индивидуальное видение мира, реальные переживания, преломленные сквозь «магический кристалл» чувств, мыслей и пристрастий творящей личности. Зафиксированы в литературных текстах и толкование Слонимским собственной музыки, и проводимые им параллели в рассуждениях о литературном творчестве Шекспира и Достоевского, Бальзака и Зощенко... Совершенно очевидно, что «его музыковедческие тексты обнаруживают не только специалиста, в совершенстве владеющего технологической стороной своего предмета, но хорошо образованного, широко мыслящего и тонко чувствующего человека» [1, с. 84]. Важно и то, что Слонимский «пишет прекрасным русским языком, равно свободным от наукообразия, журналистской лихости, претенциозной литературности» [1, с. 81]. Автор данной статьи в ряде публикаций [1; 2; 8-10] представлял многослойный состав художественного мира Слонимского, не акцентируя внимание на его просветительской деятельности, которая заслуживает отдельного серьезного изучения. В центре предлагаемого материала некоторые письменные и устные (зафиксированные в интервью) опубликованные в XXI веке тексты, позволяющие не только говорить о наступлении «Нового Ренессанса», но и поместить размышления Слонимского в один ряд с идеями великих музыкантов-просветителей – Шумана и Листа, Балакирева и Чайковского.

Слонимский-просветитель в каждой литературной работе отстаивает свои взгляды на искусство, просвещает своих читателей в области теории, истории и эстетики музыки, аргументированно убеждает в непобедимом влиянии свободного творчества на общественную жизнь. Необходимо отметить гуманитарную природу как его музыковедческих работ, включающих достаточно сложный терминологический аппарат, так и публицистических. Все они подчинены единой цели - приобщению современников к постижению мирового музыкального процесса. В каждом вербальном опусе профессионалам и любителям предлагается урок постижения музыкального языка для дальнейшего художественного общения с Малером или Стравинским, Прокофьевым или Шостаковичем, Шопеном или Листом, Мусоргским или Чайковским, Кейджем или Райхом... Слонимский убежден, что язык музыки – это не «птичий» язык, а универсальная речь: «Музыка - это голос человеческой души, ее свободный язык. И музыкальная речь неисчерпаема, как сама душа человека. Музыка бессмертна» [3, с. 23]. Поэтому необходимо внимательно вслушиваться в те произведения, в которых зафиксировано вечное и сиюминутное, выстраданное и наболевшее, жизнерадостное и загадочное. Поскольку «воспитание музыкальных вкусов с раннего детства и пропаганда большой музыки всех жанров, от симфонии до песни, - дело насущно необходимое для страны и ее народа, для счастья, безопасности и свободной жизни всех и каждого» [6, с. 136].

География музыкальных экскурсов в литературных текстах Слонимского охватывает все континенты, им профессионально оцениваются все существовавшие и ныне существующие художественные приемы, стилевые характеристики (фольклор и знаменный роспев, монодия и средневековая полифония, додекафония и минимализм...). Пожалуй, трудно назвать имя композитора, чье творчество не получило бы объективного отклика на страницах музыкально-литературных сочинений Слонимского. В центре внимания отношения традиций и новаций, взаимовлияние различных видов искусства, взаимодействие различных жанров и форм. Диалогическая связь прошлого и настоящего, выявляемая в произведениях коллег по композиторскому цеху, позволяет Слонимскому убедительно доказывать, что главное назначение творчества Мастера - «это сохранение и приумножение этической силы музыки, ее эпической масштабности и обобщенности» [6, с. 105]. Слонимский уверен, что «Онеггер и Шёнберг, Веберн и Шимановский, Прокофьев и Берг – союзники. Все это – большая музыка, которая противостоит, грубо говоря, халтуре, примитиву» [1, с. 23].

«Просвещение умов» современников силой воздействия музыкального искусства не мыслится Слонимским без главного: «Цель искусства – освобождение души» [1, с. 82]. Важными для личности человека любой эпохи композитор считает такие качества, как свобода от конъюнктуры и политики, моды и власти, независимость и одновременно деликатность, внимание

к чужой индивидуальности, уважительное отношение к мнениям и взглядам других личностей. Неприемлемыми качествами, по мнению Слонимского, являются примитивность, основанная на поддержке оплачиваемого, рафинированность, проявление агрессивности к инакомыслящим, эгоцентризм, подогреваемый честолюбивыми амбициями. Свободными в творчестве, уверен Слонимский, могут быть таланты, которые «не подчиняются власть имущим тусовкам», им «дорога перекрыта коммерческими шлагбаумами» [6, с. 134]. Художник должен быть дерзким независимым бунтарем-новатором, смело выбирающим для собственного творческого развития разные традиции и приемы, обращаясь к прошлому или впитывая находки авангарда. Важно лишь, чтобы не нарушилась диалогическая связь времен, чтобы не оказалась размытой национальная характерность. Подобно предшественникам музыкантам-просветителям XIX века - Слонимский в своем композиторском творчестве является подлинным хранителем эстетических и этических национальных ценностей (напомним о его интересе к традициям крестьянского песнетворчества и строчному пению). Как музыкальный просветитель XXI века, Слонимский усматривает национальные черты и в произведениях великих композиторов XX века (Айвза, Бартока, Мессиана, Мартину, Яначека и др.), и в сочинениях авангардистов (Лигети, Ноно, Пендерецкого...).

Анализируя стиль того или иного Мастера, Слонимский точно расставляет ценностносмысловые доминанты рассматриваемого произведения, предлагает собственную трактовку сюжета или идеи, личное понимание смысла: «Общение с музыкальной Природой неразрывно связано со вхождением в богатый душевный мир необыкновенных людей, не выставляющих себя на показ, наших лучших современников, много и трудно работающих, живущих нелегкой сложной жизнью. Без этого откровения, без этого хождения в невидимый Град Китеж – сокровенного глубокого творчества быть не может» [3, с. 9]. Для Слонимского важно, чтобы читатели (будущие слушатели) осознали свою сопричастность художественному миру музыканта, проникли в его воображаемую действительность, соотнесли авторские переживания с собственными. Вероятно, поэтому так изумительна палитра эпитетов,

которые автор статей и заметок использует, живописуя портреты композиторов прошлого и современности. Творцом музыкальных чудес называет он Римского-Корсакова, последним романтиком – Рахманинова, властителем дум - Стравинского, солнечным музыкантом - Прокофьева, человеком удивительной светоносности - Губайдулину... Заслуживает внимание и такое резюме Слонимского: «Оценивать можно и нужно на основе замысла автора. Если его опус тонален, тематичен - подавай яркую небанальную мелодику, рельефный тематизм. Если замысел сугубо сонористичен - необходима буйная звуковая фантазия, мастерское владение техническими возможностями каждого инструмента и голосов. Если фактура гомофонная или полифоническая - найди свежие выразительные гармонические краски или напряженное линеарное развитие» [5, с. 14]. Говоря о том, что же объединяет подлинных музыкальных гениев, Слонимский почеркивает: «Осью должна быть совесть человека. Если у человека есть совесть, то он и в творчестве будет совестливым, тогда будет и ось. А если художник сегодня по конъюнктуре с одними, а завтра с другими, у него и в творчестве не будет оси» [2, с. 63].

Привлекая внимание к личностям композиторов, Слонимский стремится выявить то исключительное, что свойственно каждому из великих музыкантов. Так, очерчивая творческий облик Листа, утверждает: «Лист уникален вот в чем. Ему одному не был свойствен "слуховой барьер", ему не мешали простительные гению вкусовые ограничения, столь очевидные у его современников Шопена, Шумана, Вагнера, Берлиоза, Глинки, Брамса, Чайковского. Листа интересовало все, особенно новое, свежее, еще не перебродившее» [7, с. 21]. В личности композиторасоотечественника Слонимский подмечает другую ипостась: «Балакирев – самый великий педагог по композиции за всю историю мировой музыки. <...> Воспитать одновременно таких трех мирового класса гениальных композиторов-новаторов, как Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, – это беспрецедентный факт» [6, с. 35]. В данной оценке деятельности – признание уникального педагогического метода Балакирева, который Слонимский развивает в стенах своего профессорского класса. Суть этого метода заключается в том, что необходимо «индивидуаль-

но тонко работать с каждым творчески ярким учеником, помочь ему найти свое в творчестве, обучать его чутко и плодотворно...» [4, с. 5]. Приведем еще одну цитату, в которой Слонимский, характеризуя талант Балакирева, думается, формулирует и собственный взгляд на музыкальную педагогику XXI века: «Его инстинктивно чуждавшаяся немецкой методичности художественная натура избрала взрывчатую, стихийную, непредсказуемую импровизацию формой выражения педагогических идей, формой творчески сильного и чуткого перевоплощения учителя в души учеников, в их ярко индивидуальный тематический материал. Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов и привычек, научить ученика летать ранее, чем научится ходить» [6, с. 37]. Представляется, что Слонимским усвоен и продлевается опыт многих других петербургских композиторов-педагогов XX века, который обобщен в «Заметках о композиторских школах Петербурга XX века». Показательна цель предпринятого издания - «обратить внимание на творческие явления, почему-то недостаточно регулярно пропагандируемые и изучаемые» [4, с. 5]. В этих словах, пожалуй, сформулирована одна из главных задач музыкальнопросветительской деятельности Сергея Михайловича - пробуждать интерес современников к личностям и судьбам самобытных мастеров и их сочинениям.

Подобно своим предшественникам, Слонимский призывает соотечественников широко обсуждать проблемы музыкального искусства. Но не столько рассматривать его с точки зрения различных типов художественного творчества в контексте исторически меняющихся эстетических потребностей, сколько уметь увидеть и услышать саму жизнь, разглядеть человека в его реальном целостном бытии, научиться понимать музыку как «живую жизнь». Поэтому в литературных жанрах Мастера рельефно очерчивается этическое назначение музыкально-просветительской деятельности в XXI веке. Не случайно раздумья о путях современной музыки Слонимский в своей книге завершает призывом: «Пусть явится и торжествует в Музыке, самом вольном искусстве, величайшая милость природы и общества – вожделенная Свобода Творчества! И тогда третье тысячелетие станет Золотым тысячелетием свободной музыки» [5, с. 15].

Литература

- 1. От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по мат-лам Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского / сост., науч. ред.: Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. 594 с.
- 2. Сергей Слонимский собеседник / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Шнитке-центр МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2014. –204 с.
- 3. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор. 2006. 24 с.
- 4. Слонимский С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века. СПб.: Композитор, 2012. 84 с.
- 5. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
- 6. Слонимский С. М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
- 7. Слонимский С. М. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. СПб.: Композитор, 2010. 24 с.
- 8. Умнова И. Г. Литературное творчество Сергея Слонимского в контексте его музыкального стиля // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство в культурно-историческом контексте: сб. науч. тр. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. Вып. 11. С. 128–147.
- 9. Умнова И. Г. Путь к «Русскому Ренессансу» Сергея Слонимского // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2012. № 21. С. 198–204.
- 10. Умнова И. Г. С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве. Справочник. М.: ФГОУ ВПО МСХА им. К. А. Тимирязева, 2005. 210 с.
- 11. Чайковский П.И. Полн. собр. соч. М.: Музыка, 1953. Т. 2. 431 с.

References

- 1. Ot russkogo Serebrianogo veka k Novomu Renessansu: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo foruma k 80-letiiu Sergeia Slonimskogo [From the Russian Silver age to the New Renaissance: The collection of articles on materials of the International forum to Sergey Slonimsky's 80 anniversary]. Ed. R.N. Slonimskaia, R.G. Shitikova. St. Petersburg, Edinburgh, Lennex Corp. Publ., 2014. 594 p. (In Russ.).
- 2. Sergei Slonimskii sobesednik [Sergey Slonimsky the interlocutor]. Ed. E. B. Dolinskaia. Moscow, Shnitke-tsentr MGIM imeni A.G. Shnitke Publ., 2014. 204 p. (In Russ.).
- 3. Slonimskii S.M. Mysli o kompozitorskom remesle [Thoughts of composer craft]. St. Petersburg, Kompozitor, 2006. 24 p. (In Russ.).
- 4. Slonimskii S.M. Zametki o kompozitorskikh shkolakh Peterburga XX veka [Notes about composer schools of St. Petersburg of the XX century]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2012. 84 p. (In Russ.).
- 5. Slonimskii S.M. Razdum'ia o tret'em avangarde i putiakh sovremennoi muzyki. Zametki kompozitora [Thoughts about the third vanguard and ways of modern music. Composer's notes]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2014. 16 p. (In Russ.).
- 6. Slonimskii S.M. Svobodnyi dissonans. Ocherki o russkoi muzyke [Fee dissonance. Sketches about the Russian music]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2004. 144 p. (In Russ.).
- 7. Slonimskii S.M. Tvorcheskii oblik Lista: vzgliad iz XXI veka [Creative image of leaves: a glance from XXI th]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2010. 24 p. (In Russ.).
- 8. Umnova I.G. Literaturnoe tvorchestvo Sergeia Slonimskogo v kontekste ego muzykal'nogo stilia [Literary creativity of Sergei Slonimsky in the context of his musical style]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriia i opyt: Iskusstvo v kul'turno-istoricheskom kontekste [Art and Art Criticism: Theory and Experience: Art in the cultural-historical context]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2013, iss. 11, pp. 128–147. (In Russ.).
- 9. Umnova I.G. Put' k "Russkomu Renessansu" Sergeia Slonimskogo [The path to the "Russian Renaissance" Sergei Slonimsky]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. Kemerovo, Kemerovo. State University of Culture and Arts Publ., 2012, no 21, pp. 198–204. (In Russ.).
- 10. Umnova I.G. S.M. Slonimskii. Literatura o zhizni i tvorchestve. Spravochnik [Slonimsky. Literature on his life and art. Handbook]. Moscow, MSKhA imeni K.A. Timiriazeva Publ., 2005. 210 p. (In Russ.).
- 11. Chaikovskii P.I. Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]. Moscow, Muzyka Publ., 1953, vol. 2. 431 p. (In Russ.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCIES

УДК 378.14

ПОДГОТОВКА СПЕЦИАЛИСТА В СФЕРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО И МУНИЦИПАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ В ВУЗЕ: АДАПТИВНЫЙ ПОДХОД

Заруба Наталья Андреевна, доктор социологических наук, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой государственного и муниципального управления, Кузбасский государственный технический университет им. Т. Ф. Горбачёва (г. Кемерово, РФ). E-mail: znak42@mail.ru

В условиях развития транзитивного российского общества происходят различные трансформационные процессы, которые существенно влияют на содержание, формы и технологии развития образования, в том числе и профессионального. Новации и инновации, перманентно осуществляемые в образовании, требуют такого подхода к его развитию, который бы был адекватен постоянно модернизирующемуся и развивающемуся образованию. Таким подходом, думается, можно рассматривать адаптивный подход, направленный на активизацию адаптационных особенностей и адаптивных свойств образования как социальной системы, что имеет принципиальное значение при подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления.

Ключевые слова: трансформация общества, модернизация образования, адаптивный подход, подготовка специалиста в вузе, адаптивные свойства, адаптивные системы, государственное и муниципальное управление.

TRAINING OF THE SPECIALIST FOR STATE AND MUNICIPAL ADMINISTRATION IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION: ADAPTIVE APPROACH

Zaruba Natalia Andreevna, Dr of Sociological Sciences, PhD in Pedagogy, Proffessor, Head of Department of State and Municipal Management, T. F. Gorbachev Kuzbass State Technical University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: znak42@mail.ru

Under conditions of development of transitive Russian society different transformational processes occur, which dramatically influence form, substance and technology of development of education including professional education. Innovations in education require such an approach which would meet the requirements of constantly developing and changing education. It is considered that such approach could be adaptive approach aimed at activation of adaptive peculiarities and features of education as social area what has essential concern for the purposes of training of specialists for municipal and state administration. Adaptive approach applied to training of a specialist in the area of state and municipal administration in institutions of higher education requires understanding of is as of an education system development process based on system's ability to react on causative impacts incoming from different areas (e.g. innovational transitive society and modernized education) and adjust to them. In accordance with adaptive approach educational activity of a higher education institution is a total of the most profitable and preferable combinations of actions with account of factors external and internal areas. I.e. the question is about adjustment of an educational institution, e.g. institution of higher education as an element of educational system, to the external world. Under conditions

of transitive Russian society oriented on innovational state development training of a specialist for the area of state and municipal administration based on the adaptive approach is, as we think, prospective concept both for theory and practice. In this regard innovation as a development instrument of the educational system should be unconditionally considered with account of its transitive and unsteady character. In accordance with general adaptation theory, under conditions of instability with hardly predictable alterations, including innovational alterations, only flexible, organic adaptive systems of education and teaching can be effective, e.g. adaptive system of training of a specialist for the area of state and municipal administration. According to this theory educational system should alter remaining unaltered in its essence as social institution in order to function and support its activity in internal and external permanently changing environment. In case when achieved level of system functioning or elements of system on the particular stage become ineffective the need of development and alteration occur. In such conditions it is impossible to perform proper training of a specialist of state and municipal administration what causes existence of flexible, variable, adaptive components of the educational system, e.g. adaptive system of training of a specialist for the area of state and municipal administration. It allows to consider educational system in general in conditions of innovational development of transitive society as flexible, variable and adaptive social system, applied naturally to all its components.

Keywords: transformation of society, modernization of education, adaptive aproach, training of the specialist in a higher education institution, adaptive properties, adaptive systems, state and municipal administration.

В условиях активно продолжающейся модернизации отечественной системы образования, отражающей трансформационные процессы, происходящие в реформирующемся российском обществе, актуальным является осуществление адаптивного подхода к подготовке специалистов, в том числе, и для сферы государственного и муниципального управления. В современных условиях, характеризующихся кардинальными российскими переменами, возрастает роль и необходимость применения адаптивного подхода в образовании, так как образование, как социальный институт, постепенно утрачивает свои консервативные свойства как в целях и задачах, так и в содержании. Это обусловлено спецификой современного транзитивного российского общества и нашло отражение в основных положениях модернизации отечественного образования.

Исследуемая проблема связана, во-первых, с необходимостью совершенствования и поиска современных научных подходов к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе и разработки теоретических оснований развития профессионального образования в условиях современного рынка труда. В свою очередь, современный рынок труда, характеризующийся непредсказуемостью, неопределенностью, динамичностью и диверсификацией, предъявляет свои требования к подготовке специалистов, имеет свои особенности, которые

должна учитывать система ВПО, приспосабливаться к ним, чтобы выполнить свою прогностическую функцию как компонента социальной системы образование.

Во-вторых, с потребностью осуществлять обучение студентов в вузе, в том числе по направлению «государственное и муниципальное управление», на основе таких подходов, которые бы способствовали более качественной подготовке будущих специалистов. Прежде всего, говоря о качестве, имеется в виду важность соответствия подготовки специалистов потребностям заказчиков (в нашем случае — государственные органы и органы муниципальной власти) и наличие у них компетенций, которые бы соответствовали требованиям транзитивного российского общества.

В-третьих, система подготовки будущих специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе, как любая система, чтобы выжить, должна обладать адаптивными свойствами, например, способностью использовать собственные, внутренние резервные возможности для осуществления адаптационных перестроек и избирательного приспособления к меняющимся условиям жизни при сохранении своей сущностной основы.

Актуальность изучения и совершенствования научных подходов к подготовке специалиста государственного и муниципального управления в вузе обусловлена потребностями транзи-

тивного общества, рынка труда, испытывающих неудовлетворенность качеством оказываемых государственных и муниципальных услуг. Это подтверждается активными реформами последних лет в сфере государственного и муниципального управления.

В рамках этой проблемы определились противоречия:

- между потребностями развивающегося общества в профессионально компетентных специалистах для сферы государственного и муниципального управления и меняющимися условиями деятельности учреждений ВПО, обусловленными требованиями также постоянно меняющихся современных федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) ВПО, системой подготовки специалистов в вузе на основе компетентностного подхода, вопреки приоритету традиционной, «знаниевой», педагогики и др.;

- между современными требованиями к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления, направленными на необходимость учёта потребностей развивающегося в инновационном направлении российского общества, гибкого рынка труда и реальным уровнем их профессиональной компетентности, слабо учитывающим и реагирующим на трансформационные процессы общества, в том числе и инновационные перемены.

Данные противоречия подтверждают актуальность изучения проблемы поиска современных научных подходов к подготовке специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе в условиях транзитивного общества. Интерес к адаптивному подходу с целью подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления обусловлен особенностями периода, переживаемого как обществом в целом, так и образованием в частности. Речь идет о том, что на смену стабильному российскому обществу и экономики социализма середины XX века пришло динамичное и нестабильное время, обусловленное активными трансформационными процессами, вызванными рыночной экономикой и сменой общественного строя.

Следовательно, научные подходы к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе, эффектив-

но работающие в стабильных условиях общества периода социализма и в традиционном советском образовании, пришли в противоречие с условиями активных кардинальных перемен в российском обществе. Они не способны в полной мере способствовать решению современных и актуальных задач, стоящих перед перманентно меняющейся системой подготовки специалистов для сферы государственного и муниципального управления, так как возникли принципиально иные обстоятельства, характеризующиеся инновационными процессами и кардинальными новшествами как в обществе, так и в образовании.

В связи с этим, думается, становится актуальным поиск и разработка иных подходов к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе в условиях транзитивного общества, характеризующегося постоянными переменами в системе ВПО. В качестве одного из таких подходов, очевидно, можно рассматривать адаптивный подход, который следует понимать как некую точку зрения, согласно которой процессы развития (адаптационный, бифуркационный и др.) в социальных системах (например, образование) и её компонентах (например, ВПО) рассматриваются как их способность воспринимать воздействия (внешней по отношению к системе) среды и гибко приспосабливаться к ним с учетом ее внутренних потребностей, особенностей и возможностей. Понимая подготовку специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе как компонент социальной системы «образование», можно его рассматривать как динамичный процесс, направленный на её адаптивное развитие. Целью данного процесса должно быть формирование такого качества будущего специалиста, как профессиональная готовность к деятельности в условиях российского транзитивного общества, ориентированного на инновационное развитие государства.

В свою очередь, если рассматривать «подготовку специалиста» как процесс (действия), направленный на выработку навыков, передачу знаний, умений, на формирование профессиональных компетенций и активной жизненной позиции, в результате которого формируется «подготовленность», то к нему можно применить адаптивный подход. Результативность решения проблемы

подготовленности специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе в виде сформированных профессиональных компетенций для успешной работы в условиях транзитивного российского общества может быть достигнута на основе адаптивного подхода.

Адаптивный подход применительно к подготовке специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе требует его понимания и как процесса развития образовательной системы, основанного на ее способности чутко реагировать на возмущающие воздействия, поступающие из внешней среды различного свойства (например, инновационного транзитивного общества и модернизируемого образования), и адаптироваться к ним. В соответствии с адаптивным подходом образовательная деятельность вуза - это совокупность наиболее выгодной или предпочтительной комбинации действий с учетом факторов не только внешней, но и внутренней среды. То есть речь идет об адаптации образовательного учреждения, например, вуза, как элемента системы образования к внешнему миру.

Следовательно, можно говорить об адаптации процесса подготовки специалиста государственного и муниципального управления в вузе к воздействиям внешнего мира: транзитивного общества, рынка образовательных услуг и др.

Возникает также необходимость толкования адаптивного процесса подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе и как процесса, основанного на адаптивном подходе, в котором образовательная система вуза рассматривается как открытая самоуправляемая и самоорганизующаяся целостная система, обладающая способностью приспосабливаться к постоянно изменяющимся условиям транзитивного общества.

Развитие адаптивной системы подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе осуществляется как за счет использования внутренних возможностей, так и факторов внешней среды [3–7]. Для понимания сущности адаптивного подхода к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе следует остановиться на его научной основе.

Во-первых, в науке определено, что адаптивный подход относится к междисциплинар-

ным подходам, так как разработан и используется во многих сферах и отраслях жизни общества. Он является предметом изучения ученых в различных областях: биологии (П. К. Анохин, Г. Селье, А. А. Жданов и др.), социологии (Н. А. Заруба, В. Н. Фомин и др.), управлении (А. В. Тычинский, Г. В. Бушмелева и др.), кибернетике (А. Г. Александров, Д. П. Деревицкий и др.), педагогике (Т. М. Давыденко, Н. А. Заруба, Т. И. Шамова) и др.

Во-вторых, в своей основе идеи адаптивного подхода опираются на общенаучную концепцию адаптации, понимаемую в биологии как генетически закрепленное (передающееся потомству) свойство, позволяющее лучше приспособиться к внешним условиям (Г. Селье, Ч. Дарвин и др.).

Адаптация в социальных науках может пониматься, например, как результат взаимодействия личности и социальной среды, а может и как процесс, направленный на приспособление личности к требованиям социума (Т. И. Заславская, И. С. Кон, Л. Л. Шпак и др.).

В психологии адаптацию рассматривают, например, как процесс установления оптимального соответствия личности и окружающей среды. В процессе осуществления свойственной человеку деятельности, которая способствует удовлетворению индивидуумом актуальных потребностей и реализации связанных с ними значимых целей, происходит достижение соответствия максимальной деятельности человека и его поведения требованиям среды (В. М. Бехтерев, А. В. Петровский и др.).

В философии адаптация может пониматься как развитие культуры, результат адаптации человеческого существа к условиям своего существования (В. Ю. Верещагин, В. С. Стёпин и др.).

В-третьих, в педагогической науке сделаны определённые шаги по изучению адаптивных систем: предложена адаптивная система обучения (П. Я. Гальперин, А. А. Леонтьев, А. С. Границкая и др.), изучена адаптивная система образования (Н. П. Капустин, Е. А. Ямбург и др.); исследована адаптивная система управления в образовании (Н. А. Заруба, Г. К. Зайцева, Н. К. Ковша, В. А. Милькоп, А. М. Моисеев) и др.

Научную основу адаптивного подхода составляют и ряд других подходов, разработанных и широко применяемых в науке. Это, прежде

междисциплинарный синергетический подход в управлении (И. Р. Пригожин, Г. Хакен, С. П. Курдюмов и др.), который позволяет исследовать закономерности самоорганизации и саморегулирования адаптивной системы образование; во-вторых, системный подход (Г. Саймон, В. А. Сластёнин и др.), позволяющий все элементы адаптивной системы профессиональной подготовки специалистов для сферы государственного и муниципального управления рассматривать как единое целое; а также компетентностный подход (И. А. Зимняя, Б. Д. Эльконин и др.) в адаптивной системе профессиональной подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления, способствующий улучшению взаимодействия вуза с рынком труда, повышению конкурентоспособности специалистов, обновлению содержания, методологии и соответствующей адаптивной среды обучения. Накопленный в науке потенциал адаптивного подхода позволяет и дальше изучать проблемы образования, например, связанные с профессиональной подготовкой специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе. В условиях транзитивного российского общества и ориентированного на инновационное развитие государства подготовка специалиста для сферы государственного и муниципального управления на основе адаптивного подхода является, думается, перспективным направлением и для науки, и для практики. В связи с этим, инновацию как механизм развития системы образования, безусловно, следует рассматривать с учётом её транзитивного свойства и нестабильного характера. В соответствии с общей теорией адаптации в условиях нестабильности с мало предсказуемыми переменами, к которым мы относим инновационные изменения, эффективными могут быть только гибкие, органичные, адаптивные системы образования и обучения, например, адаптивная система подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления. Согласно этой теории система образования, чтобы функционировать, поддерживать свою жизнедеятельность во внешней и внутренней постоянно меняющейся среде, например, вследствие инновационных процессов в обществе, должна меняться, оставаясь при этом неизменной в своей сущностной основе

как социальный институт. В том случае, когда достигнутый уровень функционирования системы или элементов системы на определённом этапе становится неэффективным, то вновь возникает необходимость в изменении и развитии. В таких условиях осуществлять качественную подготовку специалиста государственного и муниципального управления невозможно, что, в свою очередь, обуславливает существование гибких, вариативных, адаптивных компонентов системы образования, например, адаптивной системы подготовки специалиста для сферы государственного и муниципального управления. Это позволяет рассматривать в целом систему образования в условиях инновационного развития транзитивного общества как гибкую, вариативную и адаптивную социальную систему, что применимо, естественно, и ко всем ее компонентам. В науке формируются многие понятия, необходимые для развития адаптивного подхода в образовании. Так, адаптивная система образования, по мнению ряда ученых, это система образования, способная помочь каждому обучающемуся достичь его оптимального интеллектуального развития в соответствии с его природными задатками и способностями (Н. П. Капустин и др.). Многие исследователи считают, что адаптивная образовательная среда - это среда, максимально приспособленная к обучающемуся, например, студенту. Она в функционале педагогического воздействия не создаёт условия излишней заботы об обучающемся и тем самым не замедляет процесс формирования необходимых им навыков, а, учитывая особенности, приспосабливается к ним и гибко способствует их дальнейшему развитию (см. [3-8] и др.). Адаптивная система обучения понимается рядом исследователей как двусторонний процесс приспособления. С одной стороны, образовательная система, в лице конкретного образовательного учреждения, активно приспосабливается к индивидуальным особенностям одного конкретного обучающегося, а, с другой, он сам приспосабливается к системе.

В результате этого происходят качественные психофизиологические и личностные изменения обучающегося (см. [3; 7] и др.). Такая система разработана, например, А. С. Границкой, в ее основе – использование оптимальной модели

занятия, управление учебным процессом при помощи сетевого плана и графика самоучета и др. (см. [2; 3] и др.).

Батан Л. Ф. считает, что адаптивная технология обучения направлена на организацию самостоятельного изучения нового материала непосредственно на занятии, не загружая обучающегося домашней объемной самостоятельной работой (см. [1] и др.).

В науке установлено, что адаптивные системы функционируют в соответствии с определенными принципами, они представлены в ряде исследований. Из всей совокупности этих принципов можно выделить следующие основные (концептуальные) принципы:

- принцип необходимого разнообразия. В соответствии с ним отличие адаптивных от неадаптивных систем образования (обучения, профессиональной подготовки и др.) заключается в поддержании способности объектом включать разнообразное число объектов, возможностей, вариаций и т. д.
- принцип дуального характера (обучения, образования, профессиональной подготовки и др.) носит свойство дополнения одного другим, двойственности. Например, неразрывность теории и практики обучения, теории и практики подготовки специалистов для сферы государственного и муниципального управления и т. д.
- принцип обратной связи. При помощи обратной связи (в образовании, обучении, в подготовке специалистов и др.) происходит измерение характеристик педагогического воздействия на обучающегося, например, студента, и вырабатываются реакции, выражающиеся (или нет) в ответах на эти воздействия (развитие, овладение и др.) (см. [3] и др.).

По мере развития научных исследований и практики применения адаптивного подхода в образовании сформировались и другие устойчивые правила, которые следует рассматривать как принципы адаптивного подхода в образовании; они применимы в области подготовки специалистов для государственного и муниципального управления в вузе:

- принцип вариативности, предполагающий возможность адаптивного обучения в вузе. Он дает возможность предоставлять различные варианты решения учебных задач, заданий и др.,

способствует формированию у студента умения осуществлять отбор вариантов, умения сравнивать их и находить альтернативы (см. [3] и др.);

- принцип прозрачности, необходимости, возможности и максимально полного учета интересов участников адаптивной подготовки специалистов для сферы государственного и муниципального управления (студентов, родителей, ППС, работодателей и т. д.) (см. [3; 4; 7] и др.);
- принцип информационной обеспеченности, который предполагает наличие единого информационно-образовательного адаптивного пространства;
- принцип устойчивости и адаптивности, он определяет способность адаптивной системы подготовки специалистов в вузе перестраиваться и приспосабливаться ко вновь возникающим условиям, что является существенным фактором устойчивого положения в конкурентной среде транзитивного общества (см. [3; 6] и др.);
- принцип иерархичности предполагает, что адаптивная система образования как сложная система с множеством подчиненных подсистем (систем) обусловливает упорядоченность связей, систем, подсистем по горизонтали и вертикали (см. [3] и др.);
- принцип рефлективности требует формирования педагогического воздействия, ориентированного на изменения в обществе, в системе образования, в системе профессиональной подготовке в вузе на основе его анализа и оценки, что существенно снижает неопределенность и риск принимаемого в будущем управленческого решения специалистом в условиях транзитивного и ориентированного на инновации российского общества и государства (см. [3] и др.);
- принцип демократизации и гуманизма, который выражается в вовлечении всех участников адаптивного образовательного процесса в вузе в подготовку специалистов для сферы государственного и муниципального управления, что отражается в изменении стиля их взаимодействия в сторону демократических и уважительных отношений, в делегировании большей части ответственности за качество подготовки на самих обучающихся и др. (см. [3] и др.);
- принцип гибкости воплощается в индивидуальных образовательных траекториях адаптивного обучения, в выборе дисциплин, форм

обучения, системы контроля и оценки, а также в создании условий и возможностей для осуществления выбора и его успешной реализации (см. [3] и др.);

- принцип деликатности требует корректного, уважительного, деликатного отношения ко всем субъектам адаптивного образовательного процесса в вузе по подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления, с ориентацией не на сиюминутный успех, а на продолжительный и долговременный. Этот принцип имеет разнообразное применение, например, он может иметь отношение к системе оценивания студента, контроля знаний, наказания за ошибки и др. Взгляд на контроль знаний с точки зрения данного принципа это не поиск недостатков, а оценка уровня успеха, не поиск ошибок, а поиск достижений и др. (см. [3] и др.);
- принцип индивидуализации предполагает необходимость осуществлять подготовку специалистов для сферы государственного и муниципального управления на основе индивидуальной траектории развития студента с учетом его индивидуальных особенностей и возможностей (см. [3] и др.);
- принцип природо- и социосообразности реализуется в условиях адаптивной подготовки специалистов в вузе для сферы государственного и муниципального управления на основе соответствия природных задатков и социальных потребностей будущего специалиста к адаптивной образовательной среде вуза и др. (см. [3] и др.).

Перечень предложенных принципов не является окончательным, он может дополняться и совершенствоваться, думается, что исследователи, занимающиеся данной научной проблемой, примут в этом участие. Вместе с тем ведущим принципом адаптивной подготовки специалиста в вузе для сферы государственного и муниципального управления является принцип адаптивности, которым руководствуются все субъекты

адаптивного образовательного процесса в вузе. Он предполагает оптимальное сочетание адаптирующей и адаптивной деятельности, направленной на разностороннее развитие личности, в том числе на формирование адаптивности будущего специалиста, то есть его способности и готовности осуществлять адаптационные перестройки и приспосабливаться к изменяющимся условиям и характеру деятельности. В соответствии с этим принципом адаптивная система подготовки специалистов для сферы государственного и муниципального управления в вузе - это гибкая, мобильная, динамичная образовательная система, способная приспосабливаться к постоянно изменяющимся внутренним и внешним условиям, которые обусловлены процессами, происходящими в транзитивном обществе.

Таким образом, актуальность исследования адаптивного подхода к подготовке специалистов для сферы государственного и муниципального управления обусловлена современным характером развития транзитивного общества, его инновационным характером, а также инновационным характером развития экономики и системы образования. Применительно к подготовке специалиста для сферы государственного и муниципального управления в вузе данный подход, очевидно, более чем актуален, он просто необходим в современных условиях, так как разработка и развитие адаптивного подхода в педагогической науке, а также активное его применение на практике обусловлены перманентно идущими переменами в жизни общества и, прежде всего, инновационным характером современного образования. Это имеет самое прямое отношение к важности обучения студентов, будущих государственных и муниципальных служащих, инновационный характер профессиональной деятельности которых не возможен без овладения профессиональными компетенциями, необходимыми для управления в транзитивном обществе.

Литература

- 1. Батан Л. Ф. Развитие познавательной активности в адаптивной технологии обучения: курс лекций. Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2002. 31 с.
- 2. Границкая А. С. Научить думать и действовать. Адаптивная система обучения в школе: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1991. 174 с.
- Заруба Н. А. Управление образованием: Адаптивный подход // Scientific World: науч. тр. 2012. Т. 16, № 1. С. 23–29.
- 4. Заруба Н. А. Педагогическое руководство профессиональным самоопределением старшеклассников в условиях профильного обучения: дис. ... канд. пед. наук. М., 1995.

- Заруба Н. А. Управление формированием компетентности педагога в сфере образовательных инноваций как отражение тенденций развития российского общества // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 18. – С. 159–165.
- 6. Заруба Н. А. Адаптивный подход в управлении образованием: принципы управления // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2012. № 2(6). С. 75–79.
- 7. Никифорова О. А., Заруба Н. А., Быцанова В. Е., Каленская Е. А. Изменения функционального состояния организма первоклассников в зависимости от педагогической программы // Валеология. 1997. № 3. С. 21.
- 8. Капустин Н. П. Педагогические технологии адаптивной школы: учеб. пособие для вузов. М.: ACADEMIA, 2001. 215 с. (Высшее образование).

References

- 1. Batan L.F. Razvitie poznavatel'noi aktivnosti v adaptivnoi tekhnologii obucheniia: kurs lektsii [Development of cognitive activity in adaptive technology of education: course of lectures]. Novosibirsk, NIPK&PRO Publ., 2002. 31 p. (In Russ.).
- 2. Granitskaia A.S. Nauchit' dumat' i deistvovat'. Adaptivnaia sistema obucheniia v shkole: kniga dlia uchitelia [How to teach thinking and acting. Adaptive system of school education: teacher's book]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1991. 174 p. (In Russ.).
- 3. Zaruba N.A. Upravlenie obrazovaniem: Adaptivnyi podkhod [Administration of education: Adaptive approach]. *Scientific World: proc*, 2012, vol. 16, no 1, pp. 23–29. (In Russ.).
- 4. Zaruba N.A. Pedagogicheskoe rukovodstvo professional'nym samoopredeleniem starsheklassnikov v usloviiakh profil'nogo obucheniia. Dis. kand. ped. nauk [Pedagogical guidebook of professional self-determination of senior pupils under conditions of subject oriented education. Diss. PhD in pedagogy]. Moscow, 1995. (In Russ.).
- 5. Zaruba N.A. Upravlenie formirovaniem kompetentnosti pedagoga v sfere obrazovatel'nykh innovatsii kak otrazhenie tendentsii razvitiia rossiiskogo obshchestva [Managing of competence formation of a teacher in the area of educational innovations as reflection of tendencies of Russian society development]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no 18, pp. 159–165. (In Russ.).
- 6. Zaruba N.A. Adaptivnyi podkhod v upravlenii obrazovaniem: printsipy upravleniia [Adaptive approach in administration of education: principles of administration]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom* [Professional education in Russia and abroad], 2012, no 2(6), pp. 75–79. (In Russ.).
- 7. Nikiforova O.A., Zaruba N.A., Bytsanova V.E., Kalenskaia E.A. Izmeneniia funktsional'nogo sostoianiia organizma pervoklassnikov v zavisimosti ot pedagogicheskoi programmy [Alteration of functional state of first year pupils depending on pedagogical program]. *Valeologiia [Valeology]*, 1997, no 3, p. 21. (In Russ.).
- 8. Kapustin N.P. Pedagogicheskie tekhnologii adaptivnoi shkoly: uchebnoe posobie dlia vuzov [Pedagogical technologies of adaptive school: student's book for institutions of higher education]. Moscow, ACADEMIA Publ., 2001. 215 p. (Higher Education). (In Russ.).

УДК 378

ФОРМИРОВАНИЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТИ ВЫПУСКНИКА ВУЗА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ: РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА

Коноплянский Дмитрий Алексеевич, кандидат педагогических наук, доцент, директор филиала ФГБОУ ВПО «Томский государственный архитектурно-строительный университет» (г. Ленинск-Кузнецкий, РФ). E-mail: lktgasu@mail.ru

Статья посвящена проблеме формирования конкурентоспособного на рынке труда выпускника вуза в условиях влияния на этот процесс внешних и внутренних факторов. В данной статье представлено государственно-частное партнерство в сфере высшего профессионального образования. В статье харак-

теризуются требования, предъявляемые работодателями к выпускникам вузов. Выявлены и раскрыты формы и векторы развития государственно-частного партнерства, а также направления взаимодействия работодателей с вузами. Определяется роль личностно-ориентированных учебно-производственных практик, за время которых у студентов развиваются необходимые профессиональные компетенции и личностные качества будущего специалиста. В статье выявлены и раскрыты основные стейкхолдеры государственно-частного партнерства в высшем профессиональном образовании. Особо отмечается тот факт, что государственно-частное партнерство представляет собой взаимодействие государства, бизнесструктур и высших учебных заведений на основе общих интересов для удовлетворения потребностей в квалифицированных кадрах и достижения совместных целей при реализации образовательных проектов, а также определения наиболее приемлемых параметров для применения технологии социального партнерства при реализации педагогической стратегии формирования конкурентоспособности выпускника вуза.

Ключевые слова: выпускник, государственно-частное партнерство, конкурентоспособность, стейкхолдеры, профессионально-образовательное пространство, рынок труда, фактор.

HIGH SCHOOL GRADUATES' COMPETITIVENESS FORMING IN PROCESS OF EDUCATION AND ROLE OF PUBLIC PRIVATE PARTNERSHIP

Konoplyansky Dmitry Alekseevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Director of Branch Tomsk State University of Architecture and Building in Leninsk-Kuznetsky (Leninsk-Kuznetsky, Russian Federation). E-mail: lktgasu@mail.ru

The article is devoted to the formation of a competitive labor market of the graduates under the influence on the process of external and internal factors. This article presents a public-private partnership in the field of higher education. The article characterized by the requirements of employers to graduates. Identified and disclosed forms and vectors of development of public-private partnerships, as well as the areas of cooperation between employers and universities. The role of student-centered teaching and practical training, during which students develop the necessary professional competence and personal qualities of the future specialist. The article identified and disclosed the main stakeholders of public-private partnerships in higher professional education. It highlights the fact that the public-private partnership is the cooperation between the state, businesses and higher education institutions on the basis of common interests to meet the needs for qualified personnel and to achieve common goals in the implementation of educational projects, as well as identifying the most suitable parameters for the application of technology social partnership implementing educational strategies for building competitive graduate high school.

Keywords: graduate, public private partnership, competitiveness, stakeholder, profession-education space, labour-market, factor.

Обеспечить конкурентоспособность выпускника вуза в качестве результата его обучения можно лишь при условии, что будут учтены все действующие на процесс обучения внешние и внутренние факторы.

Внешние факторы, влияющие на формирование конкурентоспособного выпускника вуза:

• институциональные (социальные, экономические, политические, правовые, демографические, технико-технологические), обуславливаю-

щие благоприятность внешнего климата для формирования у молодого специалиста конкурентных преимуществ;

• соотношение спроса и предложения на рынке труда в целом и в желаемом секторе приложения выпускником вуза своих профессиональных навыков в частности. Данный фактор включает в себя конъюнктуру на рынке труда, складывающуюся под воздействием конкуренции между высшими учебными заведениями и качеством подготовки специалистов, которое данный конкретный вуз обеспечивает;

• государственно-частное партнерство, социальное партнерство, стратегическое партнерство, которые обусловливают наличие взаимосвязи между реальным производством, формированием и становлением у выпускника вуза конкурентных преимуществ.

Внутренние факторы, влияющие на формирование конкурентоспособного выпускника вуза:

- инновационная и инвестиционная активность высшего учебного заведения, которая, в том числе, отражается в эффективности использования им имеющихся интеллектуальных, информационных, учебно-методических, материально-технических и финансово-экономических ресурсов;
- степень адаптивности высшего учебного заведения, которая отражается в его восприимчивости к изменениям социально-экономической ситуации в стране и на рынке труда, изменениям требований работодателей к профессиональной подготовке специалистов в конкурентных профессиональных областях деятельности;
- степень престижности вуза (имидж вуза) и его конкурентоспособность, которые создают дополнительные конкурентные преимущества его выпускникам будущим специалистам;
- наличие сформированной педагогической стратегии формирования конкурентоспособного выпускника вуза, и, в том числе, определенные разработанные механизмы и организационнопедагогические условия ее реализации с учетом сложившейся социально-экономической обстановки.

Вместе с тем, действия студента по формированию и развитию своей конкурентоспособности должны учитывать такие группы факторов, как:

Δ факторы стратегического поведения (эффективного поведения), которые ориентируют студента на достижение индивидуальных преимуществ в конкурентной борьбе на рынке труда:

- непрерывное стремление к успеху как в учебе, так и в будущей профессиональной деятельности;
- стремление в полном объеме освоить свою будущую профессиональную деятельность;
- демонстрирование студентом высокого уровня личной работоспособности;
 - развитие лидерских качеств;

- Δ факторы тактического поведения включают в себя те реальные шаги, которые предпринимает студент для достижения своих первоочередных стратегических целей, а именно:
- интенсивное освоение с самого начала обучения вузовской программы;
- использование в своей жизни и учебе системы планирования;
- непрерывный самоконтроль в ходе своей подготовки и т. п. [8].

С точки зрения организации и развития профессионально-образовательного пространства очень важно учитывать и ориентироваться на современное состояние рынка труда и запросы работодателей к подготовке специалистов. Поэтому возникает необходимость охарактеризовать современный рынок труда и требования работодателей к качеству подготовки выпускника вуза.

Следует учитывать, что при рассмотрении функционирования рынка труда в современных условиях внимание уделяется обеспечению расширенного воспроизводства рабочей силы, инновационному развитию рабочих мест и, следовательно, производительности, эффективности экономики в целом. Наличие значительных несоответствий между уровнем развития трудового потенциала молодых специалистов и критериями функционирования сегодняшней рыночной конкуренции, низкий уровень подготовленности будущих работников к самореализации в реальных условиях - все это в совокупности существенным образом снижает степень конкурентоспособности выпускников вузов на отечественном рынке труда [4, c. 53–56].

Требования, предъявляемые работодателями к конкурентоспособному выпускнику вуза, достаточно просты: ответственность за выполняемый им функционал, уверенность в собственных силах и умение презентовать себя, гибкость и мобильность в деятельности, способность самостоятельно решать различные профессиональные проблемы посредством владения навыками решения значительного спектра профессиональных задач, стремление непрерывно обогащать свой опыт и ориентация на успех [6, с. 107–109].

Кроме того, особое значение в формировании конкурентоспособного специалиста, по мнению работодателей, приобретают такие навыки и умения выпускника, как навыки поиска, обработ-

ки и анализа информации, навыки планирования и организации своей деятельности, умение быстро приспосабливаться к трансформации условий реализации профессиональной деятельности.

На основе анализа требований современного рынка труда к качеству подготовки выпускников вуза в качестве сущностных признаков конкурентоспособности молодых специалистов можно выделить такие: интеллектуальный потенциал; самостоятельность; инновационное мышление; творческий подход; стратегическое видение; готовность к профессиональному самоопределению; самоактуализация; нравственный императив; коммуникабельность.

Обратим внимание еще на один аспект современного рынка труда: работодатели ожидают от выпускника вуза сформированной трудовой зрелости, готовности качественно решать свои профессиональные задачи и развиваться в соответствии с требованиями социально-экономических условий современной реальности. Согласно проведенным нами опросам работодателей в г. Ленинске-Кузнецком – предприятий строительной, дорожно-строительной, автохозяйственной отраслей экономики, - профессиональной подготовкой выпускников удовлетворены только 35,7 % респондентов, практическими навыками молодых специалистов удовлетворены только 24,8 % а теоретическими работодателей, знаниями 61,8 % опрошенных.

Таким образом, в практике современной подготовки кадров отчетливо виден значительный «разрыв» между запросами работодателей и качеством подготовки выпускников вузов.

Исходя из того, что категорию «рынок труда» принято трактовать с позиции сложнофункциональной социально-экономической системы, ориентированной на согласование интересов всех субъектов рынка рабочих мест и рынка рабочей силы – за счет рыночных и государственных механизмов регулирования, обратим особое внимание на государственно-частное партнерство (ГЧП), которое выступает фактором формирования конкурентоспособности выпускника вуза, что определяет взаимосвязь между реальным производством и конкурентоспособностью будущего специалиста.

В сфере профессионального образования ГЧП представляет собой взаимодействие государ-

ства, бизнес-структур и высших учебных заведений на основе общих интересов для удовлетворения потребностей в квалифицированных кадрах и достижения совместных целей при реализации образовательных проектов.

Характерно, что если еще недавно бизнесструктуры ограничивались лишь спонсорством, то сегодня частный сектор увеличивает свою активность в сфере взаимодействия с вузами и расширяет свое присутствие в самом образовательном процессе (см. рис. 1).



Рисунок 1. Стейкхолдеры государственно-частного партнерства в профессиональном образовании

В современной практике организации и регулирования сферы образовательных услуг в профессиональном образовании сформировались следующие две базовые формы ГЧП:

- институциональная форма ГЧП в сфере образования [8, с. 112];
- контрактная форма ГЧП в сфере образования (рыночная контрактация) получила более широкое распространение в России и странах с переходной экономикой. Как правило, эта форма ГЧП отражается в таких видах партнерства государства, частных структур и высших учебных заведений, как стипендиальные программы, инвестиционные контракты, концессии, образовательные ваучеры, прохождение учебно-производственной, преддипломной и научно-исследовательской практик, стажировка студентов на предприятиях с последующим трудоустройством и пр.

ГЧП в сфере образования является образовательным союзом между государством, общественным сектором и бизнесом для оказания общественных услуг и достижения качественного исполнения социально-ориентированных про-

ектов. Фактически внедрение механизмов ГЧП в сферу профессионального образования осуществляется с целью роста его технологического, интеллектуального и инновационного потенциала как условия обеспечения устойчивого экономического роста через формирование конкурентоспособного выпускника высшего учебного заведения [8, с. 125].

Базовые векторы развития ГЧП как фактора формирования конкурентоспособного выпускника вуза заключаются в следующих положениях:

- разработка методик и механизмов прогностического анализа отраслевой и региональной структуры рынка труда в целях совместного принятия решений по объему и профилю подготовки требуемых специалистов;
- разработка мониторинговых технологий исследования современного рынка труда и их реализация на постоянной основе для нивелирования разрыва между потребностью общества в квалифицированных кадрах и требованиями работодателей к реально возможному уровню профессиональной подготовки будущих специалистов;
- активное участие работодателей в разработке стандартов профессионального образования и квалификационных требований к конкурентоспособному выпускнику вуза;
- определение и разработка финансово-экономических механизмов профессиональной подготовки кадров согласно нуждам организаций;
- восстановление связи между компаниями и высшими учебными заведениями в контексте сотрудничества «вуз предприятие» [3, с. 5–7].

При этом государство в целях формирования конкурентоспособных выпускников вузов и, как следствие, для удовлетворения потребности рынка труда в квалифицированных кадрах может использовать ряд механизмов привлечения работодателей к диалогу с высшими учебными заведениями:

- субсидирование работодателей, которые формируют в своих компаниях дополнительные учебные места для обучения на рабочем месте или производственного обучения, прохождения всех видов практик;
- государственные дотации, выделяемые компаниям на обучение на рабочем месте, стажировки;
 - налоговые льготы предприятиям и пр.

Таким образом, необходимо применять соответствующую технологию воспитательно-образовательного процесса так, чтобы она вела к формированию конкурентоспособности выпускника вуза. Графически ее можно отразить следующим образом (см. рис. 2).



Рисунок 2. Процедура формирования конкурентоспособного специалиста в условиях реформирования профессионального образования [1, с. 39–45]

Поскольку конкурентоспособность выпускника вуза обусловливается в первую очередь его профессиональной компетентностью, когда специальные знания должны дополняться рядом индивидуальных свойств и личностных качеств студента, сегодня особенно остро встает проблема организации образовательно-воспитательного процесса на основе компетентностного подхода к обучению будущих специалистов [5, с. 42–50]. Поэтому необходимо учесть следующее:

- в ходе организации воспитательно-образовательного процесса в вузе, ориентированном на формирование конкурентоспособных выпускников, большое значение придается содержательному аспекту психолого-педагогического сопровождения студентов как организационнометодической основы формирования личностных качеств выпускников, определяющих их конкурентное преимущество на рынке труда;

- для эффективной подготовки студентов высших учебных заведений к реальному социальному взаимодействию в ходе трудовой деятельности необходимо применять в учебном процессе ситуационно-проблемные задачи, ролевые и деловые игры, которые ориентированы на усвоение студентом соответствующих профессиональных функций, а также предметного содержания трудовой деятельности. Кроме того, следует знакомить студентов старших курсов с реальным положением на рынке труда;
- в процессе профессиональной подготовки студентов вузов особый акцент необходимо сделать на развитии у них ориентации на совмещение учебы в вузе с работой по профессии и, более того, по возможности, оказывать помощь с трудоустройством выпускников;
- во время прохождения студентами производственной и иных видов практик ставить перед ними задачи, содержание которых направленно на освоение определенных профессиональных навыков и умений. Сказанное выше будет способствовать наращиванию у студентов вузов необходимого для обеспечения их конкурентоспособности профессионального опыта [2];
- следует добиться качественной подготовки студентов, в результате которой они будут владеть необходимым набором компетенций, позволяющим активно и грамотно включаться в социальные, экономические и трудовые отношения, складывающиеся на рынке труда, что будет обусловливать трансформацию действующего подхода к воспитательно-образовательному процессу профессиональной подготовки студентов, которые выступают продуктом учебного заведения, и переход на компетентностный и личностноориентированный подходы к организации этого

процесса. В этом случае одной из приоритетных целей воспитательно-образовательного процесса становится достижение заданного уровня личностного и профессионального развития студента, что переводит его в разряд активного субъекта профессионально-образовательной деятельности, ориентированного на саморазвитие и самосовершенствование в сфере приложения профессиональных навыков и умений.

В дополнение к сказанному следует проводить личностно-ориентированные учебно-производственные практики, за время которых у студентов будут развиваться необходимые профессиональные компетенции и личностные качества специалиста.

Требуется определить направления и организовать тесное взаимодействие студентов и рынка труда («диалог» с работодателем), для которого конкретно готовятся высококвалифицированные специалисты. В таком контексте связь должна реализовываться по всем направлениям: это работа со студентом, осуществляемая как в учебное, так и во внеучебное время.

Кроме того, для достижения поставленной цели необходимо осуществлять все виды деятельности, возможные в вузе, которые способствуют постоянному совершенствованию профессионально-образовательного пространства высшего учебного заведения. В итоге оно должно превратиться в пространство успеха для студента, повышающее конкурентоспособность выпускника вуза.

Таким образом, попадая *именно* в такое профессионально-образовательное пространство, студент имеет возможность *постоянно* апробировать себя в различных учебных и *производственных* ситуациях, что будет формировать у него способности к конкуренции на современном рынке труда.

Литература

- 1. Белых И. Л., Шилова М. И. Формирование конкурентоспособности выпускника вуза // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. 2010. Вып. 4 (94).
- 2. Данакин Н. С., Шутенко А. И. Конкурентоспособность выпускников как показатель эффективности работы современного вуза [Электронный ресурс]. URL: http://www.science-education.ru/pdf/2014/6/596.pdf
- 3. Еремин В. Л. Государственно-частное партнерство в образовании // Государственно-частное партнерство как условие эффективной профориентационой работы: мат-лы регион. интернет-конф. Самара, 2012.
- Кутейницина Т. Г. Профессиональное образование и рынок труда: эффективность взаимодействия // Человек и труд. – 2009. – № 6.

- 5. Минзарипов Р. Г., Ившина Г. В. Гуманитарная среда классического университета и формирование конкурентоспособной личности // Высш. образование в России. – 2009. – № 5.
- 6. Покушалова Л. В. Проблема качества подготовки современного специалиста // Молодой ученый. 2011. № 2, т. 2.
- Резник С. Д. Пути повышения конкурентоспособности студентов и выпускников высших учебных заведений на рынке труда [Электронный ресурс]. URL: http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990199_West_innov 2006 1(7)/27.pdf
- 8. Шевчук Е. В. Государственно-частное партнерство как институт модернизации сферы образовательных услуг: международный и отечественный опыт: дис. ... канд. экон. наук. Ростов н/Д., 2011.

References

- 1. Belykh I.L., Shilova M.I. Formirovanie konkurentosposobnosti vypusknika vuza [Formation of competitiveness of the graduate university]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]*, 2010, iss. 4. (In Russ.).
- 2. Danakin N.S., Shutenko A.I. Konkurentosposobnost' vypusknikov kak pokazatel' effektivnosti raboty sovremennogo vuza [The competitiveness of graduates as an indicator of the efficiency of the modern university]. (In Russ). Available at: http://www.science-education.ru/pdf/2014/6/596.pdf.
- 3. Eremin V.L. Gosudarstvenno-chastnoe partnerstvo v obrazovanii [Public-private partnership in education]. Gosudarstvenno-chastnoe partnerstvo kak uslovie effektivnoi proforientatsionoi raboty: materialy regional'noi internet-konferentsii [Public-private partnership as a condition for an effective career guidance: materials of regional Internet conference]. Samara, 2012. (In Russ.).
- 4. Kuteinitsina T.G. Professional'noe obrazovanie i rynok truda: effektivnost' vzaimodeistviia [Vocational education and the labor market: the efficiency of interaction]. *Chelovek i trud [Man and labor]*, 2009, no 6. (In Russ.).
- 5. Minzaripov R.G., Ivshina G.V. Gumanitarnaia sreda klassicheskogo universiteta i formirovanie konkurentosposobnoi lichnosti [Humanitarian among classical uni-versity and formation of competitive personality]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2009, no 5. (In Russ.).
- 6. Pokushalova L.V. Problema kachestva podgotovki sovremennogo spetsialista [The problem of the quality of training of the modern expert]. *Molodoi uchenyi [Young scientist]*, 2011, no 2, Book 2. (In Russ.).
- 7. Reznik S.D. Puti povysheniia konkurentosposobnosti studentov i vypusknikov vysshikh uchebnykh zavedenii na rynke truda [Ways to improve the competitiveness of students and university graduates in the labor market]. (In Russ.). Available at: http://www.unn.ru/pages/issues/vestnik/99990199 West innov 2006 1(7)/27.pdf.
- 8. Shevchuk E.V. Gosudarstvenno-chastnoe partnerstvo kak institut modernizatsii sfery obrazovatel'nykh uslug: mezhdunarodnyi i otechestvennyi opyt: dis. kand. ekon. nauk [Public-private partnership as an institution of the modernization of educational services: international and domestic experience: diss. PhD in economics]. Rostov-na-Donu, 2011. (In Russ.).

УДК 377

К ВОПРОСУ О ПАТРИОТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

Шевцова Маргарита Михайловна, аспирант, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: superpearlmargo@mail.ru

Кудрина Екатерина Леонидовна, доктор педагогических наук, профессор, ректор, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: kudrina 1955@mail.ru

Проявление новых тенденций в современной российской системе образования, связанных с осознанием не только педагогами, но и всем российским сообществом необходимости решения вновь возникших проблем воспитания подрастающего поколения, связанных с формированием гражданственности, патриотизма, духовности и нравственности, актуализировали феномен патриотического воспитания. Сегодняшний интерес к данному вопросу обусловлен его важнейшими функциями в духовном становлении развивающейся личности и необходимости сохранения культурно-исторической преемственности поколений.

Реализация патриотического воспитания в системе образования отвечает интересам нынешней России, потребностям российского общества и государства в гражданах, обладающих позитивными ценностями и качествами, гармонично сочетающих личные и общественные интересы, имеющих активную социальную, гражданскую и патриотическую позицию, сориентированных на созидание и защиту своего Отечества.

В статье рассматриваются проблемы патриотического воспитания детей и молодежи в изменившихся социально-культурных условиях, значимость и актуальность которых характеризуются необходимостью формирования новых установок на развитие духовности, нравственности и патриотизма в подростковой и молодежной среде, как основ национальной безопасности страны. Авторами раскрывается содержание понятий «патриотизм», «воспитание», «патриотическое воспитание», анализируются исследовательские подходы к данным дефинициям отечественных ученых и определяются возможности их использования в вопросах патриотического воспитания детей и молодежи в современных условиях.

Ключевые слова: воспитание, духовность, нравственность, патриотизм, патриотическое воспитание, проектные технологии, социально-культурная деятельность.

THE QUESTION OF PATRIOTIC EDUCATION OF CHILDREN AND YOUNG PEOPLE

Shevtsova Margarita Mihailovna, Postgraduated, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: superpearlmargo@mail.ru

Kudrina Ekaterina Leonidovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kudrina 1955@mail.ru

The emergence of new trends in modern Russian education system which is realized not only by teachers, but by all Russian community, demands solving the above mentioned problems for educating younger generation connected with forming citizenship, patriotism, spirituality and morality, and highlighted the phenomenon of Patriotic education. The interest to this question important functions for spiritual forming the person's development and the need to preserving the cultural and historical generation continuity is considered.

The implementation of Patriotic education in the education system meets the interests of Russia today, the needs of Russian society and the state in the citizens with positive values and qualities, harmoniously combining personal and public interests, having an active social, civic and Patriotic position, oriented to the creation and protection of their homeland.

The problems of Patriotic education of children and youth in the changed social and cultural environment, the importance and relevance of which are characterized by the necessity for developing spirituality, morality and patriotism of teenagers and young people, as foundations for national security of the country is considered in the article. The authors exposes the concept of "patriotism", "education", "Patriotic education", the research approach to the definitions by Russian scientists is analyzed, and the opportunities for their using in Patriotic education of children and youth are identified.

Keywords: education, spirituality, morality, patriotism, Patriotic education, project technologies, sociocultural activities.

Проблема патриотического воспитания детей и молодежи не является новой. Она имеет свою давнюю историю, связанную с развитием политики, образования, культуры, экономики и других

важных сфер человеческой деятельности, формирующих содержание и направленность патриотического воспитания подрастающего поколения. Однако ее решение на современном этапе не толь-

ко продолжает оставаться одной из актуальных, приоритетных и дискуссионных задач, находит широкое обсуждение в разных сферах реформируемой российской государственности и процессов развития общества и личности, включая социально-культурную деятельность, но и требует новых подходов и механизмов в воспитательном и образовательном сегментах, как составляющих духовного развития общества и личности на пути к глобальной мировой культуре.

К проблеме патриотического воспитания на протяжении всего периода зарождения и развития общественной и педагогической мысли обращались многие поколения отечественных философов, ученых и общественных деятелей. Белинский В. Г., Бестужев А. Ф., Водовозов В. И., Карамзин И. М., Ломоносов М. В., Макаренко А. С., Новиков Н. И., Острогорский В. П., Панин И. П., Писарев Д. И., Радищев А. Н., Сухомлинский В. А., Ушинский К. Д., Чернышевский Н. Г. и др. исследовали этот вопрос с разных точек зрения в зависимости от направленности и области его применения, научных и практических интересов автора, соответствия потребностям времени и решаемым в обществе задачам. Анализ материалов исследователей свидетельствует о том, что содержание патриотического воспитания изменяется на каждом этапе развития общества в зависимости от экономических, политических, социально-исторических и иных условий, социально-экономической и культурнообразовательной политики. Кроме того, на него определенное влияние оказывают целый ряд доминирующих в стране эпохальных особенностей: национальных, религиозных, географических, демографических, политических, экономических и других, попеременно занимающих ключевые позиции и приоритеты.

Об этом свидетельствуют многочисленные материалы изученных нами монографий, диссертационных исследований, учебных и учебнометодических пособий ученых, педагоговноваторов, общественных деятелей, практиков, уделяющих пристальное внимание вопросам патриотического воспитания детей и молодежи. Следует отметить, что в этом направлении активно работают такие авторы, как: Н. В. Адаева [1], И. М. Афанасова [2], Афанасьева М. Л. [3], А. Н. Вырщиков, М. Б. Кусмарцев, В. И. Лутови-

нов [4; 5], Н. В. Ипполитова [10], А. В. Лукинова [13], В. Е. Мусина [14], М. В. Циулина [16], Е. В. Ширекина [17], Л. Б. Шиповская [18] и др.

Со стороны государства и общества особое внимание современному патриотическому воспитанию детей и молодежи уделяется в связи с необходимостью противодействия проявлениям бездуховности, утратой интереса к знаниям, труду, литературе и искусству, творческой деятельности и нравственным ценностям в детской, подростковой и молодежной среде [12].

Следует подчеркнуть, что в настоящее время понятие «патриотическое воспитание» вошло в целый ряд разработанных законодательных документов, определяющих политику государства в области образования, культуры, национальной безопасности страны и духовно-нравственного воспитания, в которых подчеркивается приоритетность его задач и вектор развития [6; 7; 10; 11].

Понятие «патриотическое воспитание» состоит из двух составляющих его дефиниций: патриотизм и воспитание.

Употребление дефиниции «патриотизм», лежащей в основе данного словосочетания, характеризуется вариативностью, разнообразием и неоднозначностью применения, так как в зависимости от контекста использования исследователями в него вкладывается не только различный смысл, но и акцентируется внимание на различных исследуемых ракурсах. Это объясняется многооб разием форм проявления патриотизма, его сложной психолого-педагогической структурой и проявлением данного явления как качества личности, жизнедеятельность которой осуществляется в новых социально-экономических и социально-культурных условиях.

В современной науке сложился целый ряд исследовательских подходов к понятию «патриотизм», основывающихся на социальнофилософских, политологических, религиозных, культурологических, педагогических, социальнокультурных и иных взглядах. В данной статье авторы рассматривают его с точки зрения педагогики. Педагогический подход к патриотизму, на наш взгляд, позволяет рассматривать его как многоуровневый феномен. Многоуровневость феномена характеризуется тем, что он включает в себя: нравственное качество личности (Н. И. Болдырев, Т. А. Ильина, И. Ф. Харламов,

Н. Е. Щуркова и др.), комплекс взаимосвязанных и взаимодействующих качеств личности или системное качество, составляющее духовнонравственную основу личности (Е. А. Есина, Д. Г. Ряхов, Л. Д. Столяренко, И. П. Финский и др.), интегральное комплексное качество (А. В. Дудко, С. В. Матвеева и др.) и др.

Различное толкование понятия «патриотизм» объясняется еще и тем, что количество элементов, входящих в его состав, у разных авторов неодинаково. Так анализ литературы показывает, что среди духовных качеств российских граждан особое место отводится понятию «любовь к Родине», что и предполагает высочайший патриотизм. Эта закономерность отмечается в монографии Л. Б. Шиповской: «Гражданин начинается с понятий "родина", "отечество" и с ценностей, которые связаны именно с ними. Патриотизм поистине является источником духовной силы российских граждан. Это святое чувство побуждает каждого из них повышать безопасность своего отечества» [18, с. 7]. Как подчеркивают большинство исследователей, история России - история проявления патриотизма, который формировался в течение многих столетий борьбы с многочисленными внешними врагами. В нем – яркий отсвет судьбы Отечества [14; 16; 18].

Наряду с понятием «Родина» учеными и практиками употребляется понятие «Отечество», в которое вкладывается более глубокое содержание, включающее, прежде всего, такие аспекты, как нравственность и духовность. Именно в этом значении понятие «патриотизм» употребляется в «Концепции духовно-нравственного развития личности гражданина Российской Федерации», трактуясь как активная гражданская позиция, готовность к служению Отечеству (см. [8]). Соответственно традиционным источником нравственности определяются и базовые национальные ценности, каждая из которых раскрывается в системе нравственных ценностей (представлений): патриотизм является одной из таких базовых национальных ценностей и понимается как любовь к России, к своему народу, к своей малой родине, служение Отечеству [8].

Наиболее близким к логике нашего исследования является понимание патриотизма, характеризуемое В. Е. Мусиной. Автор отмечает, что это «комплекс взаимосвязанных качеств лично-

сти или системное качество: социальное чувство (любовь к Отечеству), патриотическая идеология, социокультурная ценность (одна из системообразующих ценностей общегосударственного уровня), критерий и одновременно итог гражданской идентификации, морально-нравственные установки (патриотическое мировоззрение), вектор практического поведения, который определяется готовностью личности к практическим патриотическим действиям» [14, с. 24].

Следует заметить, что патриотизм, выражаемый в деятельности человека и его поступках, может проявляться как на личностном, так и на общественном уровнях. На личностном уровне он выступает как важнейшая, устойчивая характеристика человека, выражающаяся в его мировоззрении, нравственных идеалах и нормах поведения. На общественном уровне – как значимая часть общественного сознания, проявляющаяся в коллективных настроениях, чувствах, оценках, в отношении к своему народу, его образу жизни, истории, культуре, государству, системе основополагающих ценностей и т. п. Таким образом, зарождаясь из любви к малой родине, патриотические чувства, пройдя через целый ряд этапов на пути к зрелости личности, могут подняться от личностного до общегосударственного патриотического самосознания, до осознанной любви к своей Родине, к своему Отечеству.

Содержание понятия «воспитание», являющегося родовым и более общим в исследуемом нами словосочетании «патриотическое воспитание», также имеет определенную для него многозначность. Как подчеркивает В. Е. Мусина: «Спектр выделяемых учеными значений данного понятия велик: это воспитание в широком социальном смысле, включая воздействие общества на человека, то есть происходит отождествление воспитания с социализацией; это воспитание в широком педагогическом смысле как целенаправленное и осуществляемое системой учебновоспитательных учреждений; это воспитание в узком педагогическом смысле как педагогическая работа в целях формирования у детей системы определенных качеств, взглядов, убеждений, решение конкретных воспитательных задач и тому подобное» [14, с. 29].

Заметим, что с точки зрения предметной области педагогических исследований воспита-

ние рассматривается многогранно: и как педагогическая система, и как социальное явление, и как направление педагогической деятельности, и как фактор общественной жизни, и как процесс социализации личности.

Все перечисленные грани этого понятия отражены в соответствующих смысловых конструкциях воспитания. Остановимся на трех из них: процесс, система и деятельность.

Мусина В. Е. пишет: «Воспитание как объективный воспитательный проиесс представляет собой широкое, многостороннее взаимодействие социальных субъектов между собой, с окружающей природной и социальной средой. В этом взаимодействии воспитатель и воспитанник одновременно выступают субъектами самоизменения и объектами воздействия. Воспитание как процесс представляет собой целенаправленное и систематическое воздействие субъекта воспитания на объект, для того чтобы сформировать качества, соответствующие воспитательным целям и задачам» [14, с. 30]. Данное определение охватывает саму суть процесса воспитания как единства деятельности, с одной стороны, воспитателей, осуществляющих систему педагогических воздействий на ум, чувства, волю воспитуемого, а с другой – воспитуемых, активно реагирующих на эти воздействия под влиянием своих потребностей, мотивов, жизненного опыта, убеждений и других факторов.

Воспитание как процесс характеризует последовательность изменений объекта воспитательного воздействия и составляет сущность взаимодействия.

Воспитание как система представляет собой совокупность взаимосвязанных элементов, таких как: модель, алгоритм и технология, которые обусловлены закономерностями и принципами воспитания и объединяются между собой для достижения воспитательных целей и задач.

Воспитание как деятельность есть социальный процесс, представляющий совокупность последовательных действий человека, определяемых целью, то есть мысленно сформулированным результатом. Целью воспитания являются ожидаемые изменения в человеке, происходящие посредством проведения в отношении него специально организованных воспитательных действий и акций.

Основные цели и задачи воспитания детей и молодежи на современном этапе сформулированы в соответствующих законодательных актах Российской Федерации и конкретизированы в документах органов государственного управления. Изучение основных законодательных документов по проблеме патриотического воспитания [6; 7; 8; 11], осмысление идей научных трудов исследователей, занимающихся данным вопросом, позволяют и патриотическое воспитание рассматривать и как процесс, и как систему, и как деятельность.

В частности, патриотическое воспитание рассматривается: как *процесс* становления и развития чувства сопричастности к духу своего народа, верности национальным традициям, любви к Родине и готовности служить ей [2, с. 43]; как *система*, направленная на воспитание любви и преданности к своему Отечеству, стремление служить его интересам и готовности к его защите [13]; как *педагогическая деятельность*, направленная на воспитание чувства любви к родине, народу, родному краю [17, с. 92].

Вместе с тем, обращаясь к содержанию понятия «патриотическое воспитание», следует отметить, что анализ исследований по данной проблеме показал отсутствие в психолого-педагогической, научной и учебно-методической литературе однозначного подхода к пониманию содержания патриотического воспитания и характеристике его соотношения с другими направлениями (видами) воспитания.

Патриотическое воспитание в самом широком смысле - это многоплановая, систематическая, целенаправленная и скоординированная деятельность органов государственной власти, общественных объединений и организаций, институтов общества по формированию у детей и молодежи высокого патриотического сознания, чувства верности к своему Отечеству, воспитанию семейного патриотизма, любви к окружающим и родному краю, готовности к выполнению гражданского долга и конституционных обязанностей по защите интересов Родины. В узком смысле исследователи рассматривают патриотическое воспитание как систематическую и целенаправленную деятельность отдельных субъектов патриотического воспитания [1; 3; 4; 10; 14].

На основании представлений о структуре и содержании понятия «патриотизм» многие иссле-

дователи аргументировано определяют понятие «патриотическое воспитание» как целенаправленный процесс взаимодействия различных субъектов воспитательно-образовательного процесса: воспитателей и воспитанников; педагогов и обучающихся; педагогов и студентов, направленный на развитие патриотических чувств, формирование патриотических взглядов и убеждений, уважительного отношения к историческому прошлому Родины и унаследованным от него традициям, эмоционально окрашенного стремления служить интересам Родины [1; 3; 10].

При этом, особенностью патриотического воспитания в организациях профессионального образования, по утверждению С. А. Кочевцевой, является то, что процесс взаимодействия включает не только педагогов и студентов, но и социальных партнеров [1]. Важнейшая особенность патриотического воспитания — специфический состав обучающихся в этих образовательных организациях.

Патриотическое воспитание, по мнению А. Н. Вырщикова, М. Б. Кусмарцева и В. И. Лутовинова, безусловно, предполагает «воспитание важнейших духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей, отражающих специфику формирования и развития российского общества и государства, национального самосознания, образа жизни, миропонимания и судьбы россиян. Оно включает: беззаветную любовь и преданность своему Отечеству, гордость за принадлежность к великому народу, к его свершениям, испытаниям и проблемам, почитание национальных святынь и символов, готовность к достойному и самоотверженному служению обществу и государству» [4, с. 22].

При этом, по утверждению О. М. Дорошко, Т. М. Прудко, Т. А. Бадюковой, А. К. Гецевича, Е. С. Потько, патриотическое воспитание как целенаправленный педагогический процесс, включает последовательность развертывания всех элементов системы: определение целей и задач; разработку показателей патриотической культуры; определение диагностического инструментария и направления деятельности; формирование образовательных программ патриотической направленности; использование содержательного патриотического наполнения учебных дисцип-

лин; применение личностно-ориентированных педагогических технологий и форм учебной и внеучебной деятельности; патриотические акции; выявление результатов патриотического развития обучающихся (конференции, авторские работы и др.) [9].

Вопрос о месте патриотического воспитания в современной системе образования и соотношении его с другими направлениями (видами) воспитания также является не менее спорным и дискуссионным. Численность и набор компонентов, характеризующих базовую культуру личности, как отмечает В. Е. Мусина, разнится. Так, например, в ряде учебников по педагогике 1990-х, 2000-х, 2010-х годов патриотическое воспитание, как особый вид воспитания, просто отсутствует [14].

В своем исследовании В. Е. Мусина группирует рассмотрение патриотического воспитания, выделяя несколько подходов. При этом она подчеркивает, что одни авторы рассматривают патриотическое воспитание как компонент гражданского.

Другие — выделяют такой вид воспитания, как гражданско-патриотическое, признавая тем самым эти направления равноправными компонентами внутри гражданско-патриотического воспитания. При этом авторы считают необходимым обратить внимание на то, что в патриотическом воспитании целями-ценностями являются понятия «Родина», «Отечество», в гражданском же — «Государство», «Общество». По содержанию это разные понятия, следовательно, гражданское и патриотическое воспитание — разные по содержанию процессы, обеспечивающие формирование разных качеств личности.

В третьей группе авторы выделяют только такой вид воспитания, как военно-патриотическое, что значительно сужает содержание и воспитательный потенциал патриотического воспитания.

В четвертой группе вообще не упоминают о таком направлении, как патриотическое воспитание. Последняя тенденция просматривается в целом ряде учебников по педагогике, авторы которых как будто стесняются заявить о патриотических целях воспитания.

В пятой группе определяют место патриотического воспитания как части духовно-нрав-

ственного воспитания, что, безусловно, сужает деятельностную палитру патриотического воспитания.

Шестая группа исследователей вместе с целью патриотического воспитания предлагает решать и цели воспитания культуры межнациональных отношений (И. Ф. Харламов) и толерантности (Н. М. Снопко), что, несомненно, представляется целесообразным в условиях актуальности развития общероссийской государственно-патриотической идеологии (см. [14]).

Наиболее логичным, на наш взгляд, является подход, определяющий роль и место патриотического воспитания в современном отечественном образовании как системообразующего компонента всей системы воспитания [5]. При этом системообразующие признаки заключаются, по мнению авторов исследования, в ряде характеристик:

- 1. Патриотическое воспитание это система, создающая и упорядочивающая системы смыслов, образов, интерпретации в образовательном процессе. Патриотические смыслы это неизменная основа личностного значения того или иного явления, события, вехи, этапа, эпохи отечественной истории, связанной с прошлым, настоящим и будущим того пространства, которое подвержено осмыслению.
- 2. Патриотическое воспитание в системе образования конструирует социокультурные образцы социального действия (модели действительности и образы желаемого будущего), которым придается определенная форма.
- 3. Патриотическое воспитание это репрезентативная система. С одной стороны, это «место встречи» индивида, коллектива, общества и государства, средство их взаимного отображения. С другой стороны, оно способно производить, наследовать и оформлять способы мышления, идеалы, образы, традиции, существующие в обществе в разных социальных группах, слоях и сообществах [5].

Можно с уверенностью утверждать, что патриотическое воспитание должно быть приоритетно во всех системах воспитания детей и молодежи, являясь важнейшей составляющей общественного сознания, и иметь направленность на укрепление социально-экономических, духовных и культурных основ развития российского общества и государства. Проблема патриотического воспитания в современном мире актуальна и сложна. Поэтому одним из инновационных подходов в ее реализации, на наш взгляд, сегодня является использование проектных технологий, которые в современных условиях обнаруживают универсальный характер. В их использовании, по мнению Фещенко Е. М., «прослеживается соединение исследовательского и прогностического, информационно-образовательного и социальнопреобразовательного начал» [15].

В основе проектных технологий лежит метод проектов, основные идеи которого были разработаны Дж. Дьюи, У. Х. Килпатриком и реализованы в свою очередь отечественными педагогами А. П. Пинкевичем, С. Т. Шацким, В. Петровой, Б. В. Игнатьевым, В. Н. Шульгиным, М. В. Крупениной, Г. П. Щедровицким, В. П. Бедерхановым, В. И. Слободчиковым, Е. С. Полат и др. Данный метод предусматривает поэтапную последовательность в организации воспитания, обучения и развития детей: от выявления возможностей и прошлого опыта – к современному планированию и реализации намеченного, что и предполагает реализацию на практике системно-деятельностного подхода, продекларированного Федеральными государственными образовательными стандартами основного общего образования.

Термин «метод проектов» многозначен и может рассматриваться как: мировоззренческая категория, в которой отражаются социальные установки субъектов воспитания как носителей общественного сознания; глобальная и системная организация и самоорганизация процесса, включающая, прежде всего, самих субъектов воспитательного процесса; стратегия воспитания, которая включает в себя методы, формы, приемы воспитания. А, принимая во внимание субъектную сущность воспитания, провозглашающую, что ребенок развивается только в самостоятельной активной деятельности, проектные технологии могут рассматриваться как одно из наиболее эффективных средств, способствующих проявлению активности детей и молодежи в своем собственном нравственно-патриотическом развитии, помогающих получению конкретного социально-значимого практического результата в виде учебного проекта - материализованного продукта проектирования.

Вышесказанное свидетельствует о том, что патриотическое воспитание является одной из наиболее значимых и сложных сфер воспитания, поскольку в ней не только формируются соответствующие мировоззренческие ориентиры, идеалы и принципы, но и происходит развитие необходимых личностных качеств, обеспечивающих жизнедеятельность молодого гражданина

в условиях современного общества и в процессах самореализации личности. Новые подходы и реализация современных механизмов воспитательного и образовательного сегментов как составляющих духовного развития общества и формирования патриотизма личности на пути к глобальной мировой культуре являются реалиями современного времени.

Литература

- 1. Адаева Н. В. Патриотическое воспитание студентов техникума средствами народной педагогики: дис. ... канд. пед. наук. Тверь, 2014. 270 с.
- 2. Афанасова И. М. Патриотическое воспитание учащихся младшего подросткового возраста в процессе изучения биологии в школе: дис. ... канд. пед. наук. Рязань, 2006. 189 с.
- 3. Афанасьева М. Л. Патриотическое воспитание младших подростков как направление деятельности классного руководителя: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. 23 с.
- 4. Вырщиков А. Н., Кусмарцев М. Б., Лутовинов В. И. Военно-патриотическое воспитание молодежи. Волгоград: ПринТерра, 2008. С. 22.
- 5. Вырщиков А. Н., Кусмарцев М. Б., Лутовинов В. И. Концептуальные основы патриотического воспитания учащейся молодежи [Электронный ресурс]. Волгоград: ПринТерра, 2007. 40 с. URL: http://o-patriotizme.narod.ru/Virschikov4_vocpmolod.htm.
- 6. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан РФ на 2006–2010 годы» // Воспитание школьников. 2006. № 2. С. 2–7.
- 7. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 годы» [Электронный ресурс]. URL: http://archives.ru/programs/patriot_2015.shtml (дата обращения: 04.01.2015).
- 8. Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. 2-е изд. М.: Просвещение, 2011. 23 с.
- 9. Дорошко О. М., Прудко Т. М., Бадюкова Т. А., Гецевич А. К., Потько Е. С. Система патриотического воспитания студентов университета: пособие по организации воспитательной работы в вузе. Гродно: Ламарк, 2009. 198 с.
- 10. Ипполитова Н. В. Патриотическое воспитание учащихся: учеб. пособие по спецкурсу для студентов пед. интов. -2-е изд., доп. Шадринск: ШГПИ, 2005. 84 с.
- 11. Концепция патриотического воспитания граждан Российской Федерации. Одобрена на заседании Правительственной комиссии по социальным вопросам военнослужащих, граждан, уволенных с военной службы, и членов их семей (протокол № 2(12)-П4 от 21 мая 2003 года) [Электронный ресурс]. URL: http://www.dosaaf23region.ru/2011-12-16-07-08-09/napravleniya-deyatelnosti/2012-03-27-10-08-17/130-----n-212-4--21--2003-.
- 12. Кудрина Е. Л. Духовно-нравственные проблемы развития художественного образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. 2010. № 10. С. 126–131.
- 13. Лукинова А. В. Патриотическое воспитание учителя в теории и практике отечественного педагогического образования второй половины XX начале XXI века: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М.: Москов. гос. пед. ун-т, 2010. 23 с.
- 14. Мусина В. Е. Патриотическое воспитание школьников: учеб.-метод. пособие. Белгород: ИД «Белгород», НИУ «Бел Γ У», 2013. 156 с.
- 15. Фещенко Е. М. Проектный подход как механизм развития профессиональной компетентности педагогапсихолога в системе непрерывного образования [Электронный ресурс] // Вестн. ПГЛУ. – 2008. – № 4. – С. 300–303. – URL: http://pslu.ru/vestnik/2008/4/.
- 16. Циулина М. В. Патриотическое воспитание школьников возможностями социо-образовательной среды: моногр. Челябинск: Цицеро, 2012. 203 с.
- 17. Ширекина Е. В. Патриотическое воспитание старшеклассников во внеклассной работе: на материале Республики Дагестан: дис. ... канд. пед. наук. Махачкала, 2007. 204 с.
- 18. Шиповская Л. Б. Воспитание гражданственности и патриотизма студенческой молодежи в условиях обновленной России: моногр. Астрахань: Астраханский университет, 2010. 94 с.

References

- Adaeva N.V. Patrioticheskoe vospitanie studentov tekhnikuma sredstvami narodnoi pedagogiki: dis. kand. ped. nauk [Patriotic education of college students by means of folk pedagogy: PhD in ped. sci. diss.]. Tver', 2014. 270 p. (In Russ.).
- 2. Afanasova I.M. Patrioticheskoe vospitanie uchashchikhsia mladshego podrostkovogo vozrasta v protsesse izuchenia biologii v shkole: dis. kand. ped. nauk [Patriotic education of pupils of younger teenage age in the course of studying biology in school: PhD in ped. sci. diss.]. Ryazan', 2006. 189 p. (In Russ.).
- 3. Afanas'eva M.L. Patrioticheskoe vospitanie mladshikh podrostkov kak napravlenie deiatel'nosti klassnogo rukovoditelia: avtoreferat dis. kand. ped. nauk [Patriotic education of younger teenagers like activity of the class teacher: author. PhD in ped. sci. diss.]. Moscow, 2008. 23 p. (In Russ.).
- 4. Vyrshchikov A.N., Kusmartsev, M.B., Lutovinov V.I. Voenno-patrioticheskoe vospitanie molodezhi [Military-patriotic education of youth]. Volgograd, PrinTerra, 2008, p. 22. (In Russ.).
- 5. Vyrshchikov A.N., Kusmartsev M.B., Lutovinov V.I. Kontseptual'nye osnovy patrioticheskogo vospitania uchashcheisia molodezhi [Conceptual bases of patriotic education of young students]. Volgograd, PrinTerra, 2007. 40 p. (In Russ.). Available at: http://o-patriotizme.narod.ru/Virschikov4 vocpmolod.htm.
- 6. Gosudarstvennaia programma "Patrioticheskoe vospitanie grazhdan Rossiiskoi Federatsii na 2006–2010 gody" [The state program "Patriotic Education of Citizens of the Russian Federation for 2006–2010"]. *Vospitanie shkol'nikov* [Education for pupils], 2006, no 2, pp. 2–7. (In Russ.).
- 7. Gosudarstvennaia programma "Patrioticheskoe vospitanie grazhdan Rossiiskoi Federatsii na 2011–2015 gody" [The state program "Patriotic Education of Citizens of the Russian Federation for 2011–2015"]. (In Russ.). Available at: http://archives.ru/programs/patriot 2015.shtml (accessed 01.04.2015).
- 8. Daniliuk A.Ia., Kondakov A.M., Tishkov V.A. Kontseptsiia dukhovno-nravstvennogo razvitiia i vospitania lichnosti grazhdanina Rossii [The concept of spiritual and moral development and education of the individual citizen of Russia]. Moscow, Education Publ., 2011. 23 p. (In Russ.).
- 9. Doroshko O.M., Prudko T.M., Badiukova T.A., Getsevich A.K., Pot'ko E.S. Sistema patrioticheskogo vospitaniia studentov universiteta: posobie po organizatsii vospitatel'noi raboty v vuze [The system of Patriotic education of students of the University: manual for the organization of educational work at the University]. Grodno, Publishing house "Lamarque", 2009. 198 p. (In Russ.).
- Ippolitova N.V. Patrioticheskoe vospitanie uchashchikhsia [Patriotic education students]. Shadrinsk, SHGPI Publ., 2005. 84 p. (In Russ.).
- 11. Kontseptsiia patrioticheskogo vospitaniia grazhdan Rossiiskoi Federatsii [The concept of patriotic education of citizens of the Russian Federation]. (In Russ.). Available at: http://www.dosaaf23region.ru/2011-12-16-07-08-09/napravleniya-deyatelnosti/2012-03-27-10-08-17/130-----n-212-4--21--2003-.
- 12. Kudrina E.L. Dukhovno-nravstvennye problemy razvitiia khudozhestvennogo obrazovaniia [Spiritual and moral problems of art education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. Kemerovo, 2010, no 10, pp. 126–131. (In Russ.).
- 13. Lukinova A.V. Patrioticheskoe vospitanie uchitelia v teorii i praktike otechestvennogo pedagogicheskogo obrazovaniia vtoroi poloviny XX nachala XXI veka: dis. kand. ped. nauk [Patriotic education of teachers in the theory and practice of domestic pedagogical education the second half of XX beginning of XXI century: PhD in ped. sci. diss.]. Moscow, 2010. 23 p. (In Russ.).
- 14. Musina V.E. Patrioticheskoe vospitanie shkol'nikov: uchebno-metodicheskoe posobie [Patriotic education students: teaching aid]. Belgorod, Belgorod Publ., Belgorod national research University Publ., 2013. 156 p. (In Russ.).
- 15. Feshenko E.M. Proektnyi podkhod kak mekhanizm razvitiia professional'noi kompetentnosti pedagoga-psikhologa v sisteme nepreryvnogo obrazovaniia [Project approach as a mechanism for development of professional competence of the teacher-psychologist in system of continuous education]. Vestnik PGLU [Herald PSLU], 2008, no 4, pp. 300–303. (In Russ.). Available at: http://pslu.ru/vestnik/2008/4/.
- 16. Tsiulina M.V. Patrioticheskoe vospitanie shkol'nikov vozmozhnostiami sotsiokul'turnoi sredy [Patriotic education students opportunities of socio-educational environment]. Cheliabinsk, Tsitsero Publ., 2012. 203 p. (In Russ.).
- 17. Shirekina E.V. Patriotiheskoe vospitanie starsheklassnikov vo vneklassnoi rabote: dis. kand. ped. nauk [Patriotic education of high school students in extracurricular activities: PhD in ped. sci. diss.]. Makhachkala, 2007. 204 p. (In Russ.).
- 18. Shipovskaia L.B. Vospitanie grazhdanstvennosti i patriotizma studencheskoi molodezhi v usloviiakh obnovlennoi Rossii [Civic education and patriotism of students in the conditions of the new Russia of monografy]. Astrakhan', The publishing house "Astrakhan University", 2010. 94 p. (In Russ.).

УДК 37.013

СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ, ПОДРОСТКОВ, МОЛОДЕЖИ И ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ ЕЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ

Смирнов Ярослав Юрьевич, кандидат педагогических наук, и. о. профессора кафедры народных инструментов, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный работник культуры РФ (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 12345os@mail.ru

На сегодняшний день в современной педагогике, педагогической культурологии накоплен большой опыт в теории и практике обучения, воспитания подрастающего поколения, а также разработана новая система музыкально-эстетического воспитания. Эта система ставит задачу формирования личности, способной активно, творчески преобразовывать и влиять на действительность. Музыкально-эстетическое воспитание рассматривается в педагогической культурологии как неотъемлемая часть нравственного воспитания подрастающего поколения, результатом которого является формирование общей культуры личности. В России музыкально-эстетическое воспитание рассматривается не как сфера, доступная лишь избранным, но как составная часть общего развития всего подрастающего поколения. Важным моментом в данной системе является то, чтобы воздействие искусства начиналось как можно раньше, в самом раннем детстве. Целью данной статьи является определение эстетических, правственных и музыкальных целей воспитания, раскрытие роли и значения музыкального воспитания в жизни подрастающего поколения и общества в целом. Для достижения этой цели автором статьи проанализированы различные подходы к системе музыкально-эстетического воспитания, рассмотрены такие понятия, как музыкальная культура, влияние музыки на человека и ее особенности, представлен анализ работы Омской, Хабаровской, Орловской, Псковской филармоний.

Ключевые слова: педагогическая культурология, музыкальная педагогика, разностороннее развитие личности, организация процесса музыкального воспитания личности.

THE SYSTEM OF MUSICAL-AESTHETIC EDUCATION OF CHILDREN, ADOLESCENTS, YOUTH AND WAYS TO IMPROVE ITS EFFECTIVENESS

Smirnov Iaroslav Yurievich, PhD in Pedagogy, Acting Professor of Department of Folk Instruments, St. Petersburg State Institute of Culture, Honored Worker of Culture of the RF (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: 12345os@mail.ru

Today in modern pedagogy, pedagogical, cultural studies has accumulated extensive experience in the theory and practice of education, upbringing of the younger generation, and developed a new system of musical-aesthetic education. This system makes the task of identity formation, is able to actively, creatively transform and affect reality. Musical-aesthetic education is considered in the teaching of cultural studies as an integral part of moral education of the younger generation, which is the result of formation of the General culture of the individual. In our country the musical-aesthetic education is not seen as an area accessible only to selected gifted children, but as an integral part of the overall development of the younger generation. Key points in this system is the fact that exposure to art began as soon as possible, in early childhood. The purpose of this article is the definition of aesthetic, moral, and musical education goals, demonstrate the role and value

of music education in the lives of the younger generation and society in General. To achieve this goal, the author of the article analyzes different approaches to the system of musical-aesthetic education, considers concepts such as musical culture, the influence of music on man and its features, the analysis of the work of Omsk, Khabarovsk, Orel, Pskov Philharmonic.

Keywords: teaching cultural studies, music pedagogy, the versatile development of personality, the organization of the process of musical education of the individual musical culture.

В 50–60-е годы XX столетия в Доме культуры профтехобразования (ныне ГБОУДОД «Дворец учащейся молодежи Санкт-Петербурга») сложилась традиция, в соответствии с которой к постоянному общению с учащимися привлекались самые выдающиеся деятели культуры. Литературное объединение «Голос юности» вела Вера Панова; танцы в хореографическом коллективе ставили Игорь Моисеев, Татьяна Устинова, Олег Виноградов; хором руководил главный хормейстер Мариинского театра Александр Мурин. Частым гостем здесь был и выдающийся дирижер Евгений Мравинский.

Обсуждая с педагогическим коллективом итоги своего общения с участниками музыкальных объединений, Е. А. Мравинский отмечал, что в истории человечества музыка, в отличие от ныне сложившихся представлений, была вначале, а уж потом появилось «слово». При рождении ребенок сначала плачет, поет, засыпает под колыбельную и только намного позже постигает «слово», которое рождается в недрах «музыки». Однако, чтобы использовать конструктивный потенциал музыки, ее нужно уметь донести. Задача искусства, по его мнению, в том, чтобы потрясать, и, если этого не происходит, значит люди не умеют использовать его силу (см. [1, с. 354]).

Среди участников клубных объединений в ДК профтехобразования было много учащихся 12-летнего училища-интерната, где под одной крышей собрались 540 воспитанников детских домов. Чтобы найти эффективную методику воздействия на такой сложнейший контингент, директор училища М. А. Ариарский решил в первую очередь задействовать эффект воспитания музыкой, и Евгений Александрович, несмотря на свою предельную занятость, принял в этом участие: приглашал детей и подростков на свои концерты, раскрывал им чудесную силу отдельных инструментов, очаровывал безграничными возможностями оркестра. При этом он постоянно

подчеркивал, что музыку нельзя постигать как таблицу умножения, так как она в первую очередь проходит через сердце и ее восприятие требует иной методики.

Именно в эти годы в содружестве с педагогическим коллективом ДК профтехобразования и рядом известных деятелей культуры М. А. Ариарский стал разрабатывать свою научно-педагогическую концепцию, которая в начале 1980-х годов обрела название педагогическая культурология, и принципиально важно, что она не была плодом лишь теоретических рассуждений, а стала откликом на требования практики, была предопределена настоятельной необходимостью в полную меру реализовать созидательный потенциал художественной культуры.

Особая роль педагогической культурологии связана с музыкой, музыкальным воспитанием, музыкальной педагогикой. Музыкальная культура — результат сложного и длительного процесса формирования личности, в котором отражается и объективное влияние микросреды, наполненной музыкой, пением, танцами, и последствия целенаправленной деятельности по музыкально-эстетическому просвещению и вовлечению индивида в различные виды музыкально-образовательной, музыкально-исполнительной и музыкально-созидательной деятельности.

Многие люди не знают нотной грамоты, не владеют каким-либо музыкальным инструментом, не обладают певческими или хореографическими способностями, но любят, знают и ценят музыку, постоянно посещают оперу и филармонические концерты, умеют оценить достоинства фольклорных ансамблей, камерных и симфонических оркестров, молодежных музыкальных коллективов популярной направленности. Эта категория населения, естественно, обладает определённой художественно-эстетической культурой, ставшей результатом музыкального просвещения.

Однако, если определить наиболее эффективный путь формирования музыкальной культуры подрастающего поколения, то более рациональным представляется органическое соединение просвещения и вовлечения детей и подростков в процесс овладения умениями и навыками музицирования, и по мере решения этой задачи - в исполнительную и творчески-созидательную деятельность. Оптимальной базой формирования музыкальной культуры всех групп населения, в первую очередь детей и молодёжи, наряду со специальными учебными заведениями, музыкальными школами, школами искусств, университетами музыкального искусства и т. д., сегодня выступают коллективы дополнительного образования, объединяющие сотни тысяч любителей музыки.

Важнейшая особенность музыкального любительского коллектива проявляется в том, что он создаёт самую благоприятную микросреду художественного творчества, формирует эстетическое отношение к действительности и искусству, усиливает познавательные возможности личности, стимулирует развитие коммуникативных качеств, порождает нравственно-психологическую атмосферу творческого соревнования и содружества [6, с. 149].

Музыка в одинаковой мере окружает каждого из нас, но один слышит мелодию колышущейся на ветру травы, другие остаются глухими к шедеврам Л. Бетховена или М. И. Глинки. Одни видят свое счастье в возможности попасть на концерт Д. Мацуева или «Виртуозов Москвы», другие не испытывают комплекса неполноценности от того, что ни разу в жизни не были в филармонии или оперном театре. В этих различиях проявляются индивидуальные способности, развитость эмоциональной сферы, наследственность и иные личностные качества, но в первую и решающую очередь – это результат воспитания, благодаря которому человек научился или не научился воспринимать духовное богатство музыки, испытывать благодаря ей всю гамму человеческих чувств.

Самые великолепные творения музыкального гения остаются «вещью в себе» до тех пор, пока люди не освоили их. Даже для профессионалов требуется время, чтобы услышать и принять новую мелодию. История знает, как трудно кол-

леги по «Могучей кучке» принимали Первый концерт для рояля с оркестром П. И. Чайковского; сколь болезненно шли первые репетиции «Войны и мира» С. С. Прокофьева, как музыканты отвергали первые опусы А. Шнитке. Вряд ли на фоне этих примеров можно удивляться, что школьники или учащиеся профтехучилищ без необходимой подготовки не проявляют интерес к И. С. Баху или Д. Д. Шостаковичу [1, с. 159].

Необходимость музыкального воспитания как одного из условий гармонического развития личности, бесспорна. Однако далеко не бесспорна его методика, организация, возрастные границы, количественные и качественные параметры, и здесь существенную роль начинает играть педагогическая культурология.

В педагогике достаточно распространено положение о музыкальном воспитании как развитии особенностей к восприятию музыки. Однако оно не раскрывает всей полноты формирования музыкальной культуры, оставляя, к примеру, вне внимания такой ее аспект как музицирование, непрофессиональное музыкальное творчество.

Более адекватной представляется позиция Д. Б. Кабалевского [7, с. 172], который подчеркивал необходимость не просто музыкального, а музыкально-эстетического воспитания, гуманистического характера приобщения детей и молодежи к музыке, вовлечения их в музыкальное творчество.

Теория и практика музыкального развития подрастающего поколения, разработанная и апробированная Д. Б. Кабалевским, ориентирует на то, чтобы научить подростков:

- любить и понимать музыку во всем богатстве ее форм и жанров;
 - отличать в музыке хорошее от плохого;
- владеть основами музыкальной грамотности;
- постоянно развивать свои творческие возможности.

Для Д. Б. Кабалевского музыкальная культура — это неотъемлемая часть духовного богатства любого человека. Музыка для него не самоцель, а средство формирования и проявления образного мышления и эстетического отношения к действительности.

Уязвимой стороной системы нравственноэстетического воспитания средствами музыки, которую внедрял Д. Б. Кабалевский, являлось то, что она, по сути, ограничивалась лишь созерцательной и аналитической стороной, оставаясь при этом на уровне просвещения, и не поднималась до более активной деятельной стадии музыкального творчества подростков.

Между тем достоинство российской школы музыкальной педагогики, представленной А. А. Апраксиной, Б. В. Асафьевым, Л. Д. Баренбоймом, Н. А. Брюсовой, Н. А. Ветлугиной, А. Н. Сохором, Б. М. Тепловым, Б. Л. Яворским и многими другими, заключается в том, что она строится на единстве восприятия музыки и музыкального творчества; на последовательном формировании элементарной музыкальной грамотности, подкрепленной включением в различные формы музицирования.

Один из крупнейших психологов XX века Б. М. Теплов [5, с. 39] различал музыкальность двух видов:

- наличие специальных музыкальных способностей, музыкального слуха, ладового, метроритмического чувства и проявлений индивидуальной музыкальной одаренности;
- музыкально-эстетические способности как результат воспитания, достижимый для ребенка, подростка или зрелой личности.

Музыкальная педагогика исходит из того, что начинать всестороннее развитие личности надо как можно раньше. С момента рождения человек подвергается самым разнообразным влияниям, но одним из наиболее конструктивных представляется музыка. Дети, постоянно слышавшие мелодии материнской песни, по сути, изначально приобщаются к миру прекрасного, но оно не должно завершаться ранним детством и педагогическая культурология учит, как обеспечить непрерывный процесс музыкального развития.

История музыкального воспитания богата примерами, когда подростки, которые явно отстают в обучении, в общем развитии до тех пор, пока не приобретают какое-то небольшое музыкальное умение, которое обеспечивает проявление их скрытых до этого эмоций. В результа-

те многие из них начинают заметно лучше учиться по всем предметам. Открыв учащимся доступ к пониманию искусства, мы тем самым стимулируем развитие всех их способностей.

Для правильной организации музыкального воспитания необходимо с самого начала ясно представить себе цели и возможности такого воспитания.

Музыка, прежде всего, воспитывает музы кальную дисциплину, стремление к совершенствованию индивидуального и коллективного исполнения в музыкальном инструментальном ансамбле, вокальном в хоровом пении, совершенству, которое приносит большое эмоциональное удовлетворение. Второй важный аспект музыкального воспитания — стимулирование умственного развития. Третьим аспектом является эмоциональное воспитание, без которого нельзя достичь полной зрелости. В процессе занятий очень скоро проявляются таланты.

Основу любого метода всегда должны составлять реальные, практические, а не только теоретические занятия музыкой. Как только дети или подростки начнут находить радость в занятиях музыкой, они захотят больше узнать: как она записывается, как прочитать нотные обозначения, чтобы превратить их в звуки, задуманные композитором. Постигнув радость музыкальных занятий, они станут охотно заниматься и теорией музыки. В данном случае мы сталкиваемся с двуединым процессом от пропаганды музыки к музицированию и от музицирования к более осмысленному восприятию музыки.

Музыка — это мир, куда человек входит однажды и остается поклонником навсегда. Мир музыкальной красоты существует не сам по себе. Он становится или не становится таковым в зависимости от личности, соприкасающейся с музыкой. Музыкальная культура личности — показатель развития самой личности.

Почему целостное развитие личности протекает более успешно, если к средствам ее воспитания дополняется музыка? Главной проблемой, связанной с осмыслением роли музыки в воспитании человека, является ее специфика, которую активно использует педагогическая культурология.

Первая особенность музыки кроется в интернациональной природе этого вида искусства. Музыка становится близкой и понятной в силу сходства с интонацией человеческой речи. Когда язык и звуковая речь в древности стали средствами общения между людьми, возникли первые образцы вокальной музыки — музыки для голоса.

Интонирование в музыке как проявление человеческой речи, сознания и мысли раскрыто в работах академика Б. В. Асафьева. Интонация стала рассматриваться им как фундамент, как звуковыраженная «музыкальная мысль», которая лежит в основе музыкального образа произведения, содержания и формы, творческого метода и стиля, реализма, народности и др. сторон музыкального произведения. Б. В. Асафьев подчеркивал, что в самом звучании слова отражается интонационный смысл смысла... музыка не выдумывается, а плавится из реальности. Можно сказать, что главное в восприятии музыкального произведения состоит в том, чтобы услышать «смысл интонационного смысла».

Вторая особенность музыки в том, что она — особый язык человеческого общения: музыка не может отражать и изображать отдельные предметы явления, но способна более ярко передавать переживания человека, внутренний мир его чувств, эмоционально-психологические состояния, их динамику, переливы.

Воссоздавая эмоциональный опыт человечества, музыка заставляет каждого переживать сильнейшие чувства, придает людям нравственные силы, воспитывает в них мужество, веру в жизнь, правду, красоту, подсказывает воображению интересную мысль, обогащает чувства, интеллект.

Третья особенность музыки состоит в глубине и огромной эмоциональной силе не только нравственно-эстетического, но и психологического и физиологического воздействия на человека. Материалом, физической основой построения музыкального образа выступает звук. Научные наблюдения показывают, что звук является более сильным сенсорным раздражителем для человека, чем свет или цвет.

Главный эстетический смысл музыкального произведения таится в его художественно-образной системе, однако нельзя недооценивать и силу физиологического воздействия на человека

физико-акустического ряда музыкального произведения.

Можно констатировать и другие особенности музыки, предопределяющие ее огромный воспитательный потенциал. Однако, чтобы реализоваться, а музыка не оставалась «вещью в себе», необходимо приобщить человека к музыкальной культуре, научить его слушать музыку и понимать ее.

Академик Б. В. Асафьев неоднократно подчеркивал, что в отличие от слова, восприятие которого находятся в прямой зависимости от его новизны, музыка воспринимается тогда, когда слушатель находит в ней знакомые мелодии. Почти два года коллеги Д. Ф. Тухманова не принимали его «День Победы». В свою очередь, подросток, не имея необходимого опыта общения с музыкальной культурой, не способен сразу воспринять шедевры И. С. Баха, Л. В. Бетховена, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

В этой связи в ряде городов России делаются попытки найти оптимальные формы приобщения детей, подростков и молодежи к достижениям мировой и отечественной культуры. К примеру, в Москве и Санкт-Петербурге большим успехом пользуются абонементы «Музыка от А до Я», популярные лекции-концерты, раскрывающие перед ребятами богатство мира музыки и способствующие овладению основами музыкальной грамоты.

В ряде публикаций достаточно широко раскрыта методика приобщения подростков к шедеврам отечественного искусства, убедительно показана эффективность этой работы. Однако в этих же публикациях не менее убедительно показано, что научно обоснованная система музыкально-эстетического воспитания подростков реализуется лишь в отдельных культурных центрах и далеко еще не стало нормой, принятой повсеместно [1, с. 327]. Анализ работы Омской, Хабаровской, Орловской, Псковской филармонии, проведённый на базе СПбГУКИ, показывает, что, достаточно активно пропагандируя музыкальное искусство среди почитателей музыки, эти учреждения культуры лишь в самых ограниченных масштабах планируют работу с детьми и подростками, охватывая своим влиянием не более 6 % школьников.

Осуществленный анализ показывает, что из 3 156 проанкетированных учащихся в 2014 году в филармонии побывало менее 200, то есть 6,3 %. Если учесть, что в большинстве регионов страны нет специальных музыкально-просветительных центров типа филармонии, а в домах культуры симфонические и камерные концерты – редкое исключение, то проблема пропаганды музыки остается очень острой.

Многое в этом плане могло бы сделать телевидение. Однако в последние годы его коммерческие интересы оттесняют классическую музыку на одно из последних мест в структуре телевещания. Более того, использование музыки в рекламе и пристрастие к далеко не лучшим образцам рок- и поп-музыки способны только извратить музыкальные вкусы детей, подростков и молодежи.

В социально-культурной ситуации, сложившейся в России в начале XXI века, наиболее эффективным средством музыкального воспитания учащейся молодежи школ и иных учебных заведений остается широкое музыкальное образование в рамках музыкальных школ, самодеятельных коллективов музыкального творчества и групп обучения игре на музыкальных инструментах, создаваемых в клубных в иных культурно-досуговых учреждениях. При этом на первый план выдвигается проблема учета реально проявляемых детьми и подростками, юношами и девушками музыкальных интересов и способностей.

Наиболее широко и эффективно система музыкального воспитания проявляет себя с детьми дошкольного, школьного возраста и подростками. Это предопределяет необходимость более подробно остановиться на формировании музыкальной культуры у этих возрастных групп.

Приходится постоянно учитывать, что нельзя ожидать одинакового высокого развития одних и тех же способностей у всех учащихся, поэтому педагогу необходимо считаться с психологическими различиями между ними.

На индивидуальных занятиях учащиеся постигают не только исполнение музыкальных произведений, они учатся рассуждать о музыке, читают стихи о музыке, под музыку рисуют воображаемые сюжеты исполняемых произведений, пишут литературные зарисовки о музыке. Чередование различных форм работы на уроке способствует более полному развитию слухового, музыкального, художественного восприятия учеников, формированию эмоциональных и интеллектуальных сторон учащегося, его творческих способностей, фантазий, воображения.

Систематическое и целенаправленное развитие образного мышления начинающего музыканта, его активности в художественной жизни требует занятий с ним по особой методике, которая ориентирована как на интеллектуальное, так и эмоциональное восприятие предмета, и в этом проявляет себя педагогическая культурология, которая учит одновременно воздействовать на разум и чувства, передавать и логическую, и эмоциональную информацию.

Культура неотрывна от человеческой деятельности, от созидания, от творчества. Формирование культуры личности есть не просто развитие интеллекта, а развитие включающей в себя этот интеллект материальной и духовнопрактической деятельности. Музыкальная культура личности также определяется мерой освоения и созидания музыкальных ценностей, мерой направляемой на это освоение музыкальной деятельности. Именно последняя является исходным образованием, с которого начитается личностная музыкальная культура.

В разных странах, на разных этапах развития достаточно успешно использовалось трудовое, нравственное, политическое, экономическое, эстетическое, экологическое, правовое, физическое воспитание; немалый эффект давало патриотическое и гражданское воспитание; в последние десятилетия в России и ряде других стран большое внимание уделялось историческому воспитанию, формированию исторического сознания и верности национально-культурным традициям.

В любом обществе существуют специальные воспитательные и образовательно-воспитательные структуры, функции воспитания вменяются трудовым коллективам, воинским подразделениям, общественным организациям. Воспитание все в большей степени охватывает сферу досуга. Трудно найти форму жизнедеятельности, которая не связывалась бы с задачами формирования личности. В обществе утвердилось

четкое понимание необходимости формирования в каждом гражданине высоких нравственных качеств, однако, мало знать, что нужно, не менее важно осознать, как этого добиться.

Стержневые проблемы воспитания сегодня упираются в методики решения социально значимых задач нравственно-эстетического развития личности и конструктивный вклад в их осуществление, несомненно, может внести методика художественного и, в частности, музыкального воспитания. Формирование личности ребенка, подростка, юноши или девушки носит всеобъемлющий, всепроникающий характер. В этом процессе проявляют себя эстетическое воздействие природы и созданной человеком рукотворной среды обитания, целесообразно организованная учебно-трудовая и общественная деятельность, общение в быту, спорте, игре и т. д. Но наиболее эффективным, поддающимся педагогической инструментовке, конечно, является художественное воспитание как процесс целенаправленного воздействия средствами искусства, в котором у воспитуемых формируются художественные чувства и вкус, любовь к искусству, умение понимать его, наслаждаться им, способность творить в области искусства.

Богатство и многообразие художественной культуры обусловили неослабевающий интерес к ней со стороны ряда наук. Философы исследуют ее методологическую основу, содержание, структуру и функции, социологи изучают формы распространения художественной культуры и уровень овладения ею различными группами населения, психологи постигают специфику художественных способностей и художественного творчества, а педагогов интересует процесс формирования личности под воздействием художественной культуры, и в этой области за последние десятилетия достигнут определенный прогресс. Ряд работ, посвященных изучению художественной культуры в целом, либо отдельных его аспектов, способствовали дальнейшей разработке таких вопросов, как понятие, структура, функции художественной культуры, место художественной культуры в жизни общества, роль художественной культуры в гармоническом развитии личности. Указывая на богатейший духовный потенциал различных

видов искусств, которые интегрирует художественная культура, ряд специалистов (Ю. Б. Борев, М. С. Каган, Л. Н. Коган, Ю. А. Лукин, С. Т. Махлина, Ю. У. Фохт-Бабушкин, Д. В. Щирин и др.) подчеркивают относительную самостоятельность художественной культуры, и в то же время рассматривают ее в более узком плане в сопоставлении с эстетической культурой. Ю. У. Фохт-Бабушкин определяет художественную культуру как ядро эстетической культуры. Л. Н. Коган видит в художественной культуре степень реализации сущностных сил социального субъекта в художественном освоении действительности. Ю. Б. Борев обращает внимание на специфику искусства, которое вовлекает аудиторию в выработку эстетических идей и заставляет читателя, зрителя, слушателя интериоризировать художественные идеи в личной форме. А М. С. Каган отмечает способность искусства «раздвинуть границы реального опыта жизни, значительно расширить жизненный круго-30p» [3, c. 3].

Появилось немало интересных работ, посвященных проблеме функций искусства [4, с. 5]. Отсутствие единства в трактовке этих функций говорит о сложности предмета исследования и о возможности различных подходов к его рассмотрению. Но, так или иначе, всеми авторами признается такая функция искусства, как его преобразующее воздействие на личность (например, у С. М. Кагана – просветительная, воспитательная и функция художественного воспитания, у Ю. Б. Борева — общественно-преобразовательная, познавательно-эвристическая, воспитательная функции).

В психологии и педагогике воздействие искусства на человека рассматривается с точки зрения его возможности в плане формирования личности. Н. А. Ветлугина, в частности, пишет: «Художественно-образное выражение в деятельности детей (которое является результатом восприятия искусства и знакомства с ним) в ранних своих истоках – лишь предпосылка к дальнейшим творческим действиям, если к нему своевременно побуждать, то творческие проявления сыграют свою роль в развитии интересов и способностей каждого ребенка» [2, с. 216].

Психологи единодушны во мнении, что художественная деятельность, направленность на ее результаты, является непременным условием формирования эстетических переживаний, творческих способностей детей, подростков и молодежи. Необходимость систематического общения подрастающего поколения с искусством, овладение его языком - непреложное условие художественного развития личности. Не случайно сегодня одной из важнейших проблем современной педагогики является разработка и реализация всеобъемлющей системы приобщения каждого ребёнка или подростка к духовным ценностям, аккумулированным в различных видах искусств, обеспечение художественного образования каждого школьника, учащегося колледжа или профтехучилища, включение определенного минимума знаний, умений и навыков в сфере искусства в число непреложных для любого вступающего в жизнь человека.

Подростковый период - время активного формирования личности, преломления социального опыта через собственную активную деятельность индивида по преобразованию своей личности, становления своего «Я». Центральным новообразованием личности подростка, по мнению психологов, является формирование чувств взрослости, развитие самосознания. Это пора активного самовоспитания, возраст, когда возникает потребность в знании собственных особенностей, интерес к себе и размышления о себе. Этот возраст представляет идеальную возможность приобщения формирующейся личности к ценностям отечественной и мировой культуры, к процессу художественного освоения мира.

Опыт музыкального воспитания детей по системе Карла Орфа, получивший широкий резонанс во многих странах, нацеленный на развитие художественно-творческих способностей, в частности, музыкальных, убедительно проиллюстрировал положение о том, что итогом организованного художественного образования является творчески развитая личность.

Обоснование сущности, природы и воспитательных возможностей художественной педагогики как одного из направлений теории нравственноэстетического воспитания и организация практики массового художественного образования – важная задача современной педагогики. Необходимость такой постановки вопроса доказывается зафиксированным в исследованиях социологов реальсуществующим противоречием: наличие среднего и высшего образования у большинства молодежи при отсутствии достаточно высокого уровня художественного развития. Наиболее ярко это проявляется в том, что, имея возможность воспринимать высококачественную художественную продукцию, массовый потребитель ориентируется на художественные произведения среднего уровня, не требующие определенных интеллектуальных и эмоциональных усилий, специальной подготовки. Только в условиях отсутствия у значительной части населения подлинно художественного вкуса оказалась возможной ситуация, когда под маркой традиционной культуры прилавок заполняется многочисленными подделками, которые, к сожаактивно достаточно раскупаются. Недостатки художественного воспитания породили китч и интерес к псевдохудожественным коллективам, претендующим на роль выразителей новой музыкальной культуры.

Общее образование, вооружая молодого человека системой знаний, умений и навыков, формирует мировоззрение, познавательный интерес. Последний выступает своего рода поисковым ориентиром, побуждая следить за произведениями того или иного автора, той или иной проблематики, за творчеством исполнителей, художников, режиссеров. Гуманитарное образование, полученное в общеобразовательной школе, позволяет зрителю, читателю, слушателю представить эпоху создания произведения, лучше понять его замысел, художественную идею, определить созвучность своему времени.

Повышение общекультурного уровня является важной, но не единственной предпосылкой осуществления массового художественного воспитания и образования. Значительное место в этом процессе принадлежит повышению эстетического эффекта современного производства. Подростки, усваивающие основы труда, встречаются с промышленной эстетикой, дизай-

ном. Налицо диалектическая связь: характер современного производства диктует необходимость с детских лет формировать творческие потенции личности; искусство же, особенно в его современных формах», стимулирует развитие воображения и творческой мысли.

Педагогическая культурология не подменяет все, что наработано музыкальной педагогикой, не ставит под сомнение и значимость сложившейся системы музыкально-эстетического воспитания, но она существенно и конструктивно дополняет ее.

Педагогическая культурология вооружает педагогику музыкального воспитания четкой методологической позицией, исходящей из того, что, в отличие от социализации или таких ее составных частей, как базовое образование, строящееся в соответствии с требованиями общества, разви-

тие музыкальных способностей и формирование музыкальных умений и навыков всегда представляют собой производную наклонностей, дарований и интересов конкретного индивида.

Это направление научного знания и социальной практики раскрывает методику постижения музыки, основанную на единстве логического и эмоционального, на непреложной необходимости одновременно воздействовать на разум и сердце, включать в объект воздействия все присущие человеку компоненты восприятия. Педагогическая культурология во многом перекликается с существующими методиками музыкальной педагогики, со взглядами известных композиторов, музыкантов, педагогов, музыковедов, но это лишь подчеркивает, что она нашла правильное направление, что идет в ногу с объективными требованиями времени.

Литература

- 1. Ариарский М. А. Прикладная культурология: моногр. Изд. 2-е. СПб., 2001. 561 с.
- 2. Ветлугина И. А. Художественное творчество и ребенок. М., 1991. 216 с.
- 3. Никитина И. П., Бабина В. М. Тенденции изменения социальных функций искусства в современном мире // Полигнозис. 2009. № 2(35).
- 4. Стукалова О. В. Сущность и функции искусства с позиций современного гуманитарного знания и актуальных проблем образования // Педагогика искусства. 2011. № 1.
- 5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М.: АПНРСФСР, 1961. С. 39–251.
- 6. Смирнов Я. Ю. Школа художественного образования и воспитания // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искуссв. 2012. № 20. С. 149.
- 7. Халабузарь П. В., Попов В. С., Добровольская Н. Н. Методика музыкального воспитания. М.: Музыка, 1989. 175 с.

References

- 1. Ariarskii M.A. Prikladnaia kul'turologiia: monografiia [Applied cultural studies: monograph]. Edition 2. St. Petersburg, 2001. 561 p. (In Russ.).
- Vetlugina I.A. Khudozhestvennoe tvorchestvo i rebenok [Artistic creativity and the child]. Moscow, 2006. 28 p. (In Russ.).
- 3. Nikitina I.P., Babina V.M. Tendentsii izmeneniia sotsial'nykh funktsii iskusstva v sovremennom mire [Tendencies of changes in the social functions of art in the modern world]. *Polignozis [Polygnozis]*, 2009, no 2(35). (In Russ.).
- 4. Stukalova O.V. Sushchnost' i funktsii iskusstva s pozitsii sovremennogo gumanitarnogo znaniia i aktual'nykh problem obrazovaniia [The nature and function of art from the standpoint of modern humanitarian knowledge and actual problems of education]. *Pedagogika iskusstva [Pedagogy Art]*, 2011, no 1. (In Russ.).
- 5. Teplov B.M. Psikhologiia muzykal'nykh sposobnostei [The psychology of musical abilities]. *Problemy individual'-nykh razlichii [The problem of individual differences]*. Moscow, APNRSFSR Publ., 1961, pp. 39–251. (In Russ.).
- 6. Smirnov Ia.Iu. Shkola khudozhestvennogo obrazovaniia i vospitaniia [School of arts education and upbringing]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no 20, p.149. (In Russ.).
- 7. Khalabuzar' P.V., Popov V.S., Dobrovol'skaia N.N. Metodika muzykal'nogo vospitaniia [The methodology of musical education]. Moscow, Musik Publ., 1989. 175 p. (In Russ.)

УДК 378:355

КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ ВОЕННО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ

Григоренко Наталья Николаевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой педагогики и психологии, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: natalya grigoren@mail.ru

Зарипов Андрей Алексеевич, соискатель, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ) E-mail: andrelecs@mail.ru

Традиционная модель образования ориентирована на дисциплинарное разграничение знания в виде относительно автономных, замкнутых систем хранения информации, которой надлежит быть «вложенной» в головы обучаемых. Эта модель, будучи по преимуществу закрытой и близкой к равновесию, оказывается практически неспособной к развитию, а потому становится все более неадекватной реальностям процесса глобальных изменений мира, вступающего в эру эпохи бифуркации. Идеология компетентностного подхода в высшем военном профессиональном образовании предполагает, что военно-профессиональные компетенции представляют собой системные, высокого уровня интегрированности образования. Кластерная модель дает возможность увидеть слабые места в структуре профессиональной компетентности обучаемого, соответственно исправлять их путем индивидуальной работы с педагогом, консультаций, дополнительных занятий, тренировок и позволяет просмотреть причины низких результатов эффективности обучения на уровне мелких поведенческих маркеров. Разработанная кластерная готовая модель сопоставима с перечнем норм и требований, предъявляемых к специальности выпускника военного вуза, но в отличие от последнего представляет собой особенный перечень норм и требований, максимально точно подобранный в целях успешного выполнения служебно-боевых задач внутренними войсками МВД России. Предлагаемая кластерная модель позволяет направленно строить индивидуальные планы, работу обучаемого с педагогом, консультации, дополнительные занятия, тренировки и т. д.

Ключевые слова: кластерная модель, поведенческие маркеры, репертуарные решетки, оценочные показатели, образ действий.

THE CLUSTER APPROACH TO THE FORMATION OF MILITARY-PROFESSIONAL COMPETENCES

Grigorenko Natalya Nikolaevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture and Art (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: natalya_grigoren@mail.ru

Zaripov Andrew Alexeyevich, Applicant, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andrelecs@mail.ru

The traditional model of education is focused on delineation of disciplinary knowledge in the form of relatively autonomous, closed storage systems, which must be "embedded" into the heads of students. This model, being primarily closed and close to equilibrium, is practically incapable of development, and therefore becoming increasingly inadequate realities of global change the world entering an era of era of bifurcation. The ideology of the competency approach in the higher military professional education suggests that military-professional competences are system, a high level of integration of education. The cluster model makes it possible to see the weaknesses in the structure of professional competence of the student

and, accordingly, to correct them through individual work with a teacher, counseling, tutoring, training and allows you to see the reasons for the low efficiency of learning outcomes at the level of small behavioral markers. Developed cluster ready model is comparable with the list of standards and requirements for a degree of military high school graduate, but unlike the latter is a special list of rules and requirements as precisely matched in order to fulfill their combat tasks of internal troops of the Russian Interior Ministry. The proposed cluster model allows the targeted building individual plans, plan individual work with the student teacher, counseling, tutoring, training, etc.

Keywords: cluster model, behavioural markers, repertoire lattices, estimated indicators, line of action.

На сегодняшний день к проблеме повышения качества военного образования обращено пристальное внимание не только государства, но и профессорско-преподавательского состава военных высших учебных заведений (далее - вузов) и самих курсантов. Кроме того, немаловажное значение придается формированию системы измерителей для всех категорий участников образовательного процесса (курсантов, преподавателей, руководства вузов). Эффективное решение этих вопросов позволит создать единое информационное пространство, объединяющее данные различных уровней в единую систему и обеспечивающее решение задач системного мониторинга деятельности и повышения эффективности функционирования образовательного учреждения.

Все это в конечном итоге усилит общественный характер управления качеством образования, обеспечит доступ к информации о качестве образовательных услуг, согласование представлений о качестве образования участников образовательного процесса.

Традиционная модель образования ориентирована на дисциплинарное разграничение знания в виде относительно автономных, замкнутых систем хранения информации, которой надлежит быть «вложенной» в головы обучаемых. Эта модель, будучи по преимуществу закрытой и близкой к равновесию, оказывается практически неспособной к развитию, а потому становится все более неадекватной реальностям процесса глобальных изменений мира, вступающего, по выражению Э. Ласло, в эру эпохи бифуркации [1].

В период реформирования образования в нашей стране возникла необходимость в эффективном развитии инновационной составляющей российской системы высшего профессионального образования (ВПО) и повышения ее конкурентоспособности на мировом рынке образовательных услуг [6, с. 92].

Сравнительно недавно в связи с дискуссиями о проблемах и путях модернизации российского образования получило распространение понятие «компетентностный подход». Обращение к этому понятию связано со стремлением определить необходимые изменения в образовании, обусловленные изменениями, происходящими в обществе [3]. Идеология компетентностного подхода в высшем военном профессиональном образовании предполагает, что военно-профессиональные компетенции представляют собой системные, высокого уровня интегрированности образования [2, с. 20-26]. Рассматривать данные образования необходимо с различных сторон с целью выявления методики определения знаний, умений и навыков, соответствующих военно-профессиональным компетенциям в деятельности кафедры (вуза). В данной статье нами предлагается анализ уровневого подхода применительно к изучению дисциплины и кластерная модель как инновационная система оценки качества образования. Для решения данной проблемы необходимо рассмотреть ряд задач. Во-первых, определить содержание понятия кластерной модели оценки достижения (или недостижения) тех или иных профессиональных компетенций. Во-вторых, изучить возможность использования кластерной модели оценки достижения профессиональных компетенций в военном образовании.

Кластер (англ. Cluster – скопление) – объединение нескольких однородных элементов, которое может рассматриваться как самостоятельная единица, обладающая определёнными свойствами. Под кластерной моделью понимается взаимои саморазвитие субъектов кластера «в процессе работы над проблемой», осуществляемое на основе устойчивого развития партнерства, усиливающего конкретные преимущества как отдельных участников, так и кластера в целом [4].

В свою очередь, под кластерной моделью оценки достижения (или недостижения) тех или иных профессиональных компетенций понимается инструментарий для оценки профессионального уровня персонала (уровня подготовки обучаемого). Данную модель целесообразно создавать для каждой профессиональной группы отдельно, поскольку для каждой из них важны особые профессиональные и личностные качества. Модель дает возможность увидеть слабые места в структуре профессиональной компетентности обучаемого, соответственно исправлять их путем индивидуальной работы с педагогом, консультаций, дополнительных занятий, тренировок и позволяет просмотреть причины низких результатов эффективности обучения на уровне мелких поведенческих маркеров.

На наш взгляд, эту модель можно назвать кластерной, подходящей для оценки наличного профессионального уровня подготовки обучаемых (курсантов) и выпускников военных вузов и представляющей собой четкий, детальный инструментарий по его развитию.

Разработка кластерной модели компетенции для определенной специальности, по нашему мнению, может занимать по времени до двух-трех недель. Готовая модель сопоставима с перечнем норм и требований, предъявляемых к специальности выпускника военного вуза, но в отличии от последнего представляет собой особенный перечень норм и требований, максимально точно подобранный в целях успешного выполнения служебно-боевых задач внутренними войсками МВД России. Непосредственное участие в создании модели должны принимать эксперты, командиры курсантских подразделений (курсовые офицеры), хорошо знающие своих подчиненных и обладающие реальным опытом практической деятельности в данной сфере. Кроме того, разработкой модели также занимаются сотрудники лабораторий профессионального отбора, имеющиеся в каждом военном вузе. Создание кластерной модели компетенций проходит в несколько этапов.

Этап 1. Описательный

Все участники моделирования описывают отдельно взятого курсанта в понятиях «поведение, помогающее в учебе – поведение, мешающее в учебе». Так характеризуются все курсанты.

Особое внимание: нужно описывать не качества курсанта, а именно поведение, помогающее или мешающее в учебе.

Пример: Эдуард М., курсант 4-го курса.

Поведение, помогающее в учебе: доброжелателен, любознателен, всегда доводит начатое дело до конца, активен на занятиях, часто задает вопросы преподавателям по существу учебного материала.

Поведение, мешающее учебе: часто бывает чрезмерно эмоционален, бурно переживает неудачи, не может быстро переключаться с одной темы на другую, если его постигла неудача, некачественно работает с боевыми графическими документами.

Собрав подобные характеристики на каждого курсанта в одном взводе (учебной группе), мы должны построить аналог репертуарной решетки, отражающей видение идеального выпускника военного вуза. Это как перечисление положительного поведения, способствующего максимальной эффективности, так и видение от противного, основанное на анализе поведения мешающего учебе.

Этап 2. Классификация качеств

Необходимо разбить все качества, важные для данного взвода (учебной группы), на кластеры и назвать их, как это приведено в примере (табл. 1).

Таблица 1

Пример классификации качеств по кластерам

Название кластера	Качества, помогающие в учебе
1. Высокий уровень военно- профессиональной подготовки, творческий подход к решению задач боевой готовности, укрепление воинской дисциплины и службы войск	Усидчивость
	Умение планировать свою работу
	Требовательность к себе и к другим
	Умение вести беседу, говорить
	Умение слушать
	Стремление к самосовер- шенствованию

Окончание таблииы 1

Название кластера	Качества, помогающие в учебе
2. Совершенствование профессионального, интеллектуального, нравственного, духовного и физического уровня развития, поддержание образцового внешнего вида и строевой выправки	Проявляет желание работать
	Работает энергично
	Последователен в работе
	Работает эффективно, высо- кий КПД
	Действует по порядку и т. д.
3. Способность быть морально- психологически устойчивым в обыч- ной обстановке и в ситуациях повышен- ной напряженности	Умеет определять приоритеты своей деятельности
	Умеет анализировать результаты своей деятельности
	После неудач быстро «встает с колен» и т. д.

Этап 3. Перевод кластеров в компетенции

После внесения качеств в соответствующие репертуарные решетки, необходимо организовать круглый стол с участием командиров курсантских подразделений (курсовых офицеров), а также сотрудников лаборатории профессионального отбора для проверки правильности и важности тех или иных качеств, а также для их корректировки. На этом этапе обычно возникает много споров и разногласий, зато портрет выпускника (обучаемого) и четкость прописываемых качеств будет максимально точным. Часто за работу одного круглого стола удается утвердить одну-две профессиональные компетенции. Здесь следует особо оговорить, что в рамках нашего подхода под компетенцией мы будем понимать комбинацию теоретических знаний, практических навыков и умений, личного отношения к воинской службе, внутренним войскам и товарищам. Все эти качества отражают идеальный портрет выпускника военного вуза. Название кластеров не определяет название компетенции, компетенция - это более широкое понятие, которое может объединять несколько близких по смыслам кластеров, ее содержание и форма выступают кластерообразующим началом. При этом сами компетенции могут композиционно выстраиваться в иерархические отношения, включаться в онтологическую модель [4].

Таким образом, в процессе обсуждения экспертами могут быть выделены несколько групп компетенций. Обычно их число колеблется от четырех до шести. Примеры декомпозиции компетенции приведены в табл. 2 и 3.

Таблица 2

Пример декомпозиции компетенции «Высокий уровень военно-профессиональной подготовки, творческий подход к решению задач боевой готовности, укрепление воинской дисциплины и службы войск»

Поведенческие маркеры	
1. Усидчивость	
2. Умение планировать свою работу	
3. Требовательность к себе и другим	
4. Умение вести беседу, говорить	
5. Умение слушать	
6. Стремление к самосовершенствованию	

Таблица 3

Пример декомпозиции компетенции «Способность иметь высокий уровень TB

военно-профессиональной подготовки,
ворчески подходить к решению задач боевой
готовности подразделения» (ВПК-4) [5]

1. Совершенствование профессионального уровня развития

Поведенческие маркеры по ВПК-4

- 2. Совершенствование интеллектуального уровня развития
- 3. Совершенствование нравственного и духовного уровня развития
- 4. Совершенствование физического уровня развития
- 5. Поддержание образцового внешнего вида и строевой выправки
- 6. Способность быть морально-психологически устойчивым в различных условиях
- 7. Умение при принятии решений учитывать правовые, социальные, экономические, экологические и иные последствия

Можно заметить, что в компетенцию ВПК-4 (табл. 3) вошел такой кластер, как «Совершенствование профессионального, интеллектуального, нравственного, духовного и физического уровня развития» и даже поддержание образцового внешнего вида и строевой выправки. Кроме того, в маркере № 7 «Умение при принятии решений учитывать правовые, социальные, экономические, экологические и иные последствия» заложен смысл отношения к воинской службе, внутренним войскам и товарищам на поведенческом уровне.

В каждую компетенцию должно входить не более восьми поведенческих маркеров, с тем чтобы не затруднять последующую работу с моделью. Важность описания кластерной модели компетенций именно в поведенческих маркерах заключается в том, что поведение - это то, что мы непосредственно наблюдаем у выпускника (обучаемого) в процессе его деятельности, не переходя к собственным интерпретациям того или иного рабочего качества конкретного курсанта, которых может быть великое множество. Преимущество оценки рабочих качеств моделью компетенций еще и в том, что это срез непосредственной деятельности курсанта, что называется «в процессе». Тогда как, допустим, аттестация – это в большей мере оценка теоретических познаний человека в области своих профессиональных компетенций. Безусловно, такой подход не является идеальным, исключающим возможность погрешностей и некоторых недостатков. Прежде всего, это вероятность необъективности непосредственного командира (преподавателя) при оценивании курсанта. Но достоинством данного подхода является и возможность корректировки рабочих качеств, поведенческих маркеров через перекрестное наблюдение за курсантом на занятиях, мероприятиях повседневной жизнедеятельности несколькими экспертами.

Этап 4. Составление таблицы и задание параметров для оценки качества достижения (или недостижения) профессиональных компетенций и определения уровня профессиональной подготовки

На этом этапе нужно определиться с содержанием различных уровней. По нарастающей

это могут быть следующие оценочные показатели: «компетенция достигнута частично», «компетенция достигнута», «компетенция достигнута полностью».

Оценочный показатель «компетенция достигнута частично» - преимущественно показывает умения и навыки, достаточные для выполнения служебно-боевых задач, согласно Конституции Российской Федерации, федеральных конституционных законов, федеральных законов, общевоинских уставов Вооруженных сил Российской Федерации и иных нормативно правовых актах Российской Федерации, МВД России, главнокомандующего внутренними войсками МВД России (далее - нормативно-правовых актов). Имеет знания только основного материала, но не усвоил его деталей, требует в отдельных случаях наводящих вопросов для принятия правильного решения, допускает отдельные неточности. Нуждается в дополнительном обучении и контроле.

Оценочный показатель «компетенция достигнута» — обладает необходимыми знаниями, умениями и навыками. В большинстве случаев может исполнять обязанности в соответствие с требованиями нормативно-правовых актов и добиваться результатов. Без посторонней помощи решает сложные задачи. Правильно применяет полученные знания при решении практических вопросов, правильно владеет приемами работы с вооружением и техникой. Требуется усовершенствование навыков.

Оценочный показатель «компетенция достигнута полностью» — абсолютное понимание и исключительная способность применять знания, умения и навыки, а также добиваться высоких результатов. Быстро принимает правильные решения, четко подает команды, безупречно владеет приемами работы с вооружением и техникой. Готов к руководству подразделением при выполнении служебно-боевых задач.

Далее в соответствии с оценочными показателями строим таблицу оценки конкретной компетенции (табл. 4). Таблица 4

Оценка выпускника (курсанта) по компетенции «Способность иметь высокий уровень военно-профессиональной подготовки, творчески подходить к решению задач боевой готовности подразделения» (ВПК-4)

Способность иметь высокий уровень военно- профессиональной подготов- ки, творчески подходить к решению задач боевой готов- ности подразделения (ВПК-4)	Баллы (0-1-2)	Оценочные показатели	Коммен- тарии командира (руково- дителя)
1. Совершенствование профессионального уровня развития 2. Совершенствование интеллектуального уровня развития 3. Совершенствование нравственного и духовного уровня развития 4. Совершенствование физического уровня развития 5. Поддержание образцового внешнего вида и строевой выправки 6. Способность быть морально-психологически устойчивым		Компетенция достигнута пол- ностью — 11–12 бал- лов Компетенция достиг- нута — 8–10 бал- лов	
в различных условиях Всего баллов		Компе- тенция достиг- нута ча- стично — до 8 бал- лов	

Присвоение балла по каждому конкретному поведенческому маркеру исходит из градации ответов: 0 – этот образ действий не демонстрируется вообще, 1 – в некоторой степени присутствует, 2 - образ действий реализуется в полной мере, по максимуму. Суммируя все полученные баллы (итог - в графе «всего баллов»), мы можем получить комплексную оценку данной компетенции у выпускника (курсанта) и оценить достигнутый уровень подготовки курсанта. Если требуется отметить какие-то особенности данной компетенции применительно к конкретному выпускнику, то оценивающий командир (руководитель) может отобразить их в графе «комментарии». После оценки непосредственным командиром (руководителем) модель анализируется сотрудником кадрового органа, который составляет свои рекомендации по дальнейшему развитию и планированию карьеры выпускника (курсанта). Частота срезов этим методом оптимальна раз в полугодие, в результате чего есть возможность отследить динамику профессионального роста курсантов военных институтов внутренних войск МВД России.

В завершение следует сказать, что предлагаемая кластерная модель позволяет направленно строить индивидуальные планы, планировать индивидуальную работу обучаемого с педагогом, консультации, дополнительные занятия, тренировки и т. д. Она задает перспективу индивидуальной траектории профессионального роста будущего офицера и может служить ориентиром для последующего распределения выпускника на непосредственные места его службы после окончания вуза.

Литература

- 1. Аршинов В. А. Философия образования и синергетика: Как синергетика может способствовать новой модели образования? [Электронный ресурс]. URL: http://spkurdyumov.narod.ru/Arsh.htm (дата обращения: 09.11.2014).
- 2. Зимняя И. А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (Теоретико-методологический аспект) // Высш. образование сегодня. 2006. № 8. С. 20–26.
- 3. Кагакина Е. А. Проектирование процесса компетентностно-ориентированного обучения в вузе на основе онтологической модели // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2014. № 3(15). С. 31–36.
- 4. Корецкий Г. А., Лапыгин Д. Ю. Предпосылки интеграции в образовательный кластер [Электронный ресурс] // ВлГУ: электрон. журн. 2006. № 4. URL: http://journal.vlsu.ru/index.php?id=58 (дата обращения: 02.11.2014).
- 5. Приказ Министерства образования и науки РФ от 17 янв. 2011 года № 39 «Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования

- по направлению подготовки (специальности) 030901 "Правовое обеспечение национальной безопасности" (квалификация (степень) "специалист")».
- 6. Смирнов А. В. Образовательные кластеры и инновационное обучение в вузе: моногр. Казань: Изд-во МОиН РТ, 2010. 92 с.

References

- 1. Arshinov V.A. Filosofiia obrazovaniia i sinergetika: Kak sinergetika mozhet sposobstvovat' novoi modeli obrazovaniia? [Philosophy of Education and Synergetics: Synergetics How can contribute to a new model of education? (In Russ.). Available at: http://spkurdyumov.narod.ru/Arsh.htm (accessed 09.11.2014).
- 2. Zimniaia I.A. Kompetentnostnyi podkhod. Kakovo ego mesto v sisteme sovremennykh podkhodov k problemam obrazovaniia? (Teoretiko-metodologicheskii aspekt) [Competence approach. What is its place in the modern approaches to education? (Theoretical and methodological aspect)]. *Vysshee obrazovanie segodnia [Higher education today]*, 2006, no 8, pp. 20–26. (In Russ.).
- 3. Kagakina E.A. Proektirovanie protsessa kompetentnostno-orientirovannogo obucheniia v vuze na osnove ontologicheskoi modeli [Design of the competence-based learning in high school on the basis of ontological model]. *Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom [Vocational training in Russia and abroad]*, 2014, no 3(15), pp. 31–36. (In Russ.).
- 4. Koretskii G.A., Lapygin D.Iu. Predposylki integratsii v obrazovatel'nyi klaster [BACKGROUND integration into the educational cluster]. Available at: http://journal.vlsu.ru/index.php?id=58 (accessed 02.11.2014). (In Russ.).
- 5. Prikaz Ministerstva obrazovaniia i nauki RF ot 17 ianvaria 2011 goda № 39 "Ob utverzhdenii i vvedenii v deistvie federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego professional'nogo obrazovaniia po napravleniiu podgotovki (spetsial'nosti) 030901 "Pravovoe obespechenie natsional'noi bezopasnosti" (kvalifikatsiia (stepen') "spetsialist")" [Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated January 17, 2011 № 39 "On approval and enactment of the federal state educational standard of higher professional education in the field of training (specialty) 030 901 "Legal maintenance of national security" (qualification (degree) "expert"]. (In Russ.).
- 6. Smirnov A.V. Obrazovatel'nye klastery i innovatsionnoe obuchenie v vuze: monografiia [Educational clusters and innovative teaching in high school: a monograph]. Kazan', MES RT Publ., 2010. 92 p. (In Russ.).

УДК 004.5

ВИРТУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ НА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ САЙТАХ

Гендина Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, директор НИИ информационных технологий социальной сферы, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: nii@kemguki.ru

Колкова Надежда Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: kolkovani@mail.ru

Приводятся результаты анализа научно-исследовательского института информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного университета культуры и искусств степени репрезентативности представления информации о коренных малочисленных народах на российских и зарубежных интернет-ресурсах. Базу исследования составили 60 сайтов и порталов коренных малочисленных народов, в том числе 30 отечественных и 30 зарубежных интернет-ресурсов. В составе 30 обследованных зарубежных сайтов были представлены сайты США, Канады, Австралии. Выявлена существенная разница в подходах к структурированию контента отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов. Проанализированы отличительные особенности структуры и содержания контента отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов как средства межкультурных коммуникаций. Отмечено наличие существенных недостатков в структурировании контента как отечественных, так и зарубежных сайтов, препятствующих получению в виртуальном пространстве целостного представления о миноритарном этносе. В качестве инструмента, дающего возможность разработчику сайта устранить фрагментарность представления информации о коренном малочисленном народе в составе его контента, предложено использование специального лингвистического средства — двухуровневого проблемного рубрикатора «Коренные малочисленные народы» как типовой модели контента сайтов коренных малочисленных народов. Характеризуются структура и возможности практического применения проблемного рубрикатора «Коренные малочисленные народы» с позиций обеспечения полноты контента сайтов коренных малочисленных народов на ретроспективном (историческом) и современном уровнях.

Ключевые слова: коренные малочисленные народы, этнографические сведения, межкультурные коммуникации, интернет-ресурсы, контент сайта, лингвистические инструменты, проблемный рубрикатор «Коренные малочисленные народы».

VIRTUAL MEANS OF INTERCULTURAL COMMUNICATION: A COMPARATIVE ANALYSIS IDENTITY OF INDIGENOUS PEOPLES ON DOMESTIC AND FOREIGN SITES

Gendina Natalia Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Director of R&D Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nii@kemguki.ru

Kolkova Nadezhda Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Professor of Department of Technology of Automated Information Processing, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kolkovani@mail.ru

The article brings up the results of the comparative analysis of domestic and foreign sites of Indigenous Peoples. The study was conducted at the Scientific Research Institute of Information Technologies in Social Sphere, Kemerovo State University of Culture and Arts. The researchers analyzed 60 sites and portals of Indigenous Peoples, including 30 domestic and 30 sites out of the country. As part of the 30 foreign sites they studied sites of the United States, Canada, and Australia. 30 domestic sites of the Internet resources owned by interregional and regional associations and organizations of Indigenous Peoples living in Russia were also included.

The study compared the subjected thematic headings structuring the sites' content. The comparative analysis of the content of domestic and foreign sites of Indigenous Peoples has revealed significant differences in the approaches to their construction. They revealed features of structure and contents of domestic and foreign sites of Indigenous Peoples as a means of intercultural communication. It was found that the domestic sites mainly contain materials that provide historical and demographic and socio-cultural characteristics of the ethnic group, reflecting the structure and activities of the associations of Indigenous Peoples; as well as highlighting the various events in culture. In contrast to the Russian sites of Indigenous Peoples, the similar Internet resources of the United States, Canada, and Australia are more application oriented, focus on solving the specific, vital issues for the representatives of Indigenous Peoples: employment, education, social protection, legal protection, etc.

It is shown that the main difference between the content of domestic and foreign sites of Indigenous Peoples can be reviewed by two generalizing concepts: "About us," disregarding the urgent problems of life and

activity of the indigenous peoples of Russia, and "For us," giving the situational characteristics of the ethnos. It was revealed that the general lack of inherent domestic and foreign sites is the absence of a harmonious combination of concepts "About us" and "For us," giving a complete characterization of the people, both historically and in the state of art.

In order to eliminate fragmentation and incompleteness of content of Indigenous Peoples' sites as a means of intercultural communication, it is proposed to use the problematic heading "Indigenous peoples" as a special linguistic means of representing a two-level hierarchical classification, designed for creating and improving (upgrading) the Indigenous Peoples' sites content. The structure and the possibility of practical application are characterized for the use of the problematic heading "Indigenous peoples" to ensure a systematic and holistic view of the Indigenous People site's content.

Keywords: indigenous peoples, ethnographic information, intercultural communication, online resources, the site content, linguistic tools, problem categories' classification "Indigenous peoples."

Актуальность проблемы. Прогрессивное устойчивое развитие цивилизации органично ассоциируется с развитой системой межкультурных коммуникаций, в значительной степени влияющих на взаимопонимание и взаимоотношения между народами мира. Особое место в системе межкультурных коммуникаций занимает взаимодействие коренных малочисленных народов, сохранение и поддержка которых является сегодня одной из актуальных проблем мирового масштаба.

Новые возможности для практического решения этой проблемы вносит развитие Интернета, информационно-коммуникационных технологий и интернет-ресурсов (сайтов, порталов), становящихся в наши дни все более распространенными средствами информационного обмена в различных областях человеческой жизни и деятельности, в том числе и в сфере межкультурных коммуникаций коренных малочисленных народов. Основанием к этому служит наличие у интернет-ресурсов возможностей представления информации о коренных малочисленных народах на качественно новом уровне с использованием самых разнообразных форм представления информации и обеспечением оперативного удаленного доступа к ней широкого круга пользователей в формате 24х7. Последнее особенно важно с учетом значительной территориальной разобщенности коренных малочисленных народов, в силу которой народы весьма недостаточно осведомлены друг о друге, о культурных ценностях и культурном своеобразии, о достижениях и проблемах современного этапа развития, о подходах к выработке путей устойчивого прогрессивного развития.

Необходимость разрабатывать и осуществлять политику, направленную на то, чтобы все культуры могли быть объектом самовыражения и распространения, в том числе посредством создания цифрового контента, провозглашается Всеобщей декларацией ЮНЕСКО о культурном разнообразии [1, с. 479]. При этом в качестве одного из важнейших аспектов, которые необходимо учитывать для того, чтобы как можно больше людей извлекли пользу из потенциала всеобщего онлайнового доступа к цифровому контенту, в международных документах называется разработка содержания информации, являющейся общественным достоянием [4, с. 510]. Тем самым подчеркивается важность не только доступа к информации, но и обеспечения ее актуальности и полезности.

Содержание и результаты исследования. Выявление степени репрезентативности представления информации о коренных малочисленных народах на российских и зарубежных интернетресурсах различных типов (преимущественно сайтах) легло в основу проведенного научноисследовательским институтом информационных технологий социальной сферы Кемеровского государственного университета культуры и искусств (далее – НИИ ИТ СС КемГУКИ) научного исследования. Проведение научных исследований и разработок в сфере интернет-ресурсов, в частности, в сфере сайтостроения, составляет одну из сторон деятельности НИИ ИТ СС, созданного в 2000 году в структуре КемГУКИ в рамках Программы ЮНЕСКО «Информация для всех». Результаты многолетней научно-исследовательской и проектной работы в этом направлении получили освещение в сборнике научных трудов «Создание официальных сайтов учреждений культуры и образования: теория и практика» [5].

Базу исследования составили 60 сайтов и порталов коренных малочисленных народов, в том числе 30 отечественных и 30 зарубежных интернет-ресурсов. Географические границы отбора зарубежных сайтов обусловлены стремлением получения данных, в максимальной степени отражающих мировой опыт создания сайтов коренных малочисленных народов. В составе 30 обследованных зарубежных сайтов были представлены сайты США, Канады, Австралии. На уровне каждой страны отбор сайтов осуществлялся с позиций случайной выборки. Объектами исследования в разрезе американских и канадских сайтов стали сайты различных племен индейцев, проживающих на территории США и Канады. Особая ситуация имела место при отборе сайтов в Австралии. Как оказалось, племена австралийских аборигенов не располагают собственными сайтами. Поэтому исследованию подлежали сайты, обеспечивающие репрезентацию жизни и деятельности коренных малочисленных народов Австралии. В случайную выборку при этом вошли сайты органов управления, общественных организаций, средств массовой информации. В количественном измерении применительно к зарубежным сайтам США, Канады, Австралии обеспечивалась пропорция 10:10:10.

Основной формой самоорганизации лиц, относящихся к коренным малочисленным народам РФ, является община коренных малочисленных народов. Исследование показало, что общины коренных малочисленных народов РФ не имеют собственных сайтов. Поэтому анализу подлежали сайты и порталы (далее сайты в связи с исключительным преимуществом доли сайтов в составе объектов исследования), владельцами которых являются межрегиональные и региональные ассоциации и объединения коренных малочисленных народов, проживающих на территории России. Именно они призваны представлять и защищать их интересы на федеральном и региональном (республиканском) уровнях, в международных общественных организациях и т. д. Список обследованных зарубежных сайтов представлен в Приложении 1, а отечественных – в Приложении 2.

Изучение контента сайтов велось методом сравнительного анализа рубрик (подрубрик),

представленных на их главной странице и отражающих тематическое наполнение каждого из обследуемых интернет-ресурсов. Методика анализа предусматривала выделение ключевых слов из состава рубрик (подрубрик) обследуемых интернетресурсов, а затем их группировку по сформулированным нами тематическим рубрикам. Введение этих обобщенных тематических рубрик позволило выявить и описать различия в контенте отечественных и зарубежных сайтов. Всего в составе рубрик (подрубрик) контента отечественных и зарубежных сайтов было выделено 881 ключевое слово. В том числе 468 ключевых слов в составе рубрик (подрубрик) контента отечественных сайтов и 413 – зарубежных сайтов. Группировка ключевых слов, выделенных из наименований рубрик (подрубрик), представленных на главной странице отечественных интернет-ресурсов, была осуществлена с помощью 16 тематических рубрик; а для упорядочения ключевых слов, выделенных из наименований разделов контента зарубежных сайтов потребовалось 20 тематических рубрик.

Сопоставительный анализ состава выделенных тематических рубрик показал, что и по структуре, и по содержанию контент зарубежных и отечественных интернет-ресурсов, обеспечивающих репрезентацию коренных малочисленных народов, существенно различается между собой. Так, на отечественных сайтах и порталах преимущественно размещены материалы, дающие историко-демографическую и социокультурную характеристику этноса, отражающие структуру и направления деятельности ассоциаций коренных малочисленных народов; а также освещающие различные события в сфере культуры (национальные праздники, фестивали, выставки, конкурсы, смотры, концерты и т. д.). Иная ситуация характерна для зарубежных сайтов коренных малочисленных народов. В составе их контента преобладают материалы, связанные с решением вопросов государственного управления, правосудия, труда и занятости населения, здравоохранения, образования, хозяйственной деятельности, природных ресурсов и охраны окружающей среды. Ранжированное распределение выделенных тематических рубрик отечественных и зарубежных сайтов в соответствии с долей относящихся к ним ключевых слов представлено ниже в табл. 1.

Таблица 1

Ранжированное распределение тематических рубрик, характеризующих контент отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов

Отечественные сайты		Зарубежные сайты		
Наименование тематической рубрики	Доля ключ. слов, %	Наименование тематической рубрики		
1. Культура	28,4	1. Основы государственного управления		
2. Историко-демографическая и социокультурная характеристика народа	16,9	2. Историко-демографическая и социокультурная характеристика народа		
3. Народ как субъект конституционного права. Конституционное регулирование	15,2	3. Социальные группы. Социальные коллективы		
4. Информация и информатизация	11,1	4. Население. Труд и занятость населения	9,2	
5. Социальные группы. Социальные коллективы	9,6	5. Народ как субъект конституционного права. Конституционное регулирование		
6. Туризм	4,1	6. Правосудие. Безопасность и охрана правопорядка. Правоохранительные органы		
7. Хозяйственная деятельность. Отрасли экономики	3,4	7. Природные ресурсы и охрана окружающей природной среды		
8. Основы государственного управления	2,1	8. Образование		
9. Образование	2,8	9. Здравоохранение		
10. Международные отношения. Международное право. Международная защита прав человека	2,1	10. Хозяйственная деятельность. Отрасли экономики		
11. Наука	1,7	11. Информация и информатизация		
12. Население. Труд и занятость населения	0,9	12. Культура		
13. Здравоохранение	0,9	13. Гражданское право		
14. Природные ресурсы и охрана окружающей природной среды	0,4	14. Социальная деятельность. Социальные проблемы. Жилище		
15. Гражданское право	0,2	15. Финансы		
16. Массовая коммуникация. Журналистика. Средства массовой информации, печать, телевидение, радио	0,2	16. Туризм	1,2	
		17. Социальное обеспечение и социальное страхование	1,0	
		18. Международные отношения. Международное право. Международная защита прав человека	0,5	
		19. Наука	0,5	
		20. Массовая коммуникация. Журналистика. Средства массовой информации, печать, телевидение, радио	0,2	
Всего 16	100	Всего 20	100	

Особо обращает на себя внимание прагматическая направленность контента зарубежных сайтов, учитывающая потребности различных категорий этноса. Это подтверждается наличием на зарубежных сайтах рубрик и подрубрик, адресованных конкретным категориям лиц:

- пожилым людям («Истории старейшин», «Мудрость старцев», «Старейшины», «Старцы», «Стратегический план по решению проблем жестокого обращения с пожилыми людьми», «Услуги старшим» и др.);
- женщинам («Ассоциация женщин коренных народов», «Женские представители племени», «Женщины-аборигены», «Женщины и насилие», «Офис для женщин», «Путь к хорошей жизни для женщин из числа коренного населения» и др.);
- молодежи («Вовлечение молодежи в язык и культуру», «Декларация детей и молодежи», «Молодежная сеть аборигенов», «Молодежные программы», «Молодежные программы и услуги», «Молодежный комитет», «Молодежный совет», «Насилие в отношении молодежи», «Помощь молодежи из числа аборигенов в системе уголовного правосудия», «Построение партнерских отношений с другими людьми», «Работа комитета с молодежью», «Чтобы помочь молодежи почувствовать гордость» и др.);
- детям («Алименты на ребенка», «Вовлечение детей в деятельность аборигенов», «Воспитатели детей», «Декларация детей и молодежи», «Дети и образование», «Домашний уход», «Здоровые дети», «Опека», «Опекунство», «Социальное обеспечение детей» и др.).

Заметим, что подобные практико-ориентированные формулировки рубрик не встречаются на отечественных сайтах. В значительно большей степени на зарубежных сайтах уделяется внимание управлению в сфере трудоустройства и занятости населения через размещение информации, демонстрирующей возможности трудоустройства; рассмотрению вопросов планирования карьеры, освещению возможностей поддержки работника сообществом.

Разница в подходах к структурированию отечественных и зарубежных сайтах прослеживается и в тех случаях, когда в составе их контента представлены сведения, относящиеся к одинаковым тематическим рубрикам. Примером может служить тематическая рубрика «Здравоохранение».

Так, в составе тематической рубрики «Здравоохранение» на зарубежных сайтах, в отличие от отечественных, приводятся сведения не о деятельности медицинских учреждений в целом, а конкретно об оказываемой лечебно-профилактической и консультационной помощи аборигенам. Такие сведения можно найти на таких подрубриках сайтов, как «Оздоровительные мероприятия», «Питание беременных», «Программа "Сахарный диабет"», «Профилактика табакокурения», «Стоматологическая помощь», «Фитотерапия», «Медицинские услуги», «Страховой полис здоровья», «Консультации» и т. д.

Свои особенности структурирования отечественных и зарубежных сайтов открываются при анализе рубрики «Образование». На зарубежных сайтах вопросы образования рассматриваются шире, охватывая вопросы не только общеобразовательной школы, но и профессиональной подготовки, образования взрослых, непрерывного образования. В то же время на отечественных сайтах в большей степени отражены инновационные аспекты обучения, с которыми можно познакомиться на таких подрубриках сайтов, как: «Введение системы интерактивного обучения», «Подготовка аудио- и видеокурсов», «Проведение образовательных семинаров» и т. д.

И отечественные, и зарубежные сайты коренных малочисленных народов объединяет стремление к решению проблемы сохранения родного языка. Это подтверждает описание опыта проведения летних школ, языковых лагерей, элективных курсов и тренингов; создания разговорных клубов, разработки методик интенсивного обучения родному языку, подготовки преподавателей. Однако масштабы ее решения, судя по обследованным сайтам, различаются. Если для зарубежных сайтов вопросы обучения родному языку и погружения в языковую среду аборигенов поселения являются типичным явлением, характеризующим большинство сайтов, то отечественным сайтам присуща эпизодичность представления опыта отдельных учреждений или лиц.

Одной из приоритетных тематических рубрик отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов является рубрика «Историко-демографическая и социокультурная характеристика народа», вмещающая соответственно 16,9 и 9,9 % ключевых слов, характери-

зующих их контент. Данная тематическая рубрика занимает весьма важное место в развитии межкультурных коммуникаций, поскольку именно эта тематическая рубрика прежде всего дает возможность узнать каждый конкретный этнос, получая представление о его происхождении, традиционных занятиях, обычаях, обрядах, культуре, искусстве и т. д. Однако зачастую (особенно на зарубежных сайтах коренных малочисленных народов) на уровне данной тематической рубрики отсутствует информация, характеризующая:

- Официальное название народа (этноним основной). Самоназвание (автоэтноним), другие названия.
 - Письменность.
- Традиционные занятия. Орудия и приемы труда. Способы и средства передвижения.
- Отдельные общественные обычаи. Аталычество, взаимопомощь, гостеприимство, кровная месть и др.
- Духовную культуру и традиционные верования.
- Быт. Народные обряды и обычаи. Народные игры, увеселения, состязания и др.

В целом проведенный сопоставительный анализ состава рубрик (подрубрик) контента обследованных сайтов, демонстрируя существенные различия контента зарубежных и отечественных интернет-ресурсов, обеспечивающих репрезентацию коренных малочисленных народов, позволяет утверждать, что основное различие контента отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов может быть рассмотрено с помощью двух обобщающих концептов — «О нас» и «Для нас».

Под концептом «О нас» будем понимать совокупность сведений, дающих описательную характеристику этноса, не предполагающих дальнейших действий человека на основе этой информации. Как правило, этот концепт не предусматривает рассмотрение насущных проблем жизни и деятельности коренных малочисленных народов и привлечение к их решению широкой общественности. Такой «статический» способ представления информации характерен для отечественных сайтов.

Концепт «Для нас» – это совокупность сведений, дающих ситуативную характеристику этноса и предполагающих различные действия людей на

основе информации в целях решения своих жизненно важных проблем. Этот концепт основан на учете потребностей самых разнообразных категорий пользователей. Такой «динамический» способ представления информации характерен для зарубежных сайтов.

Общим недостатком, присущим и отечественным, и зарубежным сайтам, является отсутствие гармоничного сочетания концептов «О нас» и «Для нас», дающего полную характеристику народа как на историческом, так и на современном уровнях. Все это позволяет констатировать, что сайты не стали сегодня тем уникальным виртуальным средством, которое всемерно способно открыть коренные малочисленные народы миру, получить надежное представление о всем разнообразии миноритарных культур мира, представить все богатство их культуры, обменяться подходами к решению реальных проблем коренных малочисленных народов на уровне сегодняшнего дня. Причиной этого, на наш взгляд, является господство эмпирического подхода к разработке сайтов. Это положение, очевидно, будет сохраняться до тех пор, пока каждый разработчик сайта не будет располагать надежным инструментом, позволяющим принимать всесторонне обоснованные проектные решения при разработке его контента, снижающие затруднения информационного обмена и обеспечивающие успешность межкультурных коммуникаций.

С нашей точки зрения каждый сайт или портал должен быть ориентирован на единство концептов «О нас» и «Для нас», обеспечивающее всемерное достижение целей оптимизации их контента с позиций интересов коренных малочисленных народов. В этой связи имеет смысл говорить о разумном упорядочении и унификации модели контента сайта коренного малочисленного народа. Средством достижения этого может стать разработка специального проблемного рубрикатора как типовой модели контента сайтов коренных малочисленных народов. Обоснование и технология разработки проблемного рубрикатора «Коренные малочисленные народы» отражены в публикациях [2; 3]. Он представляет собой двухуровневую иерархическую классификацию, предназначенную для создания и совершенствования (модернизации) контента сайтов коренных малочисленных народов. В полном объеме данный проблемный рубрикатор представлен в Приложении 3. Проблемный рубрикатор предназначен для решения следующих задач:

- обеспечение системного и целостного представления контента сайта коренного малочисленного народа, максимально полно отражающего концепты «О нас» и «Для нас»;
- обеспечение принципов дифференциации и избирательности степени полноты отражения концептов «О нас» и «Для нас» в зависимости от назначения сайта и целей владельцев сайтов. Например, сайт этнографического музея может использовать для структурирования контента, отражающего концепт «О нас», весь набор подрубрик второго уровня рубрики «Историкодемографическая и социокультурная характеристика народа», в то время как сайт общины (племени) наряду с подрубриками этой рубрики должен быть ориентирован на использование подрубрик других рубрик проблемного рубрикатора (таких как «Органы местного самоуправления», «Право государственной собственности. Государственная собственность на землю и иные природные ресурсы», «Трудоустройство и занятость населения», «Особо охраняемые историко-культурные территории» и др.);
- оптимизация управленческой деятельности федеральных и региональных органов власти в сфере упорядочения и совершенствования интернет-ресурсов, отражающих интересы коренных малочисленных народов.

Выводы и рекомендации. Проведенное исследование подтвердило значимость интернетресурсов коренных малочисленных народов как важнейшего средства межкультурной коммуникации в условиях открытого для всех информационного общества. Сопоставительный анализ контента отечественных и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов выявил существенные различия в подходах к их построению. По сравнению с российскими сайтами коренных малочисленных народов аналогичные интернетресурсы США, Канады и Австралии отличаются большей прикладной направленностью, ориентацией на решение конкретных, жизненно важных для представителей коренных малочисленных народов проблем: трудоустройство, обучение, социальная защита, правовая защита и т. д. От-

личительной особенностью зарубежных сайтов является способность служить инструментом для решения конкретной проблемы, а также средством общения людей. Зарубежные сайты племен коренных малочисленных народов отличаются технологичностью, действенностью: с их помощью человек может не просто получить информацию о чем-либо, но, что самое главное, решить важные для него вопросы: куда и как обратиться с исковым заявлением, как оформить жалобу, как подготовить заявление ответчика, как получить образовательную финансовую помощь, как заполнить анкету для ищущих работу, как стать участником конкретного общественного мероприятия, как стать волонтером, как получить консультацию (например, по вопросам системы уголовного правосудия или выполнения домашнего задания), как оформить пожертвование и т. д. Все это говорит о доминировании в составе контента зарубежных сайтов концепта «Для нас».

Отечественные сайты коренных малочисленных народов более «академичны» и статичны, они, как правило, не предназначены для решения реальных жизненных проблем. В составе контента отечественных сайтов преобладает концепт «О нас». Их основная функция — информационная (служить средством информирования).

Общим недостатком и отечественных, и зарубежных сайтов коренных малочисленных народов является отсутствие систематизированного и целостного подхода к рассказу о жизни этноса как в историческом, так и современном ракурсе, дающего полное представление одновременно о концептах «О нас» и «Для нас».

Средством формализации, обеспечивающим преодоление разрыва в контенте сайтов коренных малочисленных народов концептов «О нас» и «Для нас», может служить разработанный нами проблемный рубрикатор «Коренные малочисленные народы».

Оптимизация контента сайтов коренных малочисленных народов как виртуальной площадки выражения идей и обмена мнениями закономерно может рассматриваться в качестве реального вклада в сохранение культурного наследия коренных малочисленных народов в условиях глобализации, в развитие межкультурных коммуникаций.

Приложение 1

Перечень зарубежных сайтов – объектов исследования

Сайты	URL
Соединенные Шт	аты Америки
1. Сайт племени «SacandFox»	http://www.meskwaki.org/
2. Сайт племени Cayuga	http://www.cayuganation-nsn.gov/
3. Сайт племени Humash	http://www.santaynezchumash.org/letterarmenta.html
4. Сайт племени Haida	http://www.haidanation.ca/
5. Сайт племени Chumash	www.chumashfacts.com
6. Сайт племени Mohawk	http://www.mohawkcommunity.com/sitemap.html
7. Сайт племени Korkah	http://www.korkahnawake.org/
8. Сайт племени Ak-chin	http://www.ak-chin.nsn.us/
9. Сайт племени Gila	http://www.gilariver.org/
10. Сайт племени Onondaga	http://www.onondaganation.org/
Канад	ıa .
11. Сайт племени Wabun	www.wabun.on.ca
12. Сайт племени Benoit	www.benoitfirstnation.ca
13. Сайт племени Poplar Hill First Nation	http://poplarhill.firstnation.ca
14. Сайт совета племени WesternCree	http://www.westerncree.ca/index.php
15. Сайт племени Fortmckay	http://www.fortmckay.com/
16. Сайт племени FortNelson	http://www.fortnelsonfirstnation.org/
17. Сайт племени Little Red River Cree Nation	http://www.lrrcn.ab.ca/#!untitled/cfvg
18. Сайт племени Saulteau	http://www.saulteau.com/links.html
19. Сайт племени Haida	http://www.haidanation.ca/
20. Сайт договора шести наций	http://www.treatysix.org/contact.html
Австрал	пия
21. Сайт телекомпании АВС	http://www.abc.net.au/
22. Сайт газеты National Indigenous Times	http://www.nit.com.au/
23. Сайт правительства Австралии	http://www.indigenous.gov.au/
24. Сайт департамента по делам коренных народов	http://www.dpmc.gov.au/
25. Сайт совета по делам коренных народов	http://www.dpmc.gov.au/
26. Сайт по информации по делам коренных народов	http://www.infoplease.com/spot/aboriginal1.html
27. Сайт по государственной статистике	http://www.abs.gov.au/
28. Сайт организации защиты прав племенных народов	http://www.survivalinternational.org/tribes/aboriginals
29. Сайт новостей и медиа австралийского правительства	http://www.australia.gov.au/
30. Сайт об австралийской природе	http://www.nature.org/

Приложение 2

Перечень отечественных сайтов и порталов – объектов исследования

Сайты, порталы	URL
1. Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации (АКМНСС и ДВ РФ)	http://www.raipon.info http://raipon1.nichost.ru/
2. Официальный информационный интернет- портал ассоциации коренных малочисленных народов Севера Республики Саха (Якутия) — АКМНС РС(Я)	http://yakutiakmns.org
3. Портал ингерманландских финнов	http://www.inkeri.ru/
4. Санкт-Петербургское добровольное общество ингерманландских финнов	http://www.inkeri.spb.ru/
5. БУ «Центр национальных культур и народного творчества Республики Карелия»	http://www.etnocenter.ru/?page=124
6. Официальный сайт Чукотской региональной общественной организации «Ассоциация коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации»	http://www.narodychukotki.ru
7. Местная ассоциация общественных объединений коренных малочисленных народов Севера Таймырского Долгано-Ненецкого муниципального района	http://seversoyz.ru
8. Общественное движение «Ассоциация ненецкого народа "Ясавэй"»	http://www.yasavey.org
9. Региональная ассоциация общественных объединений коренных малочисленных народов Севера Красноярского края (РАОО КМНС Красноярского края)	http://www.narodsevera.ru/companies/
10. Ассоциация коренных малочисленных народов Севера Томской области «Копта-Куп»	http://www.dntavangard.ru/53/
11. Информационный центр «Финноугория»	http://www.finnougoria.ru/index.php
12. Кемеровская региональная общественная организация «Ассоциация шорского народа» (АШН)	http://народыкузбасса.pф/index.php/shor-oo/kemerovskaya-reg- oo-asotsiatsiya-shorskogo-naroda
13. Автономная некоммерческая организация «Международное объединение содействия развитию абазино-абхазского этноса «АЛАШАРА»	http://alashara.net/ru/glavnaya/item/6209

Окончание Приложения 2

Сайты, порталы	URL
14. Официальный сайт Общественной организации Ханты-Мансийского автономного округа-Югры «Спасение Югры»	http://spasenie_ugry.ucitizen.ru/news/
15. Коренные малочисленные народы Ленинградской области	http://kmn-lo.ru
16. Весь, Вепсы, Земля вепсов	http://www.veps.spb.ru/
17. Сайт села Винницы	http://www.vinnici.ru/
18. Карельская региональная общественная организация «Союз вепсской молодежи Карелии "VepsänVezad"»	http://vepsia.ru/
19. Общество водской культуры	http://vk.com/vadjamaa www.vadjamaa.narod.ru
20. Карельская общественная организация «Общество вепсской культуры»	http://www.finnougoria.ru/community/nko/534/2968/
21. Ассоциация северных алтайцев Республики Алтай	http://www.list-org.com/company/5094682
22. Ассоциация коренных малочисленных народов Севера Хабаровского края	http://www.mede.su/content/21/read43.html
23. Ассоциация коренных малочисленных народов Севера Ямало-Ненецкого автономного округа «Ямал-потомкам!»	http://dkmns.ru/ob-organ-yamal-pat
24. Ассоциация телеутского народа «Эне-Байат»	http://народыкузбасса.pф/index.php/tel-oo/kemerovskaya-oo-assotsiatsiya-teleutskogo-naroda-ene-bajat
25. Ассоциация тувинцев-тоджинцев Республики Тыва	http://plusinform.ru/main/3406-
26. Ассоциация коренных малочисленных народов Чукотки	http://www.narodychukotki.ru
27. Санкт-Петебургское вепсское общество	http://kodima.500mb.net/
28. Арктический многоязычный портал	http://arctic-megapedia.ru/
29. Вепский Край	https://vk.com/club192783
30. Тихвинские карелы	https://vk.com/club12713087

Приложение 3

Проблемный рубрикатор «Коренные малочисленные народы»

Код	Наименование рубрики		
рубрики 01.00	ИСТОРИКО-ДЕМОГРАФИЧЕСКАЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НАРОДА		
	Официальное название народа, принятое в русском языке (этноним основной). Самоназвание (автоэтноним), другие названия		
01.02	Субэтнические, этнографические и локальные группировки народа. Соседи. Ассимиляция		
01.03	Язык и его диалекты. Распространение двуязычия		
01.04	Происхождение народа (этногенез). Краткая этническая история. Первые упоминания о народе в письменных источниках		
01.05	Территория расселения. Общая численность народа		
01.06	Этнические и этнокультурные связи народа		
01.07	Письменность		
01.08	Традиционные занятия. Орудия и приемы труда. Способы и средства передвижения		
01.09	Традиционные поселения и жилища. Домашнее убранство		
01.10	Традиционная пища, напитки. Утварь		
01.11	Традиционная одежда. Головные уборы. Обувь. Украшения		
01.12	Традиционное социальное устройство. Система родства. Семейная и родовая община		
01.13	Власть. Управление. Суд		
01.14	Отдельные общественные обычаи. Аталычество, взаимопомощь, гостеприимство, кровная месть и др.		
01.15	Основные формы семьи и брака. Отношение к женщине, детям, старикам		
01.16	Семейные обычаи и обряды		
01.17	Духовная культура и традиционные верования		
01.18	Народное искусство (живопись, архитектура, орнамент, скульптура, музыка, танец, театр и др.). Фольклор. Народные музыкальные инструменты		
01.19	Быт. Народные обряды и обычаи. Народные игры, увеселения, состязания и др.		
01.20	Календарные праздники и обряды		
01.21	Общественный и домашний этикет		
01.22	Мораль (нравственность)		
01.23	Этническая психология. Менталитет		
01.24	Религия (верования). Современная конфессиональная принадлежность		
02.00	НАРОД КАК СУБЪЕКТ КОНСТИТУЦИОННОГО ПРАВА. КОНСТИТУЦИОННОЕ РЕГУЛИРО- ВАНИЕ		
02.01	Конституционное (государственное) право		
02.02	Государственный суверенитет		
02.03	Конституция государства. Конституции, уставы субъектов государства		
02.04	Референдум. Выборы. Избирательная система		
02.05	Государственные символы		
02.06	Реабилитация репрессированных и депортированных народов		

Код рубрики	Наименование рубрики		
02.07	Права, свободы и обязанности человека и гражданина		
02.08	Государственное законодательство		
02.09	Законодательство отдельных субъектов государства		
02.10	Органы законодательной (представительной) власти субъектов государства		
02.11	Судебная власть		
02.12	Ассоциации коренных малочисленных народов		
02.13	Общественные и религиозные объединения		
02.14	Молодежные общественные объединения		
03.00	ОСНОВЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ		
03.01	Органы исполнительной власти субъектов государства		
03.02	Органы местного самоуправления		
03.03	Общие вопросы государственного управления в сфере экономики, социально-культурного и		
	административно-политического строительства. Государственные программы. Концепции		
04.00	ГРАЖДАНСКОЕ ПРАВО		
04.01	Право государственной собственности. Государственная собственность на землю и иные природные ресурсы		
04.02	Право муниципальной собственности. Муниципальная собственность на землю и иные природные ре- сурсы. Права на землю лиц, не являющихся собственниками		
04.03	Интеллектуальная собственность (исключительные права). Авторское право. Смежные права		
04.04	Защита права собственности и иных вещных прав		
05.00	УГОЛОВНОЕ ПРАВО. ИСПОЛНЕНИЕ НАКАЗАНИЙ		
05.01.	Преступления и уголовная ответственность		
05.02.	Система исполнения наказаний		
	ПРАВОСУДИЕ. БЕЗОПАСНОСТЬ И ОХРАНА ПРАВОПОРЯДКА. ПРАВООХРАНИТЕЛЬНЫЕ ОРГАНЫ		
06.01	Судоустройство. Судебная система		
06.02	Безопасность и охрана правопорядка. Правоохранительные органы		
07.00	МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ. МЕЖДУНАРОДНОЕ ПРАВО. МЕЖДУНАРОДНАЯ ЗА- ЩИТА ПРАВ ЧЕЛОВЕКА		
07.01	Международные организации и союзы (правовой механизм деятельности)		
07.02	Международная защита прав человека		
07.03	Международно-правовые вопросы гражданства		
08.00	СОЦИАЛЬНЫЕ ГРУППЫ. СОЦИАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ		
08.01	Семья		
08.02	Охрана семьи, материнства, отцовства и детства		
08.03	Женщины		
08.04	Пожилые люди		

Код рубрики	Наименование рубрики
08.05	Молодежь
08.06	Дети
09.00	СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ. ЖИЛИЩЕ
09.01	Виды социальной деятельности
09.02	Социальные учреждения
09.03	Обеспечение граждан жилищем, пользование жилищным фондом, социальные гарантии в жилищной
	сфере
	Социальные проблемы
	НАСЕЛЕНИЕ. ТРУД И ЗАНЯТОСТЬ НАСЕЛЕНИЯ
10.01	Вопросы миграции
10.02	Трудоустройство и занятость населения
10.03	Управление в сфере трудоустройства и занятости населения
10.04	Гарантии социальной поддержки безработных
10.05	Трудовая миграция
10.06	Социальное партнерство
10.07	Профессиональная подготовка. Повышение квалификации. Переподготовка
10.08	Особенности регулирования труда работников, нуждающихся в социальной защите
11.00	СОЦИАЛЬНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ И СОЦИАЛЬНОЕ СТРАХОВАНИЕ
11.01	Финансирование социального обеспечения и социального страхования
11.02	Финансирование социального обслуживания и льгот
11.03	Социальное обслуживание
11.04	Льготы
12.00	ЗДРАВООХРАНЕНИЕ
12.01	Медицинское страхование
12.01	Медицинское страхование Медицинские учреждения
12.02	*
12.02	Медицинские учреждения
12.02 12.03 12.04	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назна-
12.02 12.03 12.04	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения
12.02 12.03 12.04 12.05	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения Порядок оказания медицинской помощи различным категориям граждан
12.02 12.03 12.04 12.05 12.06	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения Порядок оказания медицинской помощи различным категориям граждан Санитарно-эпидемиологическое благополучие населения
12.02 12.03 12.04 12.05 12.06 13.00	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения Порядок оказания медицинской помощи различным категориям граждан Санитарно-эпидемиологическое благополучие населения
12.02 12.03 12.04 12.05 12.06 13.00	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения Порядок оказания медицинской помощи различным категориям граждан Санитарно-эпидемиологическое благополучие населения ФИНАНСЫ Местные бюджеты
12.02 12.03 12.04 12.05 12.06 13.00 13.01 13.02	Медицинские учреждения Лечебно-профилактическая помощь населению Обеспечение населения медикаментами, лекарственными средствами и изделиями медицинского назначения Порядок оказания медицинской помощи различным категориям граждан Санитарно-эпидемиологическое благополучие населения ФИНАНСЫ Местные бюджеты Налоги и сборы

Код рубрики	Наименование рубрики		
14.02	Сельское и лесное хозяйство		
14.03	Морской промысел. Рыбное хозяйство. Аквакультура		
14.04	Промыслы и ремесла		
14.05	Транспорт		
14.06	Связь		
14.07	Строительство		
14.08	Торговля. Торговля отдельными видами товаров		
14.09	Бытовое обслуживание населения		
14.10	Иные отрасли промышленности		
15.00	МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО (ЭКОНОМИЧЕСКОЕ, НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ, В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ, В ОБЛАСТИ ОХРАНЫ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ И ДР.)		
15.01	Международное экономическое сотрудничество		
15.02	Международное научно-техническое сотрудничество		
15.03	Международное сотрудничество по вопросам культуры, науки, образования, здравоохранения, спорта и туризма		
15.04	Сотрудничество в области охраны окружающей среды		
15.05	Международная борьба с преступностью и терроризмом		
16.00	ПРИРОДНЫЕ РЕСУРСЫ И ОХРАНА ОКРУЖАЮЩЕЙ ПРИРОДНОЙ СРЕДЫ		
16.01	Мониторинг окружающей природной среды		
16.02	Оценка воздействия на окружающую природную среду		
16.03	Экологическая экспертиза и экологический контроль		
16.04	Охрана окружающей природной среды и обеспечение экологической безопасности		
16.05	Зоны чрезвычайной экологической ситуации и зоны экологического бедствия		
16.06	Особо охраняемые природные территории и объекты		
16.07	Охрана окружающей природной среды отдельных регионов		
16.08	Использование и охрана земель		
16.09	Рациональное использование и охрана недр		
16.10	Использование и охрана вод		
16.11	Использование, охрана, защита и воспроизводство лесов		
16.12	Использование и охрана природных ресурсов континентального шельфа		
16.13	Экология человека		
16.14	Экологическое образование и воспитание		
16.15	Правовые проблемы охраны окружающей среды. Международно-правовая охрана окружающей среды		
17.00	ИНФОРМАЦИЯ И ИНФОРМАТИЗАЦИЯ		
17.01	Информационные ресурсы. Пользование информационными ресурсами		
17.02	Предоставление информации. Информационные услуги		

Код рубрики	Наименование рубрики
17.03	Информационные системы, технологии и средства их обеспечения
17.04	Общедоступные сетевые информационные ресурсы (Интернет, WWW, сайты)
17.05	Web-сервисы
18.00	ОБРАЗОВАНИЕ
18.01	Экономика, организация, управление, планирование и прогнозирование образования
18.02	Общеобразовательная школа
18.03	Профессиональная подготовка
18.04	Образование взрослых
18.05	Непрерывное (перманентное) образование
18.06	Иные образовательные организации
18.07	Методика обучения
18.08	Обучение родному языку
18.09	Права и социальная поддержка граждан в области образования
19.00	НАУКА
19.01	Научные учреждения
19.02	Научные исследования
20.00	КУЛЬТУРА
20.01	Культурная политика
20.02	Учреждения культуры
20.03	Формы и методы культурно-досуговой работы. Культурно-досуговые мероприятия
20.04	Методическое обеспечение деятельности культурно-досуговых учреждений
20.05	Фольклор
20.06	Музыка
20.07	Живопись. Скульптура
20.08	Литература. Издательская и полиграфическая деятельность Печатные издания
20.09	Календари событий
20.10	Библиотечное дело
20.11	Театрально-концертная деятельность
20.12	Фотография. Кинематография
20.13	Музейное дело и выставочная деятельность
20.14	Конкурсы. Смотры. Фестивали
20.15	Народно-художественные промыслы
20.16	Иные виды искусства и культуры
20.17	Досуг
20.18	Особо охраняемые историко-культурные территории
20.19	Особенности регулирования правового положения культурных ценностей

Окончание Приложения 3

Код рубрики	Наименование рубрики	
21.00	МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ. ЖУРНАЛИСТИКА. СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМА-	
	ции, печать, телевидение, радио	
22.01	Средства массовой информации	
22.02	Журналистика. Печатные СМИ	
22.03	Телевидение. Радиовещание	
22.00	ФИЗИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И СПОРТ	
21.01	Современная система физического воспитания. Центры здоровья	
21.02	Виды спорта. Спортивное движение	
23.00	ТУРИЗМ	
23.01	Виды туризма. Туристические маршруты	
23.02	Популяризация туризма	

Литература

- 1. Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном разнообразии: [Принята 31-й сессией Генеральной конференции ЮНЕСКО] // Формирование информационного общества в XXI веке / Рос. ком. Прогр. ЮНЕСКО «Информация для всех»; сост.: Е. И. Кузьмин, В. В. Фирсов. СПб., 2006. С. 477–484.
- 2. Гендина Н. И., Колкова Н. И. Коренные малочисленные народы в зеркале отечественных и зарубежных сайтов: концептуальные подходы к разработке средств оптимизации контента // Вестн. Томск. гос. ун-та культуры и искусств. − 2015. № 2. С. XXX.
- 3. Гендина Н. И., Колкова Н. И. Сайты библиотек и музеев: проблема системной репрезентации культурного наследия коренных малочисленных народов Кузбасса [Электронный ресурс] // Информационные ресурсы футурологический аспект: планы, прогнозы, перспективы: сб. мат-лов ежегод. Всерос. науч.-практ. конф. / С.-Петерб. ГБУК «ЦГПБ им. В. В. Маяковского». URL: http://pl.spb.ru/conf/elres_all/ (дата обращения: 09.07.2015).
- 4. Рекомендация «О развитии и использовании многоязычия и всеобщем доступе к киберпространству»: [принята на 32-й сес. Генерал. конф. ЮНЕСКО] // Формирование информационного общества в XXI веке / Рос. ком. Прогр. ЮНЕСКО «Информация для всех»; сост.: Е. И. Кузьмин, В. В. Фирсов. СПб., 2006. С. 506–513.
- 5. Создание официальных сайтов учреждений культуры и образования: теория и практика: сб. науч. тр. / науч. ред.: Н. И. Гендина, Н. И. Колкова. СПб.: Профессия, 2015. 384 с.

References

- 1. Vseobshchaia deklaratsiia IuNESKO o kul'turnom raznoobrazii: [priniata 31-i sessiei General'noi konferentsii UNESCO] [The UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity: [adopted by the 31st session of the UNESCO General Conference]. Formirovanie informatsionnogo obshchestva v XXI veke / Rossiiskii komitet Programmy IuNESKO "Informatsiia dlia vsekh"; sost. E.I. Kuz'min, V.V. Firsov [Formation of the information society in the XXI century. Russian Committee of UNESCO Programme "Information for All"; comp. E.I. Kuzmin, V.V. Firsov]. St. Petersburg, 2006, pp. 477–484. (In Russ.).
- 2. Gendina N.I., Kolkova N.I. Korennye malochislennye narody v zerkale otechestvennykh i zarubezhnykh saitov: kontseptual'nye podkhody k razrabotke sredstv optimizatsii kontenta [Indigenous peoples in the mirror of domestic and foreign sites: conceptual approaches to the development of tools to optimize content]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Tomsk State University of Culture and Arts]*, 2015, no 2. P. XXX. (In Russ.).
- 3. Gendina N.I., Kolkova N.I. Saity bibliotek i muzeev: problema sistemnoi reprezentatsii kul'turnogo naslediia korennykh malochislennykh narodov Kuzbassa [Sites of libraries and museums: the problem of the system of representation of the cultural heritage of Indigenous Peoples of Kuzbass]. *Informatsionnye resursy futurologicheskii*

- aspekt: plany, prognozy, perspektivy: sbornik materialov ezhegodnoi Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii [Information Resources futurist aspect: plans, forecasts, perspectives: proceedings of The Annual All-Russian Scientific Practical Conference]. St. Petersburg, SBUK "V.V. Mayakovsky CSPL" Publ. (In Russ.). Available at: http://pl.spb.ru/conf/elres all/ (accessed 07/09/2015).
- 4. Rekomendatsiia "O razvitii i ispol'zovanii mnogoiazychiia i vseobshchem dostupe k kiberprostranstvu": (priniata na 32-i sessii General'noi konferentsii UNESCO) [Recommendation "On the Promotion and Use of Multilingualism and Universal Access to Cyberspace" (adopted at the 32nd session of the General Conference of UNESCO)]. Formirovanie informatsionnogo obshchestva v XXI veke [Formation of the information society in the twenty-first century. Russian Committee of UNESCO Programme "Information for All"]. Comp. E.I. Kuzmin, V.V. Firsov. St. Petersburg, 2006, pp. 506–513. (In Russ.).
- 5. Sozdanie ofitsial'nykh saitov uchrezhdenii kul'tury i obrazovaniia: teoriia i praktika: sbornik nauchnykh trudov [Creation of the official websites of institutions of culture and education: Theory and Practice: collection of scientific papers]. Scientific Ed. N.I. Gendina, N.I. Kolkova. St. Petersburg, Profession Publ., 2015. 384 p. (In Russ.).

УДК 004.021

АЛГОРИТМ РЕАЛИЗАЦИИ УНИВЕРСАЛЬНОГО МЕТОДА АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ ГРАФИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТОВ

Холостов Константин Михайлович, кандидат технических наук, заместитель начальника центра командно-штабных учений, Академия управления Министерства внутренних дел Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: hkm tula@mail.ru

В статье рассматривается проблематика, связанная с повышением качества профессиональной подготовки (обучения) руководителей органов государственного управления, в частности руководителей органов внутренних дел, через широкое применение информационных технологий и инновационных подходов в образовании. Целью разработки рассматриваемого метода и создания соответствующего алгоритма является совершенствование процесса подготовки обучаемых (слушателей, курсантов) путем эффективного применения в учебном процессе возможностей автоматизированных систем. Предлагаемый метод анализа и оценки графических документов, содержащих управленческие решения, а также алгоритм, основанный на использовании данного метода, позволяет автоматизировать процесс оценивания результатов учебной работы будущих руководителей. Это, в свою очередь, ведет к усилению персонализации взаимоотношений педагог — обучаемый, позволяет реализовать индивидуальный подход к каждому из слушателей, что в результате дает возможность повысить качество обучения в целом.

Метод основан на универсальном (с точки зрения содержания документов) подходе к анализу и интерпретации графических документов (изображений), с целью последующей оценки качества управленческих решений в них содержащихся. Результаты исследования основаны на опыте применения автоматизированных систем в ходе проведения практических занятий со слушателями Академии управления МВД России. Отдельные методологические подходы, пути решения поставленных задач основаны на анализе ошибок и противоречий, возникших в ходе применения для оценки метода сравнения с эталоном, который по объективным причинам не может обладать свойствами универсальности. В методе применяются процедуры анализа изображений, соответствующие стратегии решения задач интерпретации, используемой в экспертных системах анализа изображений. Что касается оценки, то она производится исходя из соответствия принятых управленческих решений установленным нормам и правилам. Набор правил размещения условных знаков, соответствующий законам управления и учитывающий специфику конкретной сферы деятельности, в которой осуществляется управление, используется как универсальный образец, с которым сравнивают все подготавливаемые документы с содержащимися в них управленческими решениями.

На основе рассмотренного метода разработан соответствующий алгоритм работы автоматизированной системы, предназначенной для обработки и интерпретации изображений. В общем виде в статье представлен также и математический аппарат, используемый при реализации данного алгоритма.

Ключевые слова: информационные технологии в образовании, игры и учения, управленческие решения, обработка изображений, алгоритмы и программы автоматизированного анализа, искусственный интеллект.

ALGORITHM REALIZATION OF A UNIVERSAL METHOD OF ANALYSIS AND EVALUATION OF IMAGE DOCUMENTS

Kholostov Konstantin Mikhailovich, PhD in Techniques, Deputy Chief of the Center of Command-Post Exercises, Management Academy of Ministry Internal Affairs of Russia (Moscow, Russian Federation). E-mail: hkm_tula@mail.ru

Article considers the problem improving the quality of vocational training (training) heads of government, in particular the heads of the police, based on a broad application of information technologies and innovative approaches in education. The proposed method of analysis and evaluation of graphic documents containing administrative decisions, as well as the implementation of the algorithm of this method allows you to automate the process of evaluating the results of the training of future leaders. This leads to high personalization of the relationship between teacher and learners, allows for an individual approach to each, resulting in an opportunity to improve the quality of education in general.

The method is based on the universal (in terms of the content of the documents) approach to the analysis and interpretation of image documents (images) for subsequent evaluation of the quality of management decisions contained therein. Results are based on many years of experience in the use of automated systems in the business of games, exercises and training staff with the students of the Management Academy of Ministry Internal Affairs of Russia. Some methodological approaches, ways of solving tasks based on the analysis of errors and inconsistencies encountered in the application of the method to assess the comparison with the standard. Assessment of the quality of decisions made after the analysis on the basis of the conformity of administrative decisions with established norms and regulations. A set of rules placing symbols on the scheme, which reflects the management decision-making, management, and relevant laws into account the specifics of a particular field of activity is used as a universal pattern, which is compared to all the prepared documents contained in their management decisions.

The presented method is the basis for developing an appropriate algorithm of the automated system for analysis, interpretation and evaluation of images. As an explanation, the article briefly presents the mathematical tools used in the implementation of certain procedures of the method and algorithm.

Keywords: information technologies in education, business games and exercises, management solutions, image processing, algorithms and of the automated analysis, artificial intelligence.

Перспективным направлением, позволяющим повысить качество управленческой деятельности вообще и области организации профессионального образования в частности, является применение автоматизированных систем и комплексов, использующих технологии искусственного интеллекта. К указанным технологиям относятся экспертные системы, системы поддержки принятия решения, диалоговые системы (системы общения), технологии обработки текстов,

машинного перевода, информационного поиска и т. д. [6; 4]. В рамках настоящей статьи мы остановимся на процессах, связанных с интеллектуальной обработкой изображений, в частности с обработкой графических документов, отражающих принятые руководителем (лицом принимающим решение, ЛПР) управленческие решения.

В процессе осуществления управленческой деятельности, а особенно это характерно для военного управления, управления силовыми струк-

турами действующими в особых условиях, очень часто управленческие решения оформляются на картах, схемах, то есть в графической форме. Такое представление давно стало традиционным, поскольку удобно с точки зрения обеспечения полноты восприятия обстановки, позволяет создавать целостную картину обстоятельств и действий, не пренебрегая отдельными деталями.

Интерпретировать содержание, а тем более качество принятого управленческого решения (чаще под качеством мы понимаем его эффективность), отраженного графически в виде изображений и специальных условных знаков, – довольно сложная задача, которая под силу только подготовленному специалисту. Применение же средств автоматизации (то есть машин вместо людей) для осуществления процедур, связанных с интерпретацией, анализом графических документов и с последующей оценкой качества содержащихся в них решений, – еще более сложная задача, поскольку в настоящее время не в полной мере разработаны необходимые методы и способы для ее решения.

Вместе с тем потребность в осуществлении автоматизированной обработки управленческих документов существует в довольно широком спектре управленческих задач. Так, анализ текстов управленческих актов на предмет осуществления правовой и антикоррупционной экспертиз проводится для каждого проекта нормативного правового акта, будь то федеральный закон или приказ начальника территориального органа внутренних дел. И делать это с применением средств автоматизации нужно уже давно [8]. Автоматизированная обработка графических документов с решениями тех или иных ЛПР, включающая в себя интерпретацию и анализ содержания, может потребоваться, например, для осуществления последующего моделирования развития обстановки или реакции управляемой системы на управляющее воздействие. Другой пример применения: проверка (верификация) адекватности и логичности принятого решения (подсчет численности задействованного личного состава, применения иных ресурсов и сравнение с данными о наличии средств) и т. д.

Еще большая потребность в автоматизированном анализе документов возникает при осуществлении образовательной деятельности по подготовке руководителей различного уровня. В ходе практических занятий данной категории

обучаемых приходится принимать те или иные управленческие решения, реагируя на учебные задания или разыгрываемые для них учебные ситуации. Это связано с тем, что основной способ получения управленческих умений и закрепления навыков управленческих действий - это практические занятия в игровой форме, такие как игры, учения, штабные тренировки и тренинги. При полной загрузке обучаемых и действующих нормах по численности учебных групп, оценить действия каждого обучаемого, провести детальный анализ и разбор совершенных им ошибок одному педагогу вручную в ходе практических занятий невозможно. Поэтому применение автоматизированных систем для облегчения преподавательской деятельности и повышения ее качества видится реальным выходом из данной затруднительной ситуации.

Материально-техническое обеспечение большинства вузов позволяет обеспечить обучаемых автоматизированными рабочими местами, с установленным на них прикладным программным обеспечением, которое предоставляет возможности подготовки как текстовых, так и графических документов. Соответственно основная проблема стоит не в наличии или отсутствии средств автоматизации, а в использовании надежных и эффективных методов и алгоритмов их применения. Это в полной мере относится к методам анализа и оценки управленческих документов. Теперь рассмотрим доступные способы анализа и обработки изображений.

Одним из достаточно изученных и широко используемых направлений информационных технологий в области искусственного интеллекта (ИИ) являются системы обработки изображений (СОИ), или, по-другому, системы технического зрения [3]. Они, как и большинство других интеллектуальных систем, основаны на применении различных моделей, алгоритмов представления знаний и способов суждения о них. С работой подобных систем мы сталкиваемся практически ежедневно, поскольку методы и алгоритмы технического зрения используются в широком перечне устройств и систем, таких как: видеосистемы, обеспечивающие контроль дорожного движения, поисковые системы обработки дактилоскопической информации, изображений лиц, предметов и пр.

Естественно, что применение уже разработанных для подобных систем методов и алгоритмов, их адаптация для целей автоматизированного анализа графических документов представляются наиболее целесообразным способом решения задачи. Однако стоит учесть, что методы и алгоритмы технического зрения довольно сложны в реализации, используют большой вычислительный ресурс и объемы памяти. Это объяснимо, если учесть современное качество изображений, с которым им приходится работать. Стандарт fullHD, например, предполагает разбиение изображения на 1920х1080 (то есть более 2 млн) пикселей, а количество цветов составляет минимум 65 тысяч. Такие высокие значения показателей качества изображений для решения задачи анализа графических документов, содержащих управленческие решения, совершенно не требуются. Для интересующих нас изображений речь идет о 5-7 простых цветах, в любом случае в пределах шестнадцати, и о графических элементах, несущих в себе значимую информацию, которые редко занимают площадь менее 1/1000 всего изображения. То есть разрешения 50х100 будет вполне достаточно, а о градации цветов уже говорилось.

Таким образом, очевидное решение по применению известных методов технического зрения для нашей задачи явно будет не рациональным и слишком затратным. Необходимо использовать иные, менее сложные, но достаточно эффективные методы. Один из таких методов, разработанные на его основе алгоритм и прототип программы для ЭВМ описан автором в [7]. Он основан на сравнительном анализе принятого обучаемыми управленческого решения с эталоном (образцом или несколькими образцами), разработанного экспертами в ходе подготовки материалов практических занятий. Однако опыт использования программного комплекса автоматизированного анализа и оценки графических решений, основанный на применении представленного метода, показал отдельные недостатки, ограничивающие сферу его применения, что подтолкнуло автора к разработке универсального метода, который мы рассмотрим ниже.

Данный метод, так же как и указанный выше [7], основывается на процедурах анализа изображения, которые почти полностью соответ-

ствуют стратегии решения задач интерпретации изображений, используемой в экспертных системах анализа изображений (ЭСАИ), а конкретно стратегии управления данными, то есть прямым выводом [1; 4]. Данная стратегия реализует последовательность действий, основанных на полученных результатах обработки данных. Так, выявив в результате сегментации на участке изображения красный прямоугольник, система пытается интерпретировать его и соотнести с конкретным объектом, например, с объектом класса «автомобиль» или «пункт управления». Затем система производит пошаговое сравнение объектов, выявленных на карте (схеме) анализируемого решения и имеющих определенные характеристики, например, размер, цвет, месторасположение относительно координатной сетки и др. с такими же данными эталонного изображения.

В ранее предложенном методе анализа и оценки графических документов [7] результатами проведенного анализа будет оценка, отражающая степень соответствия варианта решения образцу (или одному из образцов, если правильных решений может быть много). Также метод предусматривает, что система должна представить детализацию ошибок, совершенных обучаемым в ходе подготовки своего варианта решения.

Каким образом происходит интерпретация и сравнение? Для ответа на этот вопрос рассмотрим содержание процедур сравнения эталонного изображения и подготовленных обучаемых вариантов решения.

Сначала топографическая основа, то есть все исходное изображение, разбивается на условные квадраты. Затем, в процессе нанесения условных обозначений, в метрике образца начинают формироваться данные о графических примитивах¹, находящихся в том или ином квадрате. После окончания процесса заполненная метрика эталона представляет собой матрицу, в которой в соответствующих строках и столбцах находятся данные о наличии в них графических примитивов. Для примера рассмотрим шахматную доску из 64 полей (8х8) с размещенными на ней фигурами (см. рис. 1).

¹ Под графическими примитивами подразумеваются простые изображения, фигуры, а также файлы, их содержащие, соответствующие условным знакам, применяемым при подготовке графических документов.

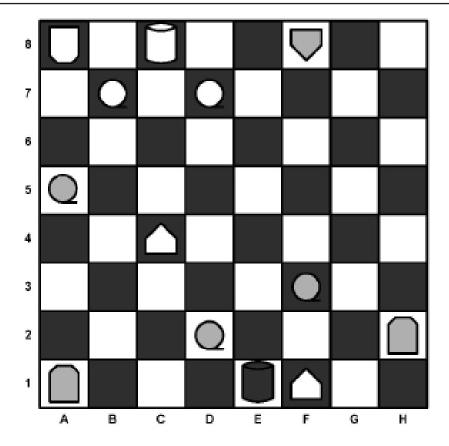


Рисунок 1. Размещение фигур в условных квадратах картоосновы

Если договориться о присвоении фигурам на доске, представляющим собой графические примитивы, соответствующих названий и условных обозначений (Π – пешка, K – король, C – слон, Π – ладья), то с учетом их цветов (B – белый и H – черный) метрику изображения, нанесенного на топографическую основу в виде шахматной доски (рис. 1), можно представить в виде матрицы, которая отражает в виде буквенных обозначений множество фигур Φ :

Если мы будем говорить о математической записи множества фигур на изображении эталона, то имеет смысл записать матрицу как Φ_{3} , тогда как все варианты, подготовленные обучаемыми будут записываться как Φ_{i} , где $i=1,2,3,4,5\dots$ N — число из ряда натуральных чисел, в котором N — максимальное число обучаемых.

При рассмотрении (1) может возникнуть вопрос: в ячейках А5 и F3 находится одна и та же фигура или две разные? Для исключения неоднозначности интерпретации следует говорить о том, что это две различные фигуры, которые относятся к одному классу «черная пешка». Поэтому, при формировании изображения, то есть нанесении условных обозначений на топографическую основу, каждая новая фигура (в данном примере) должна заноситься в метрику с новым индексом. Таким образом, матрица эталонного изображения примет вид:

Если вернутся к сути нашего примера, то есть к шахматной игре, то понятно, что более одного короля, двух слонов или ладей одного цвета на доске быть не может. Тогда как описываемый нами алгоритм работы предполагает указывать и третий, и пятый, и т. д. индекс каждой новой фигуры.

Действительно, примерно такие же ограничения существуют в *нормах и правилах*, регулирующих правоохранительную и любую другую деятельность. Они, эти правила, будут существенно влиять на порядок составления графического документа, содержащего управленческие решения. Однако, стоит ли изменять в связи с этим предлагаемый метод и алгоритм его реализации? Повидимому, все-таки нет, и вот почему.

Во-первых, внесение ограничений значительно усложнит алгоритм.

Во-вторых, всех нюансов деятельности предусмотреть невозможно, и, следовательно, невозможно будет избежать ошибок и противоречий.

Наконец, в-третьих, поскольку система предназначена для проведения, в том числе, и *оценки*, наличие ограничений можно рассматривать как подсказки обучаемому, снижающие объективность получаемого результата.

Учитывая приведенные аргументы, стоит в основном варианте оставить эту часть метода и алгоритм в прежнем виде, а ограничения вводить только в обучающих версиях и то, только по усмотрению педагога, проводящего занятия.

Устранив при помощи дополнительных индексов одну неоднозначность, мы тут же получили другую. Суть ее заключается в том, что расстановку фигур на доске и, соответственно, присвоение индексов в нашем примере мы начали по принципу «сверху – вниз» и «слева – направо», см. (1). Поэтому матрица (2), отражающая изображение рис. 1, и приняла именно такой вид. Если пред-

ставить (а так вероятно и произойдет), что обучаемый выберет произвольный порядок нанесения условных обозначений, то получится ситуация, в которой внешне идентичные изображения эталона и варианта решения будут иметь совершенно несовпадающие метрики, то есть матрица $\Phi_{\rm 3}$ не будет равна матрице $\Phi_{\rm i}$ в любом случае. Разумеется, их сравнение принесет отрицательный результат и такую же оценку обучаемому.

Выходом из описанной ситуации может служить следующее. Необходимо преобразовывать первичную матрицу Φ в матрицу F путем проведения математических операций над каждым из ее членов Φ (x, y) и F (x, y) соответственно. После преобразования сравнения проводить уже не между матрицами $\Phi_{\mathfrak{I}}$ и $\Phi_{\mathfrak{I}}$, а между полученными матрицами $F_{\mathfrak{I}}$ и $F_{\mathfrak{I}}$. Теперь о том, в чем сущность преобразования.

В шахматной игре есть пешки, они все равны и, где бы ни находились, выполняют строго определенные функции. Значение имеет только их количество и положение на доске. Так же и в правоохранительной деятельности, например, посты оцепления — выполняют строго ограниченные задачи и поэтому содержание решения об их использовании выражается в месте размещения и количестве. Таким образом, функциональное преобразование такого элемента матрицы Ф (x, y) в соответствующий элемент матрицы F (x, y) сводится к присвоению этому элементу определенного значения в случае, если объект отнесен к соответствующему классу, и 0 — если класс не установлен (нет объекта):

F
$$(x,y) = \begin{cases} K, & \text{если } \Phi(x,y) \in U; \\ 0, & \text{если } \Phi(x,y) = 0, \end{cases}$$
 (3)

где U – множество значений соответствующих объектам конкретного класса;

K- установленное значение для класса объектов из множества U.

Теперь остановимся на другой проблеме, которая может возникнуть при реализации рассматриваемого метода и алгоритма. Допустим, существует не одна, а множество комбинаций расположения условных знаков на топографической основе, соответствующих правильному управленческому решению. Действительно, иногда не важно с какой стороны дороги расположен вспомогательный пункт управления, с левой или с правой, главное, чтобы он вообще был, и, желательно, в непосредственной близости от места разворачивающихся событий. В таком случае возникает ситуация, в которой варианты решения могут отличаться от эталонного и при этом быть верными.

Выходов из сложившейся ситуации может быть как минимум два, конкретное решение зависит от всех складывающихся условий. В любом случае необходимо модифицировать механизм сравнения двух матриц Ф и F, который мы пока еще не рассматривали.

По умолчанию предполагалось, что анализ результатов состоит в поэлементном сравнение матриц F_9 и F_i с фиксацией результатов в третей матрице \mathbf{R} — матрице результатов сравнения. Значение элементов указанной матрицы будет следующим:

$$R(x,y) = \begin{cases} 1, & \text{если } F_i(x,y) \equiv F_3(x,y); \\ 0, & \text{если } F_i(x,y) \neq F_3(x,y). \end{cases} (4)$$

Исходя из предложенного принципа, максимальной степени совпадения варианта решения с эталоном соответствует матрица R, у которой все элементы равны единице. При нулевых же значениях одного или нескольких элементов данной матрицы – совпадение решений исключается.

Модификация метода (или, по-другому, механизма) сравнения может быть реализована следующими способами.

1. В случае, если точное расположение объекта на карте (схеме) не имеет решающего значения и достаточно, чтобы условный знак располагался в окрестности некой гипотетической точки на топографической основе с точностью размещения в условных квадратах Δx и Δy , сравнение нужно производить не между парой элементов матриц F_{3} и F_{1} , а между элементом F_{1} (x, y) и всеми значениями из множества M, которое описывается как:

Данная математическая запись позволяет получить единичное значение для элементов матрицы результатов R в том случае, если найденный объект на варианте решения находится и на эталонном изображении в заданном множеством М участке.

- 2. Формируется не один, а несколько вариантов эталонных решений, математическое представление которых соответствует нескольким матрицам Φ_{3j} . После преобразования по описанному выше алгоритму Φ_{3j} в F_{3j} производится последовательное сравнение элементов матрицы варианта решения F_{i} по очереди, сначала с элементами матрицы F_{3i} , а затем и со всеми остальными матрицами. Из полученных в результате сравнения матриц R_{j} выбирают ту, у которой большее количество единичных элементов. Значение индекса j такой матрицы соответствует варианту эталона, дальнейший анализ и оценка производится исходя из того, что обучаемый выбрал именно этот вариант решения.
- 3. Еще один способ может быть реализован как усложненная форма предыдущего. Он отличается тем, что при выборе эталонного варианта из имеющихся, критерием становится не максимальное количество единиц в матрице R_j , а наличие единичных значений у набора конкретных элементов, которые считаются ключевыми для данного изображения. Это могут быть, например, пункты управления, стационарные посты, некоторые функциональные группы и др. В остальном описываемый способ не отличается от предыдущего.

На этом описание метода анализа и оценки графических документов, а также алгоритма работы автоматизированной системы, предназначенной для анализа и оценки графических документов, содержащих управленческие решения и подготавливаемых руководителями органов внутренних дел в процессе прохождения ими профессиональной подготовки, можно было бы считать законченным. Однако заявленная в названии статьи универсальность метода все-таки требует большей гибкости в реализации различных задач

$$M = \left\{ F_{\ni hg} : h = \{ (x - \Delta x), (x - \Delta x + 1), (x - \Delta x + 2), \dots, (x + \Delta x) \}; g = \{ (y - \Delta y), (y - \Delta y + 1), (y - \Delta y + 2), \dots, (y + \Delta y) \} \right\}$$
(5)

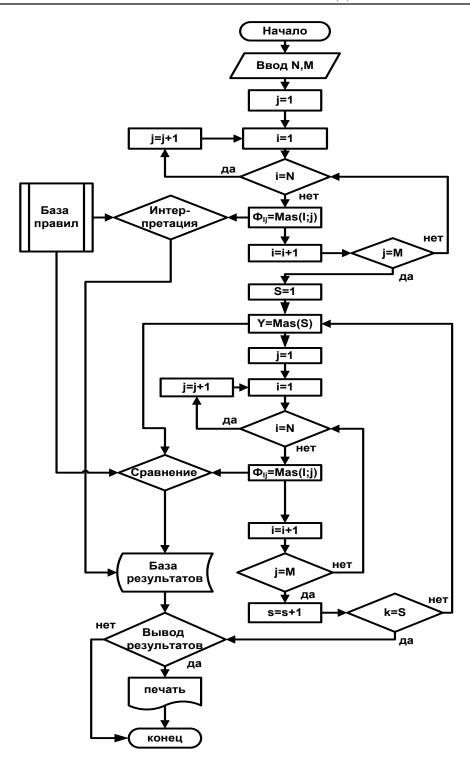


Рисунок 2. Алгоритм универсального метода анализа и оценки

интерпретации, анализа и оценки документов. Главный фактор, снижающий универсальность метода состоит в самом принципе сравнения с образцом, неким эталоном. Ведь любой образец, как бы хорош он ни был, является эталоном только для одного специалиста или группы специалистов в конкретное время и в конкретных условиях. В других условиях и (или) для иных лиц подобный образец им может и не являться. В отношении управленческих решений такое суждение особенно справедливо.

Исходя из сказанного, необходимо каким-то образом изменить основной принцип анализа и оценки с метода сравнения с образцом на иной, более универсальный. При этом надо учитывать, что автоматизированной системе, проводящей анализ и оценку, в любом случае надо опираться на какие-то основания в виде объектов для сравнения. Такими основаниями могут являться нормы и правила, о которых мы упоминали в самом начале, указывая особенности работы интеллектуальных систем. Набор правил размещения условных знаков, соответствующий законам управления и учитывающий специфику конкретной сферы деятельности, в которой осуществляется управление, будет использоваться как универсальный образец для сравнения всех подготавливаемых документов с содержащимися в них управленческими решениями.

Алгоритм реализации подобного метода оценки представлен на рис. 2. Он предусматривает два последовательных цикла анализа, первый из которых выявляет содержимое каждой «ячейки» на топографической основе и соотносит его со списком правил, относящихся к размещению выявленных элементов. Второй цикл проверяет

на наличие на карте основных необходимых элементов в соответствии с имеющимися правилами. Таким образом, за первый «проход» проводится анализ того «что есть», а за второй — «чего нет».

В отличие от принципа сравнения с образцом, результатом анализа и оценки документа не будет конкретный показатель, количественно оценивающий результат через степень соответствия с эталоном. Напротив, метод вообще не предусматривает четкой количественной оценки (если не рассматривать объем замечаний как способ оценивания), он ориентирует пользователя (это может быть как преподаватель, так и обучаемый) на характер и виды ошибок, совершенных обучаемым в ходе выработки управленческого решения. Он обеспечивает детальный и, самое главное, беспристрастный разбор представленного документа, на основании которого и делаются выводы о степени усвоения учебного материала, уровня полученных обучаемым умений и навыков. В этом смысле метод действительно является универсальным, не зависящим от характера управленческой задачи, возможных подходов к ее решению, мнения конкретного преподавателя или иных субъективных факторов.

За рамками данной статьи остается вопрос формирования базы правил. Это тоже важный аспект, который непосредственно обеспечивает возможность реализации рассматриваемого метода. В общих чертах можно указать, что в этом смысле автоматизированная система работает, как и любая иная экспертная система, реализующая процессы приобретения, обработки и использования знаний [2; 5]. Поскольку правила в данном случае являются не чем иным, как сконцентрированными знаниями экспертов в соответствующей предметной области.

Литература

- 1. Вагин В. Н., Головина Е. Ю., Загорянская А. А., Фомина М. В. Достоверный и правдоподобный вывод в интеллектуальных системах / под ред.: В. Н. Вагина, Д. А. Поспелова. М.: Физматлит, 2004. 182 с.
- 2. Джарратано Д., Райли Г. Экспертные системы: принципы разработки и программирование: пер. с англ. М.: Вильямс, 2006. 1152 с.: ил.
- 3. Ким Н. В. Обработка и анализ изображений в системах технического зрения: учеб. пособие. М.: Изд-во МАИ, 2001. 164 с.: ил.
- 4. Люгер Д. Ф. Искусственный интеллект: стратегии и методы решения сложных проблем: пер. с англ. 4-е изд. М.: Вильямс, 2003. 864 с.
- 5. Малышев Н. Г., Берштейн Л. С., Боженюк А. В. Нечеткие модели для экспертных систем в САПР. М.: Энергоатомиздат, 1991. 204 с.
- 6. Осипов Г. С. Приобретение знаний интеллектуальными системами. М.: Наука, 1997. 354 с.

- 7. Холостов К. М. Прототип программного комплекса автоматизированного анализа принятых управленческих решений // Вестн. компьютерных и информ. технологий. − 2015. − № 5. − С. 49–54.
- 8. Холостов К. М. Об автоматизации процедур анализа управленческих актов // Тр. Акад. управления МВД России. 2013. № 3. С. 32–37.

References

- 1. Vagin V.N., Golovina E.Iu., Zagorianskaia A.A., Fomina M.V. Dostovernyi i pravdopodobnyi vyvod v intellektual'nykh sistemakh [Credible and plausible inference in intelligent sistems]. Moscow, Fizmatlit Publ., 2004. 182 p. (In Russ.).
- 2. Dzharratano D., Raili G. Ekspertnye sistemy: printsipy razrabotki i programmirovanie [Expert systems: principles of development and programming]. Moscow, Vil'iams Publ., 2006. 1152 p. (In Russ.).
- 3. Kim N.V. Obrabotka i analiz izobrazhenii v sistemakh tekhnicheskogo zreniia [Image processing and analysis in sistems of technical visions]. Moscow, MAI Publ., 2001. 164 p. (In Russ.)
- 4. Liuger D.F. Iskusstvennyi intellekt: strategii i metody resheniia slozhnykh problem [Artificial intelligence: strategies and methods for solving complex problems]. Vil'iams Publ., 2003. 864 p. (In Russ.).
- 5. Malyshev N.G., Bershtein L.S., Bozheniuk A.V. Nechetkie modeli dlia ekspertnykh sistem v SAPR [Fuzzy models for expert systems in CAD]. Moscow, Energomashizdat Publ., 1991. 204 p. (In Russ.).
- Osipov G.S. Priobretenie znanii intellectual'nymi sistemami [The acquisition of knowledge intelligent systems]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 354 p. (In Russ.).
- 7. Kholostov K.M. Prototip programmnogo kompleksa avtomatizirovannogo analiza priniatykh upravlencheskikh reshenii [Prototype software for automated analysis of management decisions]. *Vestnik komp'iuternykh i informatsionnykh tekhnologii [Herald of Computer and Information Technology]*, 2015, no 5, pp. 49–54. (In Russ.).
- 8. Kholostov K.M. Ob avtomatizatsii protsedur analiza upravlencheskikh aktov [About the automation of the analysis of administrative acts]. *Trudy Akademii upravleniia MVD Rossii [Proceedings of management Academy of Ministry Internal Affairs of Russia*], 2013, no 3, pp. 32–37. (In Russ.).

УДК 303.436.2; 006.3/.8

СТАНДАРТИЗАЦИЯ БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА «ОРГАНИЗАЦИЯ»: ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Стегаева Мария Витальевна, заместитель начальника отдела формирования и обработки информационных ресурсов, Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: stegaeva@prlib.ru

В статье обобщен зарубежный и отечественный опыт в области стандартизации подходов к представлению точки доступа «наименование организации» в библиографических записях.

Наличие спорных вопросов в практике применения описания заголовка наименования организации и отсутствие единства в правилах описания поставили вопрос о разработке единых государственных правил описания произведений печати для библиотечных каталогов. В результате, к 1949 году было подготовлено издание «Единых правил описания произведений печати для библиотечных каталогов».

В настоящее время продолжается сотрудничество многих стран с целью согласования правил и методик в области структуры и формы заголовков, что ведет к уменьшению затрат на создание авторитетных данных и увеличению числа заимствованных записей. Этому процессу способствует разработанная в 2009 году концептуальная модель ИФЛА «Функциональные требования к авторитетным данным» (FRAD), на теоретическом уровне исследующая, как авторитетные данные функционируют в библиографическом универсуме.

Ключевые слова: контролируемая точка доступа, наименование организации, организация, библиографический объект, каталогизация, авторитетный файл, авторитетные данные.

STANDARDIZATION OF THE "CORPORATE BODY" ELEMENT OF BIBLIOGRAPHIC ENTRY: DOMESTIC AND FOREIGN EXPERIENCE

Stegaeva Maria Vital'evna, Deputy Head of Department of the Formation and Processing of Information Resources, Boris Yeltsin Presidential Library (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: stegaeva@prlib.ru

The article summarizes foreign and domestic experiences in standardization the methods of approaches to description of the "corporate body" access point in the bibliographic entries.

For the first time the corporate headings were recognized as an important access points to bibliographic information at the International Conference on Cataloguing Principles (Paris, 1961). On the report of Eva Verona (Croatia) entitled the "Corporate Headings: their Use in Library Catalogues and National Bibliographies" (1975) noted that in practice the international standardization in the field of formation and use of corporate headings yielded to adopted in national practices traditions of cataloging, so lack of consistency was a serious obstacle to effective bibliographic control.

The idea of an international standard for the header that contains the name of the company (as part of the Universal Bibliographic Control (UBC) IFLA) dominated throughout the second half of 1970 – the beginning of 1980. Working Group on Corporate Headings along with IFLA Section on Cataloguing and the IFLA Section on Official Publications worked out and published the "Form and Structure of Corporate Headings" (FSCH) in 1980.

By 1995, the IFLA Section on Cataloguing realized that bibliographic practice in contrast to FSCH doesn't show consistency in the presentation of corporate headings at all, so a new Working Group on FSCH organized to revise the standard. The Working Groups came out with an understanding of illusion of the worldwide acceptable unified corporate heading, which was announced at the IFLA General Conference in Amsterdam, 1998. Since then, the focal point moves from the content of titles to the basic principles and overall structure of building of the corporate headings.

The Working Group on FSCH recommended to the national bibliographic agencies to keep the differences in accepted forms of headings if that meets the language and cultural demands of their respective countries; it also suggested that national authority files would be accessible online. This made possible at the beginning of the XXI century with the realization of the Virtual International Authority File (VIAF) project, which main purpose is to offer the library community and mass media an easy access to the major world name authority files.

The use of corporate headings in the bibliographic entry has deep historical roots. Favorable, that how the header should look like were decided, as a rule, at the state national level. Important differences of the Russian national cataloging rules are succession and answering the international tendencies. Since 1923 under the requirements for corporate headings were issued in published by the Russian Central Book Chamber "Book Annals". It was the first use of corporate headings in Russia on a large scale. First theoretical basis of the rules of formation and use of corporate headings in native literature was given in a work of E.I. Shamurin entitled "Catalografiya" (1925).

Remaining controversies, including an application of the description of corporate headings, inconsistency in the rules of description, brought up the need of development of state identity for description of printed editions in library catalogs. As a result, the "Common Rules of Print Media Description in Library Catalogs" came out in 1949.

In 1970–1980s IFLA developed a series of documents – International Standard Bibliographic Description (ISBD), regulating the text and structure of bibliographic description that became the basis for creation and revision of national rules in many countries including Russia. The principal propositions of ISBD became a foundation of the new "Rules of the Bibliographic Description", published in the USSR in 1986. In the "Rules…" heading was placed outside of the bibliographic description and considered as an element of the bibliographic record that assure greater compatibility of the structure and terminology of the bibliographic description with international recommendations.

In 1998 the IFLA released the "Functional Requirements for Bibliographic Records", considered as a new conceptual model of cataloging in the electronic medium, that greatly influenced the creation of a new set of Russian cataloging rules, including the rules of forming of corporate headings. The main international trends observed in the making and use of authority information – the widespread use of authority files, usability compliance in the first place, assuring convenience for the exchange of authority records, were taken into account.

There is an ongoing cooperation of many countries with the purpose of matching the rules and the techniques concerning structure and form of headings, which helps to reduce a waist on building authority information and increase the number of adopted records. This process is facilitated with developed in 2009 "Functional Requirements for Authority Data" (FRAD) conceptual model of IFLA at a theoretical level exploring how authority data works in the bibliographic universe.

Keywords: controlled access point, corporate heading, corporate body, bibliographic entity, cataloguing, authority file, authority data.

Вопрос о применении библиографического объекта «организация» (см. [8]) (ранее – «заголовок коллективного автора» и «заголовок, содержащий наименование организации») в качестве контролируемой точки доступа в библиографических записях всегда был достаточно проблематичным.

Впервые на Международной конференции по принципам каталогизации (Париж, 1961 год) наименования организаций были признаны важнейшими точками доступа к библиографической информации. В разделе 9 «Положений о принципах», принятых на конференции, были заложены общие принципы формирования заголовка, содержащего наименование организации. Однако на практике международная стандартизация в области применения, трактовки, а также формы и структуры данного вида заголовка уступала принятым в национальных практиках традициям каталогизации. Анализ ситуации был проделан Эвой Вероной (Eva Verona, Хорватия) и опубликован в отчете «Заголовки наименований организаций: их использование в библиотечных каталогах и национальных библиографиях» (1975) [13]. В отчете подчеркивалось, что отсутствие единообразия является серьезным препятствием для эффективного библиографического контроля. Основная линия предложений Э. Вероны сводилась к тому, что разница в практическом применении заголовков должна быть сведена к минимуму; слишком запутанные правила формулировки заголовков должны уступить место простым схемам, более удобным для пользователя [4, с. 24].

Идея международного стандарта для заголовка, содержащего наименование организации (как часть программы Универсального библиографического контроля (UBC) ИФЛА), была доминирующей на всем протяжении второй половины 1970-х – начала 1980-х годов. Рабочей группой по заголовкам наименований организаций и Секциями каталогизации и официальных изданий ИФЛА был разработан и опубликован в 1980 году стандарт «Форма и структура заголовков наименований организаций» (FSCH) [11]. Стандарт появился в то время, когда условия, в которых осуществлялась каталогизация, стали меняться: внедрялись автоматизированная обработка данных, корпоративная каталогизация; получили распространение электронные каталоги (ОРАС) с разнообразными поисковыми возможностями, Интернет, международный обмен данными и т. д. В связи с этим, в тексте FSCH уже не было различия между основной и добавочной точкой доступа, содержащей наименование организации; позже Стандарт дополнялся рекомендациями, связанными с использованием сокращений, аббревиатур, акронимов, технических деталей (пунктуация, пробелы, употребление заглавных/строчных букв, транслитерация) в заголовках наименований организаций, применением географических идентификаторов и т. д. Однако в начале 1990-х годов стандарт уже не мог удовлетворять требованиям, предъявляемым современной практикой международного обмена библиографическими и авторитетными данными. К 1995 году Секция каталогизации ИФЛА осознала, что библиографическая практика, в противовес FSCH, вовсе не демонстрирует общего единообразия в представлении заголовков наименований организаций, поэтому была создана новая Рабочая группа по FSCH (при Секции каталогизации ИФЛА) для пересмотра стандарта. В тексте FSCH подвергались пересмотру следующие положения: наименования организаций с инвертированным порядком расположения элементов; варианты форм наименований и изменения наименований организаций (использование ссылок «см.» и «см. также»); язык заголовка; географические термины; структурные подразделения; наименования временных организаций; схемы транслитерации и др.

Для более успешной работы Группой были выработаны следующие принципы пересмотра стандарта [4, с. 24]:

- необходимость сосредоточиться, в первую очередь, на пользователе (то есть использовать те формы наименований организаций, которые известны и понятны пользователю);
- определение экономической пользы от применения общего стандарта, при одновременном соблюдении национальных соглашений;
 - необходимость логического свода правил;
- использование формы наименования организации в том виде, в котором она представлена в источнике, если не существует веской причины ее изменить;
- невозможность игнорировать практический опыт прошлого.

Итогом последующей работы Группы по пересмотру Стандарта явилось понимание иллюзии всемирно приемлемого унифицированного заголовка наименования организации, что и было объявлено на Генеральной конференции ИФЛА в Амстердаме в 1998 году. С этого времени центр тяжести перемещается с «содержания» заголовков на основные принципы и общую структуру построения заголовков наименований организаций. Рабочая группа по FSCH рекомендовала национальным библиографирующим агентствам сохранять различия в принятых формах заголовков, которые лучше отвечают языковым и культурным требованиям своих стран; а также предложила, чтобы национальные авторитетные файлы были доступны через Интернет. Это стало возможно с реализацией в начале XXI века проекта по созданию Виртуального международного авторитетного файла (Virtual International Authority File, VIAF), основной целью которого является обеспечение широкого и удобного доступа библиотечного сообщества и других информационных агентств к основным мировым авторитетным файлам имен. С помощью инструментов VIAF различные авторитетные файлы связываются в единый кластер и используются в качестве многоязычных, многонациональных интерфейсов, поддерживающих доступ к библиографическим данным, а также функционируют как консолидированный справочник форм имен (например, наименований организаций), созданных различными библиографирующими учреждениями, и которые доступны для поиска и отображения [7].

В России использование заголовка, содержащего наименование организации (заголовка коллективного автора), в библиографической записи имеет глубокие исторические корни. Положительным является то, что вопросы правил и методики формирования заголовка решались, как правило, на государственном, общенациональном уровне. Важным отличием российских национальных правил каталогизации является преемственность и отражение в них международных тенденций. Это можно проследить на примере правил формирования заголовка, содержащего наименование организации. Появившиеся в 1915 году «Правила» А. М. Белова [1], в которых вопросу описания официальных материалов под коллективным автором посвящен специальный параграф, составлены под влиянием англо-американских «Правил» 1908 года [10]. Эта работа получила дальнейшее развитие в «Инструкции по каталогизации» Государственной библиотеки им. В. И. Ленина в 1920-1921 годах. «Инструкция...» содержала приложение, в котором давались подробные правила по описанию официальных и ведомственных изданий.

С 1923 года описание под заголовком коллективного автора вводится в «Книжной летописи», издававшейся Российской центральной книжной палатой. Это было первое применение принципа коллективного автора в России в широком масштабе. В основу правил Книжной палаты также были положены англо-американские «Правила» 1908 года, естественно, с их видоизменением, касающимся национальной практики. Руководство по библиографическому описанию для Книжной палаты было составлено Е. И. Шамуриным и опу-

бликовано в 1925 году под заглавием «Каталография» [9]. В этой работе было дано первое в отечественной литературе теоретическое обоснование принципа коллективного автора.

В 1926 году выходит «Инструкция по каталогизации произведений коллективов» (авторы: Г. К. Дерман, Г. И. Иванов, Л. В. Трофимов) [2], разработанная Каталогизационной комиссией Института библиотековедения (Москва) также на основе англо-американских «Правил».

Во всех руководствах и пособиях, издававшихся после 1927 года, содержались рекомендации по применению описания официальных изданий под коллективным автором; однако, в вопросе о границах применения этого способа и о формулировке наименований организаций в заголовке описания были значительные расхождения. Наличие многих спорных вопросов, в том числе, в практике применения описания под коллективным автором, отсутствие единства в правилах описания поставили вопрос о разработке единых государственных правил описания произведений печати для библиотечных каталогов. В результате, к 1949 году была подготовлена первая часть «Единых правил описания произведений печати для библиотечных каталогов» [3]. В «Единых правилах...» по-новому разрешался и уточнялся ряд спорных и трудных вопросов, касающихся роли и структуры заголовка коллективного автора, служивших предметом дискуссий в предыдущие годы.

В 1970-1980-е годы разработанная Международной федерацией библиотечных ассоциаций и учреждений (ИФЛА) серия документов – Международное стандартное библиографическое описание (ISBD), регламентировавших текст и структуру библиографического описания, стала базой для создания и пересмотра национальных правил многих стран, в том числе, России. Главными целями ISBD, как известно, были - представить единообразным библиографическое описание; обеспечить его понимание вопреки языковым барьерам; облегчить преобразование библиографического описания в машиночитаемую форму. Принципиальные положения ISBD легли в основу «Правил составления библиографического описания», изданных в СССР в 1986 году [5]. Анализ структуры, функций, сущности и назначения заголовка в библиографической записи привел к необходимости пересмотра его роли и места.

В «Правилах...» заголовок был выведен за пределы библиографического описания и рассматривался как элемент библиографической записи, что обеспечивало большую совместимость структуры и терминологии библиографического описания с международными рекомендациями. В соответствии с этим, в «Правилах...» были унифицированы форма и структура заголовка, содержащего наименование организации, а также форма представления идентифицирующих признаков. Их стали приводить в круглых скобках; а сведения, приведенные в них, разделять между собой точкой с запятой.

Публикация в 1998 году ИФЛА «Функциональных требований к библиографическим записям» [12], рассматриваемых как новая концептуальная модель каталогизации в электронной среде, и деятельность Рабочей группы ИФЛА по пересмотру стандарта «Форма и структура заголовков наименований организаций» оказали большое влияние на создание нового свода Российских правил каталогизации (РПК) [6], в том числе, в части правил формирования заголовка, содержащего наименование организации. Были учтены основные международные тенденции, наблюдаемые в вопросах создания и использования авторитетных данных.

Новые информационные технологии, позволяющие иметь онлайновый доступ к национальным авторитетным файлам, дают возможность пересмотреть в каталогизационных правилах подходы к решению вопроса о выборе формы и языка заголовка. В связи с этим усиливается роль авторитетных файлов, представляющих собой инструмент, позволяющий отразить, в частности, все варианты наименования организации, отличающиеся между собой формой и структурой, соединить между собой наименования организации в разные периоды ее существования и представленные на разных языках/графиках. И главное - все эти формы заголовка предоставить пользователю для навигации и поиска. Широкое использование авторитетных файлов - это первая международная тенденция, которая была учтена в новых российских правилах каталогизации в части правил формирования точек доступа.

Вторая тенденция – соблюдение в первую очередь удобства для пользователя, будь то специалист, создающий библиографическую или ав-

торитетную запись; или обычный пользователь. Для этого форма и структура заголовка, используемая в библиографической записи, не должна быть по возможности сложной, но при этом заголовок должен быть достаточно информативным, то есть содержать географические или иные идентифицирующие признаки, отличающие его от подобных [4, с. 25].

Согласно рекомендациям Рабочей группы по FSCH необходимо использовать для заголовков формы и конструкции, которые значительно проще воспринимаются компьютерами. Ниже представлены два примера авторитетных записей из Единого авторитетного файла Российской национальной библиотеки (ЕАФ РНБ) и Авторитетного файла Президентской библиотеки (АФ ПБ), в которых заголовки со сложной структурой являются вариантными формами; а для принятого/ авторитетного заголовка выбрана форма, наиболее удобная для пользователя и компьютера при организации поиска.

Таким образом, разработчики российских правил исходили из того, что наименование организации в формализованном виде должно стать элементом машиночитаемой записи. Заголовок предназначен для поиска и выбора библиографической записи, то есть наименование организации является контролируемой точкой доступа. Сведения данной области машиночитаемой записи должны контролироваться авторитетными файлами или специально предназначенными для этого полями библиографической записи. Такая поддержка обеспечивает единообразие формы представления заголовка в электронных каталогах и библиографических базах данных. Следовательно, была учтена одна из основных международных тенденций - соблюдение удобства для пользователя.

Для третьей тенденции характерен акцент на создание благоприятных условий для обмена за-

База данных: ЕАФ РНБ

Идентификатор: RU\NLR\AUTH\880394042

Пермский государственный медицинский университет им. Е. А. Вагнера.

Cc. om:

- 1. Университет им. Е. А. Вагнера (Пермь).
- 2. Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный медицинский университет им. Е. А. Вагнера» Министерства здравоохранения Российской Федерации.
 - 3. ГБОУ ВПО ПГМУ им. академика Е. А. Вагнера Минздрава России.
 - 4. ПГМУ им. Е. А. Вагнера

Источник информации:

Биоорганическая химия. – Пермь, 2014.

База данных: АФ ПБ

Идентификатор: LIBNET\UAF\0000060067 **Краеведческий музей (Бирюсинск).**

Справочное примечание:

Официальная форма наименования: Муниципальное казенное учреждение культуры «Краеведческий музей» г. Бирюсинска

Cc. om:

- 1. Бирюсинский краеведческий музей.
- 2. Муниципальное казенное учреждение культуры «Краеведческий музей» г. Бирюсинска.
- 3. «Краеведческий музей» г. Бирюсинска.

Источник информации:

ФОТО. Наумова Т. Н. День Победы. 2014 год. г. Бирюсинск. Митинг около обелиска воинам, погибшим в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов / фото Татьяны Николаевны Наумовой. – Бирюсинск, 9 мая 2014. писями. Эта тенденция вызвана экономическими потребностями, так как заимствованная каталогизация экономичнее оригинальной. В России, как известно, функционируют два обменных формата для библиографических¹ и авторитетных данных², в которых заголовок имеет одинаковую структуру, что создает благоприятные условия для обмена этими данными.

Для разработчиков новых российских правил каталогизации в части правил формирования заголовка важным было гармонизировать терминосистему с российскими коммуникативными форматами, ГОСТом 7.80-2000³, а также с терминами, используемыми в международном сообществе каталогизаторов. В связи с этим, термин «заголовок коллективного автора» был заменен термином «заголовок, содержащий наименование организации». Также в соответствии с международной практикой для обозначения территории, на которую распространяются властные и другие полномочия организации, введен термин «юрисдикция».

Вышеперечисленные тенденции отражают стремление к гармонизации международного библиотечного сообщества, начатое еще с середины 1990-х годов. В настоящее время продолжается сотрудничество многих стран с целью согласования правил и методик в области структуры и формы заголовков, что способствует уменьшению

затрат на создание авторитетных данных и увеличению числа заимствованных записей. Этому процессу способствует разработанная в 2009 году концептуальная модель ИФЛА «Функциональные требования к авторитетным данным» (FRAD) [8], на теоретическом уровне исследующая, как авторитетные данные функционируют в библиографическом универсуме.

Модель FRAD строится по типу «объект – связь», в которой определяются объекты, их атрибуты и отображаются связи между объектами. В качестве одного из таких объектов выступает «организация». Для данного объекта на самом общем уровне модель FRAD может быть представлена следующим образом: объект «организация» известен под различными наименованиями и/или идентификаторами. В процессе каталогизации, который происходит в библиографирующих учреждениях (библиотеках, музеях, архивах и т. п.), эти наименования и идентификаторы используются в качестве основы для формирования контролируемых точек доступа в библиографических записях. В исследовании FRAD подчеркивается, что объекты являются важной составной частью различных правил и методик каталогизации, но тип объекта, его атрибуты и связи могут быть определены в соответствие с практикой формирования авторитетных данных, принятой библиографирующими учреждениями.

Таким образом, концепция универсального библиографического контроля, требующая существование одной, универсальной для всех формы заголовка, полностью уступила место концепции «контроля доступа» (access control), которая предполагает, что все формы заголовка — принятая и вариантные рассматриваются как равноправные формы, обеспечивающие поиск библиографических ресурсов в библиотечных каталогах или базах данных. Однако это не отменяет задачу выбора принятой (унифицированной) формы заголовка в локальном, национальном контексте, поэтому проблема стандартизации библиографического объекта «организация» остается.

¹ Российский коммуникативный формат представления библиографических записей: (Рос. вариант UNIMARC): кн. и сер. изд. / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. библ. ассоц. — СПб.: Изд-во РНБ, 1998. — Разд. паг.

 $^{^2}$ Российский коммуникативный формат представления авторитетных/нормативных записей: (Рос. версия UNIMARC/Authorities) / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. библ. ассоц. – СПб.: Рос. библ. ассоц.: Изд-во РНБ, 1998. – 197 с., разд. паг.

³ ГОСТ 7.80-2000. Библиографическая запись. Заголовок. Общие требования и правила составления. – Введ. 2001-07-01. – Минск: Изд-во стандартов, 2000. – IV, 8 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Литература

- 1. Белов А. М. Правила составления каталогов алфавитного, систематического и предметного. Пг.: Гос. тип., 1915. 162 с.
- 2. Дерман Г. К., Иванов Г. И., Трофимов Л. В. Инструкция по каталогизации произведений коллективов. М.: Гос. центр. кн. палата РСФСР, 1926. 82 с.
- 3. Единые правила по описанию произведений печати: для библиотечных каталогов / [отв. ред. проф. Е. И. Шамурин]; Ком. по делам культ.-просвет. учреждений при Совете министров РСФСР. М.: Изд-во и тип. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, 1949. Ч. 1.
- 4. Масхулия Т., Стегаева М. Как описать заголовок? // Библ. дело. 2003. № 3. С. 24–26.
- 5. Правила составления библиографического описания: [в 6 ч.] / Междувед. катологизац. комис. при Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина. М.: Книга, 1986–1989.
- 6. Российские правила каталогизации = Russian cataloguing rules: [в 2 ч.] / Рос. библ. ассоц., Межрегион. ком. по каталогизации, Рос. гос. б-ка; [редкол.: Н. Н. Каспарова (гл. ред.) и др.]. М.: Пашков дом: Рос. гос. б-ка, 2008.
- 7. Стегаева М. В. Виртуальный международный авторитетный файл как перспективное направление развития авторитетных файлов // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 4 (25). (В печати).
- 8. Функциональные требования к авторитетным данным: концептуал. модель: заключит. отчет, дек. 2008: одобрено Постоян. ком. Секции по каталогизации и Секции по классификации и индексированию ИФЛА, март 2009 / Междунар. федерация библ. ассоц. и учреждений, Рос. библ. ассоц.; под ред. Гленна Е. Паттона; пер. с англ. [О. А. Лавреновой]. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2011. 115 с.
- 9. Шамурин Е. И. Каталография: руководство к библиографическому описанию книг. Л.: Колос, 1925. 149 с.
- 10. Catalog rules; author and title entries / comp. by committees of the American library association and the (British) Library association. American ed. Chicago: American Library Association Publishing board, 1908. XVI. 88 p.
- 11. Form and structure of corporate headings: recommendations of the Working Group on Corporate Headings / approved by the Standing Committees of the IFLA Section on Cataloguing and the IFLA Section on Official Publications. London: IFLA International Office for UBC, 1980. X. 15 p.
- 12. Functional requirements for bibliographic records: final report / IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records; approved by the Standing Committee of the IFLA Section on Cataloguing. München: K.G. Saur, 1998. VIII. 136 p.
- 13. Verona E. Corporate headings: their use in library catalogues and national bibliographies: a comparative and critical study / by Eva Verona. London: IFLA Committee on Cataloguing, 1975. XIV. 224 p.

References

- 1. Belov A.M. *Pravila sostavleniia katalogov alfavitnogo, sistematicheskogo i predmetnogo [Rules for compiling alphabetical, systematic and subject catalogs]*. Petrograd, Government Printing Office, 1915. 162 p. (In Russ.).
- 2. Derman G.K., Ivanov G.I., Trofimov L.V. *Instruktsiia po katalogizatsii proizvedenii kollektivov [Instruction for cataloging the corporate body works]*. Moscow, State Central Book Chamber of the RSFSR Publ., 1926. 82 p. (In Russ.).
- 3. Edinye pravila po opisaniiu proizvedenii pechati: dlia bibliotechnykh katalogov [Common rules of print media description in library catalogs]. Moscow, State Library of the USSR Publ., 1949, part 1. (In Russ.).
- 4. Maskhuliia T., Stegaeva M. Kak opisat' zagolovok? [How to describe the heading?]. *Bibliotechnoe delo [Librarian-ship]*, 2003, no 3, pp. 24–26. (In Russ.).
- 5. Pravila sostavleniia bibliograficheskogo opisaniia. V 6 ch. [Rules for compiling of bibliographic description. In 6 parts]. Moscow, Kniga Publ., 1986–1989. (In Russ.).
- 6. Rossiiskie pravila katalogizatsii. V 2 ch. [Russian cataloguing rules. In 2 parts]. Moscow, Pashkov Dom Publ., Russian State Library Publ., 2008. (In Russ.).
- 7. Stegaeva M.V. Virtual'nyi mezhdunarodnyi avtoritetnyi fail kak perspektivnoe napravlenie razvitiia avtoritetnykh failov [Virtual International Authority File as a promising area of authority files]. *Vestnik St.-Peterburgskogo*

- gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts], 2015, no 4 (25). (In Russ., unpublished).
- 8. Funktsional'nye trebovaniia k avtoritetnym dannym: kontseptual'naia model': zakliuchitel'nyi otchet, dekabr' 2008 [Functional Requirements for Authority Data: a Conceptual Model: Final report, December 2008]. St. Petersburg, National Library of Russia Publ., 2011. 115 p. (In Russ.).
- 9. Shamurin E.I. Katalografiia: rukovodstvo k bibliograficheskomu opisaniiu knig [Catalografiya: a guide to the bibliographic description of books]. Leningrad, Kolos Publ., 1925. 149 p. (In Russ.).
- 10. Catalog rules; author and title entries. Comp. by committees of the American library association and the (British) Library association. American ed. Chicago, American Library Association Publishing board, 1908, XVI. 88 p.
- 11. Form and structure of corporate headings: recommendations of the Working Group on Corporate Headings. Approved by the Standing Committees of the IFLA Section on Cataloguing and the IFLA Section on Official Publications. London, IFLA International Office for UBC Publ., 1980, X. 15 p.
- 12. Functional requirements for bibliographic records: final report. IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records; approved by the Standing Committee of the IFLA Section on Cataloguing. München, K. G. Saur Publ., 1998, VIII. 136 p.
- 13. Verona E. Corporate headings: their use in library catalogues and national bibliographies: a comparative and critical study. By Eva Verona. London, IFLA Committee on Cataloguing Publ., 1975, XIV. 224 p.

HAУЧНАЯ ЖИЗНЬ УНИВЕРСИТЕТА SCIENTIFIC LIFE OF THE UNIVERSITY

УДК 378.1; 008

КЕМГУКИ В ЕВРАЗИЙСКОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ И КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ПРИЗНАНИЕ И РАЗВИТИЕ

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, проректор по творческой и международной деятельности, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@ mail.ru

Шунков Александр Викторович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и русского языка, проректор по научной и инновационной деятельности, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexandr_shunkov@mail.ru

Бурдина Наталья Дмитриевна, заведующая сектором международной деятельности, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: bibikovanata@rambler.ru

Авторы анализируют роль КемГУКИ как трансграничного центра Западной Сибири по международному гуманитарному сотрудничеству. В статье отражены приоритетные направления международной деятельности университета, включающие реализацию образовательных, научных и творческих проектов совместно с иностранными партнерами. Дана оценка нормативно-правовой базе, сформированной в вузе с целью регламентации международной деятельности, определены задачи по ее развитию на следующий учебный год. Описаны образовательные, творческие и научные проекты, реализованные в рамках международных договоров университета за 2014/15 учебный год. Авторы определяют прием иностранных граждан как одно из важнейших направлений деятельности КемГУКИ в сфере международного сотрудничества. Процент иностранных студентов в вузе должен увеличиваться за счет разработки проектов по реализации совместных образовательных программ и роста доли профориентационных форм работы в рамках международного сотрудничества. Творческие и научные проекты университета способствуют интеграции КемГУКИ в международное творческое и научное пространство и повышению качества подготовки квалифицированных кадров сферы культуры как в России, так и за рубежом. Подчеркивается разнообразие международных творческих проектов университета, реализованных в 2014/15 учебном году, их целей, участников, мероприятий. Международное научное сотрудничество университета направлено на исследование феномена культуры в различных аспектах по таким направлениям, как межкультурная коммуникация, диалог культур, перевод культуры с одного языка на другой, когнитивная лингвистика. Ежегодно результаты исследований по указанным направлениям презентуются на международных научных конференциях, в том числе тех, учредителем которых является КемГУКИ. Авторы считают международные проекты, реализуемые университетом в сфере образования, науки и творчества, эффективным механизмом взаимодействия с иностранными партнерами.

Ключевые слова: приоритеты международной деятельности, нормативно-правовая база, международные образовательные, творческие и научные проекты, международные договоры, профориентационная деятельность, межкультурная коммуникация, диалог культур.

KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS IN THE EURASIAN EDUCATIONAL AND CULTURAL SPASE: RECOGNITION AND DEVELOPMENT

Ponomaryov Valery Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Sociocultural Activities, Vice-Rector for Creative and International Activity, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Shunkov Aleksandr Victorovich, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Literature and Russian Language, Vice-Rector for Research and Innovation, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexandr shunkov@mail.ru

Burdina Natalia Dmitrievna, Head of International Section, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bibikovanata@rambler.ru

The authors analyze the role of KemGUKI as the transboundary center of Western Siberia of collaboration with the CIS, European and Asian countries. In the article there are reflected priority directions of the international activity of the university including the realization of educational, scientific and creative projects together with foreign partners. There is estimated the regulatory base formed in the university to govern the international activity and the authors determine tasks for its development for next academic year. The interaction between the university and foreign contractors is regulated with international agreements in the sphere of education, science and culture. In the article there is described the projects realized in the framework of the international agreements of the university in 2014/15 academic year. The authors fix admission of foreign citizens as one of the main directions of the KemGUKI activity in the sphere of international collaboration. Percentage of foreign students as the monitoring indicator of the university activity should be increased by means of development of projects for realization of joint educational programmes and growth of share of professional orientation work in the framework of international collaboration. Creative and scientific projects of the university contribute to integration of KemGUKI into the international creative and scientific space and increase quality of training qualified staff of the cultural sphere in Russia and abroad. There is underlined the diversity of international creative projects hosted by the university and realized in 2014/15 academic year, the diversity of their aims, participants, measures. International scientific collaboration of the university is aimed at researching of culture phenomenon in its different aspects on such directions as intercultural communication, dialogue of cultures, translation of culture from one language into another one, cognitive linguistics. Annually the results of researches on these directions are presented at international scientific conferences including conferences founded by KemGUKI. The authors consider the international projects realized by the university in the sphere of education, science and creation to be the effective mechanism of interaction with foreign partners.

Keywords: priorities of international activity, regulatory base, international educational, creative and scientific projects, international agreements, professional orientation activity, intercultural communication, dialogue of cultures.

В течение 10 лет, начиная с 2005 года, КемГУКИ развивается как ведущий трансграничный центр Западной Сибири в области образовательной, научно-творческой деятельности и межкультурных коммуникаций со странами СНГ, Европы, Азии, активно осваивая международное образовательное пространство, устанавливая международные контакты, организуя сотрудничество с зарубежными партнерами в области науки, образования и культуры, решая стратегические задачи по созданию корпоративной системы взаи-

модействия с российскими и международными профессиональными творческими и образовательными организациями, объединениями, ассоциациями, комитетами, союзами для реализации международной проектной деятельности, по развитию академической мобильности студентов, магистрантов, аспирантов, преподавателей и научных сотрудников университета, обеспечению сетевого взаимодействия с вузами-партнерами и международным академическим сообществом на основе информационно-коммуникационных

технологий, по продвижению образовательных, научно-творческих услуг и технологий университета.

Приоритетными направлениями международной деятельности университета являются:

- развитие межкультурной коммуникации на основе реализации вузом международных научных и творческих проектов и программ, участия в международных научных форумах и конференциях, творческих фестивалях и конкурсах профессионального мастерства;
- обеспечение трансграничного трансферта научных знаний, образовательных технологий, творческих достижений, мобильности студентов, академического и административного персонала университета;
- интеграция в международное научное и творческое сообщество на основе разработки в университете международных образовательных программ и проектов, участия студентов, аспирантов и преподавателей в реализации международных программ обмена;
- мониторинг международного образовательного рынка и осуществление информационноаналитической деятельности по вопросам международного сотрудничества для обеспечения трансферта знаний и образовательных технологий.

Для осуществления интеграции в международное образовательное и научное пространство в университете сформирована нормативноправовая база, определяющая назначение, задачи, функции, организацию и направления развития международной деятельности вуза. Среди основных документов — Положение о международной деятельности, Положение о процессе «Международная деятельность». Все документы отвечают требованиям системы менеджмента качества.

В 2010 году комиссия ООО «Тест-С.-Петербург» провела в КемГУКИ инспекционный контроль системы менеджмента качества применительно к образовательной, научно-исследовательской, творческой и международной деятельности. По результатам проведенного аудита комиссия включила международную деятельность университета в область сертификации системы менеджмента качества (СМК).

Международная деятельность университета представляет собой совокупность образовательных программ, научно-творческих и социально-культурных проектов, научно-практических конференций, проводимых во взаимодействии с зарубежными партнерами.

Вместе с тем сегодня нормативно-правовая база уже не содержит в себе исчерпывающие инструкции и рекомендации для дальнейшего успешного сопровождения всех направлений международной деятельности университета. Поэтому дальнейшее совершенствование нормативноправовой базы будет определяться разработкой следующих уточняющих положений:

- об условиях отбора, приема на обучение (в том числе прием по квоте Правительства РФ), проезда, зачисления, временного пребывания (включая порядок постановки на миграционный учет, оформления медицинской страховки) и обучения иностранных студентов в КемГУКИ;
- о порядке признания документов об образовании иностранных граждан;
- об организации вступительных испытаний для иностранных граждан;
- о реализации международных образовательных программ, программ академической мобильности КемГУКИ;
- о порядке приглашения и пребывания на краткосрочный период иностранных граждан, пребывающих в КемГУКИ с научными и образовательно-гуманитарными целями;
- о порядке направления в командировку за границу ведущих преподавателей университета.

Основной проблемой в сфере нормативноправового регулирования международной деятельности вуза является отсутствие конкретных инструкций по многим вопросам со стороны федеральных органов власти и частые изменения в сфере миграционного законодательства. Большую вспомогательную роль в разрешении этой проблемы играет возможность работать в приобретенной вузом базе данных «Информио», которая позволяет найти необходимый документ или напрямую обратиться к экспертам. Развернутый ответ эксперта поступает в течение суток.

На текущий момент университет заключил 25 соглашений, регулирующих отношения с за-

рубежными партнерами. Из них в 2014/15 учебном году подписаны соглашения с Восточно-Казахстанским училищем искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных (Казахстан, г. Усть-Каменогорск), Монгольским государственным университетом культуры и искусств (Монголия, г. Улан-Батор), Академией современного танца в городе Будапешт (Венгрия, г. Будапешт), Жанджиаганским хореографическим институтом (Китай, г. Жанджиаган).

В перспективе запланировано подписание соглашений о сотрудничестве профильными для КемГУКИ и другими зарубежными вузами: Луганским университетом им. Тараса Шевченко (г. Луганск), Зеленогурским университетом (г. Зелена Гура, Польша), школой «Эрдэм» и русской школой № 19 города Эрдэнэт (Монголия), согласование и продление договора с Даляньским университетом иностранных языков (г. Далянь, Китай).

Международные соглашения вуза, охватывая образовательную, научную и творческую сферы деятельности, формируют платформу для разностороннего сотрудничества. Так, в них оговариваются возможности обмена студентами, магистрантами, аспирантами, преподавателями; разработка и реализация совместных научно-творческих проектов и образовательных программ; обмена учебной, научно-методической литературой, выпуск совместных научных изданий; проведение совместной профориентационной работы. Также соглашения предусматривают возможность заключения дополнительных договоров, конкретизирующих отдельные аспекты взаимодействия.

В 2014/15 году в рамках договоров о сотрудничестве с иностранными контрагентами вузом подготовлены и реализованы следующие мероприятия:

• совместно с Академией современного танца в городе Будапешт (Венгрия, г. Будапешт) в апреле — мае 2015 года — участие ректора академии Ивана Ангелуша в качестве члена жюри в Международном хореографическом конкурсе «Неделя танца» (организатор — КемГУКИ), мастер-классы Ивана Ангелуша по современной хореографии для студентов института хореографии КемГУКИ, учащихся учреждений среднего профессиональ-

ного образования и участников любительских хореографических коллективов России и зарубежья;

- совместно с Восточно-Казахстанским училищем искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных (Казахстан, г. Усть-Каменогорск) в феврале 2015 года в училище состоялись мастер-классы директора института хореографии КемГУКИ Г. С. Фешковой. Участники студенты и преподаватели хореографического отделения училища. Проведены конкурсные испытания для учащихся, в результате которых определены потенциальные абитуриенты для поступления в КемГУКИ;
- совместно с Чанчуньским педагогическим университетом (Китай, г. Чанчунь): в рамках договора о реализации совместных образовательных программ в течение 2014/15 учебного года в Чанчуньском педагогическом университете работали преподаватели КемГУКИ: доцент, кандидат филологических наук Е. Е. Рыбникова (русский язык); Е. Н. Белов (вокал); профессор, доктор искусствоведения И. Г. Умнова (гармония); К. В. Сафронов (фортепиано); Т. В. Барабаш (хоровое пение). В рамках договора группа китайских студентов (137 человек) закончила 2-й курс по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство», отобрано 24 студента для продолжения обучения в КемГУКИ. Группа из 50 китайских студентов закончила 1-й курс по направлению подготовки «Дизайн». 19 мая 2015 года в Чанчуньском педагогическом университете прошел совместный концерт русской песни военных и послевоенных лет в рамках Международного фестивалятранзита «И помнит мир спасенный...»;
- совместно с Жанджиаганским хореографическим институтом (Китай, г. Жанджиаган) в апреле мае 2015 года прошли мастер-классы студентки Жанджиаганского хореографического института Ян Бин для студентов института хореографии КемГУКИ;
- совместно с Монгольским государственным университетом культуры и искусств (Монголия, г. Улан-Батор) 24 марта 2 апреля 2015 года состоялись мастер-классы заведующего кафедрой театрального искусства КемГУКИ В. В. Мирошниченко в Монгольском государственном уни-

верситете культуры и искусств, работа В. В. Мирошниченко в составе экспертного жюри конкурса-фестиваля «3.27» (организатор — Монгольский государственный университет культуры и искусств);

- совместно с Институтом «СИТИ» (Монголия, г. Улан-Батор) в апреле 2015 года организована ознакомительная практика для группы студентов театрального факультета Института «СИТИ» на базе КемГУКИ;
- совместно с Институтом «Маргад» (Монголия, г. Эрдэнэт) 28–29 апреля 2015 года состоялся концерт русской песни военных и послевоенных лет в рамках Международного фестиваля-транзита «И помнит мир спасенный...» во Дворце культуры «Горняк» г. Эрдэнэт (организатор КемГУКИ); 29 апреля 2015 года сотрудники и студенты КемГУКИ приняли участие в круглом столе «Историческое значение Великой Победы» (организатор Институт «Маргад»);
- совместно с Щецинским университетом (Польша, г. Щецин) 1–6 июня 2015 года прошел концерт русской песни военных и послевоенных лет в рамках Международного фестивалятранзита «И помнит мир спасенный...» (организатор КемГУКИ);
- 6 июня 2015 года на базе Щецинского университета (Польша, г. Щецин) состоялся V Международный научный семинар «НОМО COMMUNICANS: человек в пространстве межкультурной коммуникации», одним из учредителей и организаторов которого является КемГУКИ.

В ряду мониторинговых показателей в сфере международной образовательной деятельности КемГУКИ является увеличение доли иностранных студентов в общем контингенте. В деятельности вуза по данному направлению можно выделить три основные формы работы:

- прием студентов из стран СНГ, с которыми заключены договоры о сотрудничестве в сфере образования, предполагающие возможность поступления в вузы на равных условиях с российскими гражданами (Казахстан, Узбекистан, Таджикистан); в 2014/15 учебном году в КемГУКИ обучалось 25 граждан СНГ;
- прием иностранных граждан в рамках квоты Правительства РФ; в 2014/15 учебном году при поддержке со стороны Министерства образо-

вания, культуры и туризма Монголии в КемГУКИ для обучения были приняты 8 монгольских студентов;

• прием и обучение студентов в рамках договора о реализации совместных образовательных программ; КемГУКИ реализует совместные образовательные программы с Чанчуньским педагогическим университетом (Китай, г. Чанчунь); с 2013 года — по направлению «Музыкально-инструментальное искусство», с 2014 года — по направлению «Дизайн»; по совместным программам обучаются 300 китайских студентов.

Реализация совместных образовательных программ с Чанчуньским педагогическим университетом является пилотным проектом КемГУКИ.

Одной из главных задач международной деятельности в вузе является информирование иностранных абитуриентов о возможности обучения в КемГУКИ. В 2014/15 учебном году международным сектором университета осуществлены следующие шаги в данном направлении:

- подготовлена информация об университете и размещена в справочнике «Russian Universities Guide 2015»; справочник издается на английском языке и распространяется через представительства Россотрудничества в 80 странах мира;
- на официальном сайте университета создана WEB-страница для иностранных граждан на английском языке;
- информация размещается в социальных сетях и на сайтах: «ВКонтакте», «Facebook», «Информио», «Образование в России для иностранных граждан»;
- осуществляется дистанционное участие университета в ярмарках образовательных мест, включающее комплектацию, перевод и направление информационных материалов о вузе (Монголия, Мексика);
- консультирование абитуриентов по электронной почте на английском языке;
- работа через представительства Россотрудничества на основе Соглашения между КемГУКИ и Россотрудничеством, чьи представительства, открыты в 80 странах;
- профориентационные формы работы (г. Эрдэнэт, Монголия) со старшеклассниками школы «Эрдэм» и русской школы № 19 (16 классов, около 200 человек).

Следует также отметить, что во время поездки в г. Эрдэнэт члены делегации от КемГУКИ также провели два концерта русской песни, посвященные 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, для жителей города, что в сочетании с профориентационными мероприятиями дало значительный импульс для закрепления позитивного имиджа КемГУКИ в этом городе.

В процессе осуществления профориентационной деятельности выявлено, что иностранные абитуриенты, не имеющие возможности претендовать на бюджетное место, предпочитают поступать в вузы европейской части России и вузы технической и медицинской направленности. Такая ситуация, например, была выявлена в Монголии во время профориентационных бесед со школьниками г. Эрдэнэт. Тем не менее с увеличением каналов и интенсивности распространения информации о вузе в 2014/15 учебном году зафиксирован рост интереса к КемГУКИ в странах дальнего зарубежья со стороны потенциальных контрактников: в вуз поступили запросы из Словакии, Ирана, Камеруна, Египта, Монголии, Республики Кореи.

Помимо образовательной деятельности вуза, его продвижению на международной арене способствует реализация научно-творческих проектов.

Современное университетское образование не исчерпывается лишь достижением учебных целей (знания, умения, навыки), специализированной подготовкой студентов, хотя это основной вид деятельности вуза. Высшее гуманитарное образование необходимо связывать с общественным предназначением и общественной миссией университета, то есть способностью университетского образования всеми интеллектуальными и творческими силами адекватно отвечать на общественные и гуманитарные вызовы, ориентируясь на общественно-значимые приоритеты в области культуры и искусства [5, с. 507–511].

Международные творческие и научные проекты дают возможность поддерживать партнерство с государственными структурами и организациями, ведущими зарубежными специалистами, международной общественностью, зарубежными вузами-партнерами, выполняют профориентационные задачи, продвигая в международном сообществе достижения студентов, преподавателей и научных сотрудников уни-

верситета. Инновационный приоритет развития творческой и международной деятельности в КемГУКИ – формирование благоприятной среды для интеграции науки, образования и творчества.

В 2014/15 учебном году в университете продолжалась работа по осуществлению международных научных и творческих проектов, обеспечивающих профессиональную направленность системы подготовки кадров. Результатом деятельности являются такие крупные творческие проекты КемГУКИ, как:

- Международный молодежный фестиваль «Диалог культур: все разные, все уникальные»;
 - III Международный конкурс «Сибириада»;
 - Международный проект «Мы вместе!»;
- V Международный профориентационный фестиваль-конкурс «Неделя танца»;
- Международный студенческий певческий фестиваль-транзит «И помнит мир спасенный...» (Россия Китай Монголия Польша).

С 17 по 28 октября 2014 года в Кемеровском государственном университете культуры и искусств проходил Международный молодежный фестиваль «Диалог культур: все разные, все уникальные». Целью Фестиваля стало сохранение и развитие этнических традиций, присущих российской культуре; популяризация народной художественной культуры в молодежной среде. В фестивале приняли участие коллективы и солисты из различных регионов России (Республика Тыва, Республика Хакасия, Республика Алтай, Алтайский край, Новосибирская область, Томская область, Красноярский край, Кемеровская область и др.), ближнего и дальнего зарубежья (Узбекистан, Казахстан, Монголия, Китай, Польша). Программа фестиваля включала в себя: концерты, круглый стол «Музыкальное искусство России: образование и карьера», а также конкурсные соревнования участников. Завершением фестиваля стал галаконцерт, в котором приняли участие коллективы из г. Кемерово и Республики Тыва.

8–15 декабря 2014 года в университете проходил III Международный музыкальный конкурс «Сибириада». В состав международного жюри конкурса вошли ведущие специалисты в области музыкального исполнительства из России, Белоруссии, Швейцарии, Германии. В конкурсе

приняло участие более 1500 человек из России, Казахстана. Китая, Германии, Польши, Латвии. В рамках конкурса прошел мастер-класс Джульетты Галстян (Швейцария, г. Женева) – профессора Conservatoire de musique de Genève, певицы, солистки Operahaus Zürich, Королевской оперы Covent Garden, парижской «Opéra de la Bastille», Женевского Большого театра, Нового национального театра в Токио и др.

В Год культуры в РФ в рамках Международного проекта «Мы – вместе!» с 10 по 30 декабря 2014 года преподаватели и студенты института хореографии КемГУКИ по приглашению художественного руководителя театра «Русский балет», народного артиста СССР В. М. Гордеева принимали участие в гастролях в Китае. Всего было дано 18 спектаклей. На сценах лучших театров Пекина, Чженьцзяня, Наджина, Шанхая были представлены шедевры русской классики - балеты на музыку П. И. Чайковского «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица». Проект профессионального партнерства «Мы – вместе!» - это, во-первых, творческий имидж вуза, во-вторых, возможность дальнейшего устройства профессиональной карьеры выпускников вуза, в-третьих, приобретение опыта профессиональной исполнительской практики в одном из выдающихся творческих коллективов мира.

С 25 апреля по 1 мая 2015 года в Кемеровском государственном университете культуры и искусств проходил V Международный профориентационный фестиваль-конкурс «Неделя танца». В состав жюри фестиваля-конкурса также вошли ведущие зарубежные и отечественные специалисты в области хореографического искусства. Всего в мероприятиях фестиваля приняли участие более 700 участников (в том числе из-за рубежа) и 3 000 зрителей.

В рамках фестиваля-конкурса была проведена Международная хореографическая лаборатория «МАСТЕР-класс!», в которой приняли участие 93 слушателя из: Монголии, Китая, Казахстана, Оренбургской области, Республики Бурятия, Республики Тыва, Республики Алтай, Республики Хакасия, Красноярского края, Томска и Томской области, г. Новосибирска, Алтайского края, Иркутской области, г. Кемерово и Кемеровской области.

В завершение фестиваля состоялась рабочая встреча ректора КемГУКИ Е. Л. Кудриной с членами иностранных делегаций Венгрии, Китая, в рамках которой был подписан двусторонний договор о сотрудничестве между Кемеровским государственным университетом культуры и искусств, Академией современного танца (г. Будапешт, Венгрия) и Жанджиаганским хореографическим институтом (г. Жанджиаган, Китай).

2 июня 2015 года завершил свою работу Международный студенческий певческий фестиваль-транзит «И помнит мир спасенный...» (Россия – Китай – Монголия – Польша), посвященный 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Учредителями фестиваля выступили Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры и национальной политики Кемеровской области, Управление культуры, спорта и молодежной политики администрации г. Кемерово, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Чанчуньский педагогический университет (Китай), Университет Маргад (Монголия), Щецинский университет (Польша).

В рамках фестиваля прошли следующие мероприятия:

- концерт «Пусть всегда будет солнце!» (Органный зал ГАУК КО «Кемеровская государственная областная филармония имени Б. Т. Штоколова»);
- концерт «Вечно живые песни Второй мировой...», который проходил в концертном зале КемГУКИ, в г. Эрдэнэт (Монголия) и в Чанчуньском педагогическом университете (Китай, г. Чанчунь).
- в Шецинском университете (Польша) состоялся сольный концерт студентки института музыки КемГУКИ Ирины Макеевой. Завершал фестиваль X Всепольский конкурс российской песни, проходивший в Академическом центре культуры (Польша, г. Шецин), на котором победителю был вручен специальный приз КемГУКИ «За лучшее исполнение российской песни». В концертах фестиваля-транзита прозвучали лучшие образцы российской песенной классики, посвященные событиям Великой Отечественной войны, воспевающие Россию, любовь к Родине,

гордость за свое Отечество. Всего участниками фестиваля-транзита стали около 2000 артистов.

КемГУКИ активно развивает научное сотрудничество с вузами не только азиатского региона, но и европейскими партнерами (университеты Польши, Венгрии, Болгарии, Беларуси), с которыми заключены долгосрочные договоры. Так, например, с Щецинским университетом (г. Щецин, Польша) в рамках подписанных договоров с 2008 года на базе обоих вузов проводятся совместные научные мероприятия (семинары, конференции, форумы). В 2011 году КемГУКИ инициировал проведение Международного научного семинара «HOMO COMMUNICANS: человек в пространстве межкультурной коммуникации» [1-4], являющегося площадкой для обсуждения проблем культурного взаимодействия, межкультурной коммуникации. Инициатива была поддержана вузомпартнером - Щецинским университетом (Польша), и сегодня семинар расширяет свои границы как по масштабу обсуждаемых вопросов, так и по количеству участников из стран Европы.

Семинар становится притягательным для широкой научной российской и европейской общественности, поскольку актуальность проблем, связанных с изучением культуры в разных аспектах, возрастает из года в год, демонстрируя их значимость для осмысления культуры как первоосновы бытия человечества в эпоху информатизации и глобализации. В сложившихся условиях острее, чем когда-либо, встает вопрос о необходимости поиска путей к установлению диалога между представителями разных культур, традиций. Приятно осознавать, что КемГУКИ в решении этих проблем является одним из полноправных и активных участников дискуссий, проходящих на площадках международных научных конференций и форумов. И партнеров у КемГУКИ в рассмотрении этих актуальных вопросов современности становится все больше. Примером тому может служить установление научных контактов с рядом других европейских вузов: Университетом имени проф. д-ра Асена Златарова (г. Бургас, Болгария), Академией искусств в Щецине (Польша), Варминьско-Мазурским университетом (г. Ольштын, Польша).

Наступивший XXI век многими современными исследователями определяется как век меж-

культурной коммуникации. В связи с этим возникает объективная необходимость изучения разных культур и сопоставления их с целью предотвращения возможных коммуникативных неудач, поскольку представителю определенной культуры свойственна «своя» культурная (в том числе и языковая) картина мира. Имеющийся научноисследовательский опыт, накопленный Кемеровским государственным университетом культуры и искусств, в данном направлении может в перспективе стать одной из баз по изучению процессов межкультурной коммуникации как составляющей в международном сотрудничестве образовательного пространства не только региона, но и России.

В современном мире с декларируемым мультикультурализмом, феноменом «размывания границ», с одной стороны, и стремлением к национальной самоидентификации и возрождению аутентичных культурных ценностей, с другой, большую роль играет процесс межкультурной коммуникации, способствующий позитивному и гармоничному развитию этих двух тенденций. Важно подчеркнуть здесь большую роль стереотипов в межкультурной коммуникации, которые можно характеризовать как некоторые обобщенные представления о социокультурных чертах, характерных для определенного народа; совокупность мнений, убеждений относительно качеств и черт характера представителей других культур, а также связанных с ними событий, явлений, вещей [6, с. 414-419; 7, с. 301-307]. Феномен «стереотип» также имеет большое значение в понимании и раскрытии «языковой картины мира». При всем своем схематизме и обобщенности стереотипные представления о других народах и других культурах подготавливают к встрече с чужой культурой, ослабляют удар, снижают культурный шок.

Необходимо знать, что стереотип — это своего рода стержень культуры, ее яркий представитель, а потому он может стать опорой личности в диалоге культур. Преодоление стереотипов и формирование адекватных представлений зависят от уровня знаний о культуре и ее носителях, а также от наличия непосредственных межкультурных контактов между разными людьми, принадлежащими к разным культурным мирам.

По определению профессора С. Г. Тер-Минасовой, культурная (понятийная) картина мира –

«это отражение реальной картины через призму понятий, сформированных на основе представлений человека, полученных с помощью органов чувств и прошедших через его сознание, как коллективное, так и индивидуальное. Это образ мира, преломлённый в сознании человека, то есть мировоззрение человека, создавшееся в результате его физического опыта и духовной деятельности» [8, с. 23].

В этом направлении на протяжении уже десятка лет в университете плодотворно работают коллективы ученых (исследовательских институтов информационной культуры личности, межкультурной коммуникации, кафедры иностранных языков, русского языка и литературы, культурологии и др.), деятельность которых сопряжена с актуальными проблемами данной сферы.

Над какими научными проблемами работают ученые вуза? Одно из первых направлений исследований — это изучение языковых вопросов, связанных с межкультурной коммуникацией, ориентирующее на одновременное изучение языка и культуры. В поле внимания лингвистов, культурологов находятся вопросы современного состояния языка и культуры, исследуются архетипы национального сознания и особенности национальных картин мира (их своеобразие, сходство и различия).

Реальным «зеркалом», в котором отражается культурная картина мира, является язык. Давно отмечена способность языка в процессе своего исторического развития накапливать, хранить и отражать факты и явления культуры народа – носителя языка. Картина мира, окружающего носителя языка, не просто отражается в языке, она формирует и сам язык, и его носителя, а также определяет особенности речеупотребления. Вот почему без представления о культурной картине мира, имеющей языковую вербализацию, невозможно освоить и сам язык. Изучение мира носителей языка направлено на то, чтобы помочь понять особенности речеупотребления, дополнительные смысловые нагрузки, политические, культурные, исторические коннотации единиц языка и речи.

Другое направление, активно развиваемое в университете, – диалог культур («конфликт культур», по определению С. Г. Тер-Минасовой) [8, с. 15–16] – представлено исследованиями,

в которых рассмотрено изучение стереотипных пластов языкового сознания, взаимодействия мировоззрений разных народов, сопоставительное изучение концептов и различных отношений между ними на материале русского, английского, немецкого, польского, китайского языков.

Проблема перевода и его роль в современных условиях диалога культур — это еще один аспект, нашедший свое решение в исследованиях ученых университета. Задача, которую ставят перед собой исследователи (сотрудники кафедры иностранных языков КемГУКИ), занимаясь изучением и описанием данной проблемы, — это необходимость соблюдения точного перевода культуры с одного языка на другой. Перевод должен помочь человеку перейти с помощью языка в мир той культурной среды, в пространстве которой функционирует сам язык. И одним из способов осуществления этой задачи является изучение языковых стереотипов, составляющих основу межнационального, межкультурного общения.

В своих научных статьях, посвященных исследованию данной проблемы, ученые неоднократно подчеркивали необходимость замечать при переводе в первую очередь различие культур в процессе их постижения и дальнейшей вербализации: «Мы видим мир по-разному, и разные языки отразили это разное видение. У каждого народа – свой взгляд на мир, свое "воззрение" на мир, свое мировоззрение и своя картина мира, навязанная родным языком. Вырваться из плена родного языка невозможно, но можно увидеть мир по-новому, изучая другие языки» [8, с. 65]. Поэтому еще один важный аспект, который находит свое воплощение в исследованиях, неоднократно представлявшихся на страницах «Вестника КемГУКИ», - это исследования в области когнитивной лингвистики.

Из вышесказанного следует сделать заключение: научно-творческие проекты Кемеровского государственного университета культуры и искусств позволяют привлекать альтернативные ресурсы, поддерживать партнерство с российскими и зарубежными государственными структурами и организациями, ведущими специалистами, общественностью, нашими международными партнерами, выступают эффективной современной моделью управления в сфере культуры.

Литература

- 1. HOMO COMMUNICANS: человек в пространстве межкультурных коммуникаций. Щецин, 2012. 146 с.
- 2. HOMO COMMUNICANS II: человек в пространстве межкультурной коммуникации. Щецин, 2012. 280 с.
- 3. HOMO COMMUNICANS III: человек в пространстве межкультурной коммуникации. Щецин, 2013. 329 с.
- 4. HOMO COMMUNICANS IV: человек в пространстве межкультурной коммуникации. Щецин, 2014. 301 с.
- 5. Кудрина Е. Л., Пономарев В. Д. Педагогика общекультурного развития студентов (на примере Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств) // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6(43). С. 507–511.
- 6. Шунков А. В., Волкова Ю. С. Стереотипы в межкультурной коммуникации: отражение в искусстве (на примере кинопроекта «Россия Польша. Новый взгляд») // European Social Science Journal. 2014. № 6-1(45). С. 414–419.
- 7. Шунков А. В., Лушпей А. А. Сибирь в восприятии поляков: историко-культурный контекст (на мат-ле мемуар. лит. и современ. интернет-ресурсов) // HOMO COMMUNICANS III: человек в пространстве меж-культурной коммуникации. Щецин, 2013. С. 301–307.
- 8. Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур. M., 2008. 344 с.

References

- 1. HOMO COMMUNICANS: chelovek v prostranstve mezhkul'turnykh kommunikatsyi [HOMO COMMUNICANS: the man in the space of intercultural communication]. Szczecin, 2012. 146 p. (In Pol., Russ., Eng.).
- 2. HOMO COMMUNICANS II: chelovek v prostranstve mezhkul'turnykh kommunikatsyi [HOMO COMMUNICANS II: the man in the space of intercultural communication]. Szczecin, 2012. 280 p. (In Pol., Russ., Eng.).
- 3. HOMO COMMUNICANS III: chelovek v prostranstve mezhkul'turnykh kommunikatsyi [HOMO COMMUNI-CANS III: the man in the space of intercultural communication]. Szczecin, 2013. 329 p. (In Pol., Russ., Eng.).
- 4. HOMO COMMUNICANS IV: chelovek v prostranstve mezhkul'turnykh kommunikatsyi [HOMO COMMUNICANS IV: the man in the space of intercultural communication]. Szczecin, 2012. 146 p. (In Pol., Russ., Eng.).
- 5. Kudrina E.L., Ponomarev V.D. Pedagogika obshchekul'turnogo razvitiia studentov (na primere Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv) [Pedagogy of general cultural development of students (on the example of Kemerovo State University of Culture and Arts)]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia [The world of science, culture and education]*, 2013, no 6(43), pp. 507–511. (In Russ.).
- 6. Shunkov A.V., Volkova Iu.S. Stereotipy v mezhkul'turnoi kommunikatsii: otrazhenie v iskusstve (na primere kinoproekta «Rossiia-Pol'sha. Novyi vzgliad») [Stereotypes in intercultural communication: reflection in art (on the example of the film project "Russia-Poland. New view")]. *European Social Science Journal*, 2014, no 6-1(45), pp. 414–419. (In Russ.).
- 7. Shunkov A.V., Lushpei A.A. Sibir' v vospriiatii poliakov: istoriko-kul'turnyi kontekst (na materiale memuarnoi literatury i sovremennykh internet-resursov) [Siberia in the perception of Poles: historic and cultural context (on the materials of memoir literature and contemporary Internet resources)]. *HOMO COMMUNICANS III: chelovek v prostranstve mezhkul'turnykh kommunikatsyi*, Szczecin, 2013, pp. 301–307. (In Russ.).
- 8. Ter-Minasova S.G. Voina i mir iazykov i kul'tur [War and peace of languages and cultures]. Moscow, 2008. 344 p. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

List of Authors in Alphabetical Order

Бажанова Р. К.	57	Bazhanova R. K.	57
Бурдина Н. Д.	244	Burdina N. D.	244
Гендина Н. И.	209	Gendina N. I.	209
Гончаренко С. С.	128	Goncharenko S. S.	128
Григоренко Н. Н.	203	Grigorenko N. N.	203
Григорьянц Т. А.	104	Grigoriantz T. A.	104
Дробышевская М. Е.	118	Drobyshevskaya M. E.	118
Зарипов А. А.	203	Zaripov A. A.	203
Заруба Н. А.	172	Zaruba N. A.	172
Зырянов М. Л.	135	Zyryanov M. L.	135
Колкова Н. И.	209	Kolkova N. I.	209
Коноплянский Д. А.	179	Konoplyansky D. A.	179
Кудрина Е. Л.	185	Kudrina E. L.	185
Кузякина Т. И.	78	Kuzyakina T. I.	78
Лесовиченко А. М.	64	Lesovichenko A. M.	64
Лиханина Е. Н.	70	Likhanina E. N.	70
Миненко Г. Н.	78	Minenko G. N.	78
Пономарев В. Д.	244	Ponomaryov V. D.	244
Посконная Ж. В.	32	Poskonnaya Z. V.	32
Прокопова Н. Л.	46	Prokopova N. L.	46
Прокопьев М. В.	118	Prokopiev M. V.	118
Руденко К. А.	19	Rudenko K. A.	19
Серенков Ю. С.	13	Serenkov Y. S.	13
Смирнов Я. Ю.	194	Smirnov I. Y.	194
Старикова А. В.	148	Starikova A. V.	148
Старикова Е. Н.	156	Starikov E. N.	156
Стегаева М. В.	235	Stegaeva M. V.	235
Тончук П. О.	143	Tonchuk P. O.	143
Труевцева О. Н.	24	Truevtseva O. N.	24
Тугай А. В.	40	Tugay A. V.	40
Умнова И. Г.	165	Umnova I. G.	165
Ходанен Л. А.	91	Khodanen L. A.	91
Холостов К. М.	226	Kholostov K. M.	226
Чепурина В. В.	96	Chepurina V. V.	96
Шевцова М. М.	185	Shevtsova M. M.	185
Шестакова И. В.	111	Shestakova I. V.	111
Шунков А. В.	244	Shunkov A. V.	244

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 (www.vestnikkemgu-ki.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 (-ax) (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(ax)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - Е-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 Кем-ГУКИ»:

• почтой:

по адресу: 650029, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17, КемГУКИ, 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.

Подписано в печать 05.10.2015. Формат $60x84^{1/}_{8}$. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Заказ № 1. Уч.-изд. л. 23,2. Усл. печ. л. 30,5. Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного университета культуры и искусств: 650056, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 19. Тел. (3842)73-45-83. E-mail: izdat@kemguki.ru

Signed for print 05.10.2015.

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 1.

Author's sheets 23,2. Printer's sheets 30,5.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture and Arts:
650056, Kemerovo,
19 Voroshilov Street. Tel. (3842)73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru