Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Межрегиональный сборник научных статей

Выпуск 8

Часть 1

Кемерово 2012

ББК 77я43
А43

**Научный редактор**
кандидат филологических наук, доцент,
проректор по научной и инновационной деятельности ***А. В. Шунков***

**Редколлегия:**
доктор культурологии, профессор КемГУКИ ***Г. Н. Миненко;***
кандидат философских наук, доцент КемГУКИ ***Ю. В. Клецов***

**Ответственный за выпуск:**
зав. отделом аспирантуры ***Е. Н. Лапинкова***

А43 Актуальные проблемы социокультурных исследований [Текст]: межрегиональный сборник научных статей / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – Вып. 8, ч. 1. – 347 с.

ISBN 978-5-8154-0231-7
ISBN 978-5-8154-0242-3.

В первой части сборника рассматриваются вопросы, посвященные философским проблемам развития российского общества, анализируются культурные процессы современности.

Предназначен преподавателям, аспирантам и студентам гуманитарных вузов.

**ББК 77я43**

ISBN 978-5-8154-0231-7
ISBN 978-5-8154-0242-3

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2012

# ПРЕДИСЛОВИЕ

## НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В КЕМЕРОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

Научная и инновационная деятельность – основные приоритеты развития Кемеровского государственного университета культуры и искусств. За более чем 40-летнюю историю вуза целым рядом поколений ученых заложены прочные традиции в организации научно-исследовательской деятельности, благодаря которой КемГУКИ признан одним из ведущих университетов страны в сфере культуры и искусств.

Ежегодная научная конференция аспирантов и соискателей «Актуальные проблемы социокультурных исследований» дает возможность начинающим ученым представить результаты своих исследований по самым широким научным областям. Однако общим знаменателем всех докладов и сообщений, озвученных на конференции, неизменно остается интерес к процессам и событиям (в синхронии и диахронии), характеризующим культуру – «огромное целостное явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения – народом, нацией. В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей и государства» (Д. С. Лихачев).

На наш взгляд, формула культуры, предложенная академиком Д. С. Лихачевым, на протяжении ряда лет применяется на практике руководителями и основателями научных школ университета (проф. Н. И. Гендина, проф. П. И. Балабанов, проф. Е. Л. Кудрина, проф. А. М. Кулемзин, проф. В. И. Марков, проф. Г. Н. Миненко, проф. И. С. Пилко, проф. В. Д. Пономарев) в определении тем диссертационных исследований, научных изысканий молодых ученых, позволяющих им продолжить научные традиции вуза и внести свою лепту в изучение интересующих их проблем.

Подготовленный сборник научных статей по итогам межрегиональной научной конференции «Актуальные проблемы социокультурных исследований» знакомит читателя с результатами научных изысканий аспирантов и соискателей Кемеровского государственного университета культуры и искусств. В первый, самый объемный, раздел сборника «***Культурные процессы современности: социально-гуманитарный анализ***» вошли статьи, посвященные вопросам сохранения празднично-обрядовых традиций в современной культуре Сибири (Е. П. Шаянова), Алтае-Саянского региона (Н. Д. Бибикова, Ж. В. Посконная, Н. Н. Сагалаков); ряд статей актуализируют проблему изучения традиций музыкального искусства (Н. В. Медведева, И. А. Смирнова); результаты исследований в сфере визуальных искусств представлены в статьях Т. Ю. Казариной, О. А. Беляевой, И. В. Никитиной, Е. О. Кизицкой, Т. А. Чештановой. Театральное и хореографическое искусство, их место и формы презентации в современной культуре – проблема, рассматриваемая в статьях Н. В. Григорьянц, И. В. Перескокова, А. Н. Бегунова, М. Ю. Гордеева, А. Ф. Ганеева. Культурологический, философский подходы в рассмотрении некоторых событий мировой истории, оценки их роли в развитии цивилизации и формировании культуры современности применены в статьях А. В. Жарких, Ж. В. Пампура, А. И. Тюленевой, Т. Э. Цветус-Сальховой.

Ряд статей второго раздела сборника – «***Философские проблемы развития российского общества***» – объединяет проблема исследования русской ментальности, национальных ценностей и идей, характеризующих мировосприятие русского человека (В. Е. Лякин, С. А. Пушненкова, Е. Н. Сафонов, О. В. Мельникова). Категории «истина», «правда», «воля», «свобода», «справедливость», «национализм», «государство», «святость», «державность» становятся предметом специального исследования для названных выше авторов.

Особого внимания заслуживают статья А. Г. Миненко, посвященная изучению проблемы национального характера в европейской философии, и статья С. П. Елина, обращающаяся к осмыслению философской концепции А. Тойнби.

Статья А. Т. Власенко, помещенная в данном разделе, направлена на изучение региональных аспектов театральной культуры и посвящена рассмотрению вопросов роли продюсера в организации и функционировании театра. В статье автором в историческом срезе театральной культуры Кузбасса (30–80-е годы XX в.) рассматривается процесс становления театров, формирования театрального пространства региона и роли руководителя театра.

Особое место в предлагаемом читателю сборнике отведено двум разделам, освещающим вопросы педагогики и социально-культурной деятельности: «***Социально-культурная деятельность: теоретико-эмпирические исследования методологии и методики вовлечения человека в мир культуры***», «***Проблемы современного профессионального образования: теория и практика***».

Исследования, представленные в указанных выше разделах, отличает теоретическая проработанность, практико-ориентированный характер, поиск действенных механизмов в решении поставленных проблем. Модернизация среднепрофессионального и высшего профессионального образования, использование современных образовательных технологий, компетентностный подход в педагогической практике высшей школы, предпринимательство в сфере культуры и искусств, мотивация и профессиональное самоопределение обучающихся – вот проблемы, подробно проанализированные и рассмотренные авторами статей.

Остановимся на некоторых моментах. Наибольшее внимание уделено процессу подготовки специалистов социально-культурной деятельности: рассматриваются подходы к формированию профессиональных компетенций специалистов, а также отражены основные аспекты специфики подготовки в указанной сфере. Одним из вариантов совершенствования процесса подготовки специалистов выступают интенсивные технологии обучения, при критическом анализе которых выявлены их возможности и преимущества.

Профессиональная деятельность специалистов данной сферы осуществляется в области социально-гуманитарного знания, теории социально-культурной деятельности; культурной политики и управления; творчества и досуга. Исходя из этого, целесообразным является особое внимание к формированию музыкально-постановочной культуры специалистов: вы-

явлены сущностные характеристики и определено понятие «музыкально-постановочная деятельность» специалистов, раскрывающее компетентностное измерение профессиональной деятельности.

Одной из основ развития системы подготовки творческих кадров в области музыкального искусства является процесс формирования музыкально-творческих школ России. Его исторический анализ позволяет выявить используемые инновационные технологии и достижения музыкально-творческих школ и рассмотреть возможности их внедрения в социально-культурную практику.

Высокое качество подготовки специалистов во многом зависит и от осознания необходимости профессиональной деятельности и ценностно-смыслового восприятия будущей профессии. Процесс обучения в вузе является наиболее сензитивным периодом для создания семьи, из чего следует, что процесс профессионального становления и процесс создания семьи оказывают влияние друг на друга. Анализ данного влияния позволяет выявить смысло-жизненные ориентации и привести к осознанию жизненных целей.

В качестве смысловой установки в процессе моральной регуляции личности в разделе рассматривается «традиция», выделяются уровни общественного бытия, где осуществляется воспитательная деятельность и определено место традиции и стереотипа поведения в иерархии установочной регуляции. В продолжение темы моральной регуляции и становления личности внимание уделено проблеме «внутрисемейного насилия».

Основным историческим и социальным предназначением семьи является объединение людей с целью рождения, воспитания и защиты детей. Первичная социализация человека, как правило, начинается именно в родительской семье. Это объясняет необходимость осознания «внутрисемейного насилия» в качестве серьезной проблемы, требующей неотложного решения, так как последствия оказывают влияние на дальнейшее становление не только отдельной личности, но и общества в целом. Особое внимание уделяется насилию как фактору риска во внутрисемейных преступлениях, предотвращению насилия в условиях современного состояния общей экономической и социальной ситуации. Проведен исторический анализ внутрисемейного насилия, на основе которого предложены рекомендации по его профилактике.

Одним из способов профилактики негативных социальных явлений является создание и развитие института волонтерства. Именно развитие института молодежного волонтерства, как эффективной модели вовлечения молодежи в социально-культурную практику, оказывает положительное влияние на решение социально значимых проблем общества, снижение барьеров разобщенности, укрепление доверия и сотрудничества, что впоследствии влияет и на становление личности.

Кроме того, становление и развитие молодого поколения, формирование у него культурных установок и ценностной системы ориентации может осуществляться посредством приобщения к музыкальной культуре и культуре в широком смысле. Именно вовлечение человека в мир культуры способствует его развитию и повышению социального статуса за счет приобщения к достижениям культуры и искусства.

Раздел «***Культурологические аспекты музееведческих исследований***» объединил статьи, в которых авторы предлагают свои варианты решения проблем сохранения историко-культурного наследия посредством информационно-коммуникационных технологий, создания электронных ресурсов, разработки модели взаимодействия музеев с другими учреждениями культуры (библиотеки). Так, в статье А. Ф. Покровской на примере работы музеев Кемеровской области анализируется опыт по сохранению историко-культурного наследия. Автор статьи предлагает использовать модель стандарта процессов информационного обеспечения деятельности музеев Кемеровской области не только на территории Кузбасса, но и страны в целом.

Поиск эффективного взаимодействия музеев и других учреждений культуры – задача, поставленная в исследовании В. В. Булгаковой. Так, например, реализация совместных социокультурных проектов музеем-заповедником «Томская Писаница» и муниципальными библиотеками г. Кемерово способствовала не только привлечению внимания широкой общественности к проблеме сохранения историко-культурного наследия Кузбасса, но и ставила просветительские задачи, взятые на себя сотрудниками библиотек. Результатом совместных проектов – «Образы, знаки, символы», «Библиотека и музей: хранители духовного наследия» и др. – стало увеличение посетителей как музея «Томская Писаница», так и библиотек г. Кемерово.

Описание проектного подхода в решении проблемы сохранения природно-исторического ландшафта города-курорта Геленджик представлено в статье Д. М. Колесникова. Создание природно-археологических и туристических зон вокруг дольменных комплексов, расположенных у горы Нексис, позволит сохранить реликтовые объекты и одновременно продолжить научное изучение культуры и искусства эпохи бронзы – вывод, который делает автор статьи.

Заслуживающей внимания является статья А. Е. Егорова, посвященная рассмотрению проблемы формирования, интерпретации музейного образа в дизайне. Отталкиваясь от научных исследований по психологии, теории эстетики (К. Юнг, А. Ф. Лосев и др.), в которых представлено толкование понятия «образ», автор предпринял попытку проанализировать, насколько ведомственные музеи г. Кемерово при проектировании своего пространства, оформлении экспозиций учитывали особенности восприятия цветового образа посетителем музея. В итоге автор статьи на основе проведенных собственных практических исследований подчеркивает актуальность такого направления в области визуальных искусств, как музейный дизайн, активно развивающийся в последнее время.

Завершает сборник раздел «***Информационные и образовательные ресурсы и технологии: вектор развития***».

Раздел представляет исследования, в которых осмыслены место и роль библиотек, современных библиотечных технологий в современном информационном пространстве. Так, например, Е. Ю. Васькина в своей статье определяет основополагающие функции библиотек, направленные на просвещение, самообразование и воспитание детей и юношества. Автор особое внимание фокусирует на вопросе функционирования юношеских библиотек, главной задачей которых до сих пор остается создание комфортной среды для самоопределения и профориентации. Детские же библиотеки, по мнению автора, вновь должны вернуться к истокам, вспомнить о том, что создавались они, прежде всего, в целях самообразования, содействия свободному чтению и проведению досуга. Продолжая тему функционирования детских библиотек, Е. В. Роот в своей статье обращает внимание на вопрос коммуникативной направленности детской библиотеки, задача которой состоит в удовлетворении психологических потребностей

ребенка через создание особой специализированной среды, так называемого «библиотечно-информационного пространства».

Особого внимания заслуживает статья Е. В. Косолаповой, в которой автор рассматривает проблемы формирования медиаграмотности библиотечными работниками и педагогами у детей младшего школьного возраста. На примере изучения опыта работы детских и школьных библиотек по формированию информационной культуры и медиаграмотности, а также анализа отечественной специализированной литературы, автором статьи выявлены значительные проблемы, отражающие вопросы внедрения медиаграмотности в начальной школе библиотечными работниками и педагогами, а также отсутствие теоретической базы, практических разработок, методических рекомендаций по формированию медиаграмотности, интегрированной с общеобразовательной программой. С учетом вышеперечисленных проблем автор описывает педагогический эксперимент, который был проведен в 2011–2012 учебном году на базе детской библиотеки им. А. М. Береснева и МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 45» г. Кемерово.

Небезынтересными для читателя, сталкивающегося с проблемами формирования медиаграмотности у людей с ограниченными физическими возможностями и выработки критериев оценки электронных библиотечных систем, могут быть и статьи двух других авторов: Т. В. Ветошкиной и М. Н. Деминой.

Представленный краткий обзор научных статей аспирантов и соискателей Кемеровского государственного университета культуры и искусств позволяет сделать вывод об имеющемся научном потенциале университета, который в будущем обеспечит ему стабильность в развитии и конкурентоспособность среди российских вузов культуры и искусств.

**А. В. Шунков,**
**проректор по научной и инновационной деятельности**
**Кемеровского государственного университета**
**культуры и искусств, кандидат филологических наук, доцент**

# КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ СОВРЕМЕННОСТИ: СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ АНАЛИЗ

*Тамара Алексеевна Шимчук*

## ЦЕРКОВЬ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ

В статье анализируются методологические проблемы исследования Церкви, характерные как для западной, так и для отечественной науки; подчеркивается необходимость трансдисциплинарного подхода к анализу феномена Церкви как социокультурного института.

**Ключевые слова:** Церковь как социокультурный институт, секуляризация, секта, деноминация, культ, социология Церкви, трансдисциплинарный подход, трансдисциплинарность-1, трансдисциплинарность-2, трансдисциплинарность-3, трансдисциплинарность-4.

Радикальное изменение отношения к религии и Церкви в современном российском обществе требует осознания изменившейся ситуации, новых исследовательских подходов, которые могли бы адекватно объяснить природу происходящих в религиозной сфере процессов. Это ставит новые задачи не только перед всем корпусом гуманитарных наук, занимающихся феноменом религии (философия религии, социология религии, культурология, религиоведение, история религии, психология религии), но и перед богословием, религиозной социологией, социологией Церкви, которая является составной частью религиозной социологии.

Церковь как универсальная (высшая) форма организации религиозной жизни, на наш взгляд, может быть адекватно описана лишь в рамках **трансдисциплинарного подхода**. Одного междисциплинарного подхода недостаточно (это начальный этап объединения усилий исследователей разных дисциплин и направлений, изучающих религиозную жизнь). Необходим выход на качественно новый уровень обобщений, учитывая уни-

кальность Церкви как социокультурного института. Одновременно предполагается выработка адекватной методологии с учетом достижений как светской науки, так и богословия. Иными словами, в рамках трансдисциплинарного подхода возможно сочетание, казалось бы, несочетаемого – и достижений атеистической методологии, и теистических концепций в том смысле, что атеистическая методология (или методология агностицизма) делает акцент на Церкви как социальном институте, а религиозная философия и теология сосредоточены на сакральной (мистической) природе Церкви.

Задача данной статьи состоит в обосновании необходимости трансдисциплинарного подхода к анализу феномена Церкви, опираясь на достижения западной и отечественной социологической науки и идейного наследия русской религиозной философии.

Характеризуя современное состояние социологии религии, религиоведения и других наук, изучающих религиозную жизнь, мы можем констатировать, что отечественная социология и религиоведение находятся на этапе установления своего рода баланса, равновесия между, условно говоря, двумя крайними позициями – «методологического атеизма» и «методологического теизма», открывающего возможность взаимного обогащения современного социологического и гуманитарного знания, углубляющего понимание Церкви как социокультурного (и духовного) института. В основе новой методологии должно лежать, согласно Бердяеву, разграничение двух планов бытия – небесного и земного, вечного и временного, духовного и природного. Смешением двух планов бытия и двух методов исследования грешили и апологеты веры, и апологеты неверия [2, с. 695].

Сегодня, в условиях смены исследовательской парадигмы, невозможно согласиться с тезисом В. И. Гараджи, одного из ведущих отечественных социологов, о том, что подлинно научное изучение религии и ее институтов непременно должно опираться на принцип «методологического атеизма». По мнению В. И. Гараджи, «апологетически-религиозная позиция лишает социолога объективности», «религиозно ангажированный социолог не может идентифицировать веру с социальным поведением» [9, с. 11]. Иными словами, человек, изучающий религию, всегда должен исходить из того, что Бога как бы не существует. И только тогда этот исследователь останется верен принципу объективности и научности.

Как справедливо отмечает В. Легойда, принцип «методологического атеизма» означает для верующего исследователя требование отказаться от своей веры ради, так сказать, «методологических» соображений [14, с. 8]. При подобном подходе исследователь должен исходить из того, что предмета веры не существует, что он собирается исследовать то, чего нет. Если современный социолог исходит из принципа «методологического атеизма», то тогда религиовед для симметрии должен исходить из принципа «методологического теизма», так как невозможно исключить самоидентичность религии из рассказа о ней самой.

Атеистическую методологию социологии как метода достижения объективности научного исследования религии подверг критике уже Н. А. Бердяев: «Религиозную жизнь начали научно исследовать после того, как перестали верить в ее реальность. Наука о религии не верит в реальность своего предмета, она его считает иллюзорным» [2, с. 687]. Такую методологию русский философ охарактеризовал как «ложную методологию». Прежде всего, полагал Бердяев, «необходимо установить, что плодотворным будет то исследование, которое признает реальность своего предмета», «нужно иметь духовное зрение, чтобы увидеть и опознать духовный объект» [2, с. 689].

С другой стороны, Н. А. Бердяев подвергает критике и представителей консервативной ортодоксии, которые отрицают социальную обусловленность религиозных верований и учреждений: «Церковь есть не только мистическое тело Христово, церковь есть также социальный институт, она принуждена жить и действовать в социальной обыденности» [3, с. 21]. Церковь как социальный институт есть социологический феномен, поэтому «несет на себе печать ограниченности и относительности всех социологических феноменов», «подвергается коллективным социальным воздействиям, приспосабливаясь к социальной среде». В этом смысле Н. А. Бердяев признает частичную правду социологического подхода к анализу религиозных учреждений.

Следует уточнить, что классики социолои религии (М. Вебер, Э. Дюркгейм) сформулировали принцип «методологического агностицизма» (который в отечественной социологии религии был переформулирован в принцип «методологического атеизма»), согласно которому социолог должен соблюдать интеллектуальную честность, не переступая границы,

отделяющие ученого от религиозного проповедника и атеистического критика религии. Классики западной социологии религии имели, по крайней мере, чувство интеллектуального благоговения перед сферой религиозной жизни с ее мистической тайной. П. Бергер, американский социолог, имеющий «теологический слух», говорит о необходимости возродить веру в нашем безрелигиозном мире. Он считал, что социология «должна оставаться агностической в том смысле, что социологическая аргументация не должна использоваться для получения ни теистических, ни атеистических заключений», ибо такого рода попытки означают нарушение научной процедуры [17, с. 714].

Как считает исследовательница Е. С. Яхонтова, «секулярная наука всегда была обречена не только на неполное, но и на заведомо искаженное представление о Церкви» [23, с. 4]. Согласно принципу Э. Дюркгейма, «социальные феномены должны получать объяснение в социальных категориях» (цит. по [9, с. 15]), Церковь может быть описана в социологии только в плане социальных проявлений. Иными словами, формируется своего рода «методологическая коробка», которая приводит к тому, что собственно сакральная сущность Церкви оказывается детерминированной социальным. Примером такой «методологической коробки» может служить и подход, который предложила О. Ю. Бреская, предлагая считать Церковь «квази-институтом» («не только, не до конца социальным институтом»), полагая, что тем самым расширяется социологическое понимание феномена Церкви и преодолевается это методологическое затруднение [6].

Таким образом, перед современной отечественной наукой стоит **задача выработки и расширения адекватных методов** исследования, которые позволят углубить изучение Церкви как особого социокультурного и духовного института.

В современных дискуссиях западноевропейского религиоведческого сообщества осознана необходимость перехода от «методологического агностицизма», предложенного Э. Дюркгеймом еще в середине XIX века к «методологическому натурализму», используемому в методологии М. Элиаде, который позволяет каждой религии «говорить о себе» на своем собственном языке в религиоведении [5]. Для социолога она означает пересмотр многих устоявшихся понятий, изменение методологии анализа и создание новых парадигм исследования.

Понятие Церкви как социального института возникло в лоне секулярных гуманитарных наук. Сегодня западные авторы признаются в ошибочности некоторых своих прогнозов, данных ими в 60–70-е годы. Эти прогнозы касались роли религии и религиозности в современном мире. В то время им казалось, что секуляризация победила окончательно, необратимо вытеснив с арены истории религию и ее институты (например, так считал один из крупнейших и видных западных социологов П. Бергер, но позже он признал, что успех секуляризации сомнителен, что люди и сегодня испытывают голод по религиозным ответам на насущные вопросы их существования) [4, с. 133–135; 19, с. 122].

Классики западной социологии религии внесли существенный вклад в исследование форм религиозной жизни. Но анализ форм религиозной жизни, предпринятый в западной и социологической науке, показывает, что Церковь исследуется исключительно с позитивистских позиций, в рамках институционального подхода. Церковь выполняет функцию легитимации, интеграции, структурирования опыта. Церковь анализируется только в аспекте социальных проявлений и функций, а описание ее осуществляется в контексте теорий секуляризации в терминах рыночной экономики, так как верующий человек оказался потребителем «рынка религиозных услуг», а сама Церковь оказалась чем-то вроде «клуба по интересам».

Для нашего исследования важны определенные достижения и результаты западной социологической науки (несмотря на позитивистский подход) в разработке типологии религиозных организаций, в которых западные исследователи невольно вынуждены были анализировать Церковь как социальный институт. Следует отметить, что западная социология религии выдвинула идею **эволюции институциональных форм религии** от простых форм (харизматическая группа, секта) к Церкви, так как Церковь «представляет собой высший тип религиозной организации, включающей в себя двусложную структуру: широкомасштабный институт мирян и узкий сакрализованный институт клира» [1, с. 85].

У истоков западной социологии религии, приступившей к исследованию институциональных форм организации религиозной жизни, стоит немецкий социолог М. Вебер, разрабатывавший концепцию «церковь-секта», которая развивается в социологии религии уже более ста лет. Но М. Вебер решал свои задачи, поэтому в этой диаде «церковь-секта»

он сделал акцент на понятии «секта». М. Вебер выдвинул гипотезу о том, что любое новое религиозное движение возникает в виде религиозной группы, возглавляемой харизматическим лидером. Если харизматическая группа не институциализируется, то она умирает почти сразу после смерти лидера. Чтобы этого не произошло, община вместе со своим лидером должна выработать постоянную матрицу норм, ролей и статусов. Этот процесс Вебер охарактеризовал как «рутинизация харизмы». Без институциализации коллективной жизни религиозная группа не выживет [7; 8, с. 275].

Популяризатором концепции «церковь-секта» считают коллегу М. Вебера **Э. Трельча**. Он предпринял попытку корреляции определенных типов религиозных объединений с многообразными социальными учениями и предложил свою типологию, которая включала *Церковь* как массовый институт, притязающий на абсолютность, требующий подчинения и основанный на безличных отношениях, *секту*, понятую Трельчем как добровольное соединение избранных, основанное на непосредственных личных отношениях, и *мистицизм*, который он трактовал как религиозный индивидуализм [21, с. 227, 230].

Третьим этапом в развитии социологической концепции «церковь-секта» стала работа «Социальные истоки деноминационализма» (1929) американского теолога **Х. Р. Нибура**. Он обратил внимание на то, что сектантский тип религиозной организации действителен только для одного поколения. Изоляционизм и элитарность со временем уступают место готовности принять в свои ряды новых членов. Одновременно утрачивает значение принцип добровольности вступления в секту, которая теперь уже пополняется за счет детей единоверцев. Управление в секте со временем уподобляется церковному, а лидеров-мирян сменяют священнослужители. Безразличие к социуму сменяет активное взаимодействие и социальное служение. Но такие религиозные организации не могут претендовать на универсальность, подобно Церкви. Этот тип религиозных объединений Нибур отнес к деноминациям.

Итак, согласно Р. Нибуру, **«секта-деноминация-Церковь»** являются закономерными этапами в процессе развития религиозного объединения. Причину перехода секты к деноминации, а затем к церкви Нибур видит в стремлении секты к компромиссу с миром, в приспособлении к секулярным ценностям.

Следующим этапом в западной социологии религии стало критическое осмысление концепции секты и деноминации. Дж. М. Йингер ввел новый тип религиозной организации – **укоренившуюся секту**, так как не все секты имели тенденцию развиваться по типу Церкви. Эту тенденцию приобретали лишь те секты, которые ставили перед собой задачу евангелизации. Дж. М. Йингер разработал мультипарадигмальную типологию, выделив **6 типов** религиозных организаций: **универсальная Церковь** (охватывает большинство членов общества, отвечает на все личные запросы, способствует интеграции); **экклесия** (охватывает все общество, но застыла в развитии, игнорирует запросы низших классов общества); **укоренившаяся секта** (небольшая группа, не идущая на компромисс ни с государством, ни с Церковью); деноминация (обладает признаками секты, но имеет тенденцию эволюционировать в Церковь); **секта** (небольшая религиозная группа с тремя типами реакции на социум: приспособление, агрессия, «уход в себя»); **культ** (неразвитая структура, харизматический лидер) [7].

Следующую попытку предпринимает Р. Уоллис, который предложил так называемую **«интегральную модель»** – типологию, которая включила **4 типа** религиозных объединений: **церковь-секта-деноманиция-культ**. Именно эта типология приобрела популярность и в современном отечественном религиоведении и социологии религии.

Основные направления отечественной социологии религии за последние 20 лет: *эмпирические исследования*, направленные на изучение динамики религиозности и ее влияния на ценностные ориентации верующих; второе направление – исследование новых *нетрадиционных форм религиозности*. Появились немногочисленные работы, посвященные различным периодам истории Русской православной церкви, отдельным аспектам ее деятельности и роли как в прошлом, так и в настоящем. Характерно, что за 15 лет существования диссертационного совета (с 1990 года) на социологическом факультете МГУ тема, связанная с методологией социологического описания феномена Церкви, впервые была представлена лишь в 2005 году. После этого были защищены еще несколько диссертаций.

Последнее десятилетие отмечено дискуссиями, посвященными переосмыслению методологии социального описания Церкви в современной социальной теории, при участии экспертов социологии религии, теологии,

представителей разных христианских конфессий. Некоторые исследователи предлагают разработку в рамках социологии теории среднего уровня «социология Церкви», которая «могла бы создать адекватную теоретическую базу для эмпирических исследований феномена Церкви» [5].

Особое направление представляет собой **религиозная социология**. На Западе она имеет несколько названий: «пастырская социология», «церковная социология», «конфессиональная социология», а у нас заговорили о «православной социологии». Особую значимость приобретают проблемы концептуализации и интерпретации при разграничении социологии религии и религиозной социологии. Религиозная социология зарождается на стыке социологии религии и теологии.

**Социология Церкви** представляет собой раздел религиозной социологии. Православный социолог и публицист Э. Зибницкий в статье «К социологии Церкви» дает следующее определение социологии Церкви: «Социологию Церкви можно назвать отрицательной экклезиологией – исследованием и признанием того, что не является Церковью, но что происходит в церковной среде» [11, с. 125]. Церковная социология должна заниматься исследованием «неканонических или мнимоканонических явлений церковной жизни, не замалчивая болевых точек – таких как антисемитизм, национализм, обрядоверческий магизм, искажения внутрииерархических отношений (епископ-клир), формы скрытой симонии, спайка с земной властью». Задачу социологии Церкви Э. Зибницкий видит в том, чтобы «дать оценку реальному и мнимому (симулятивному) присутствию Церкви в мире». Социология Церкви, считает Зибницкий, включает два аспекта – вечное и временное в жизни Церкви.

Церковная социология в нашей стране совершает свои первые шаги. Она позволила бы осуществить познание Церкви «изнутри». Три аспекта (измерения) Церкви как духовного института, реализующего сакральную функцию, выделяет современный церковный публицист А. И. Кырлежев: *вероучение* (догматика), *организованный культ,* возглавляемый церковной иерархией, и специфический *церковный духовный опыт,* накапливаемый членами *приходской общины* [13, с. 65–66].

Таким образом, мы можем выделить основные структурные элементы **Церкви как универсальной (высшей) формы организации религиозной жизни**: *община* как фундамент церкви, церковная *иерархия*, осуще-

ствляющая богослужение (литургию) и *вероучение*, определяющее мировоззрение и образ жизни воцерковленных членов общины. Исторический опыт показывает, что, когда Церковь перестает выполнять свою роль в обществе, определенную ей свыше, в самой Церкви возникает раскол, а в обществе появляются ереси и возникают секты и другие религиозные объединения.

В том же ключе (но другими терминами) уникальность **Церкви как церковно-приходской системы** в рамках социологического подхода отмечает и отечественный социолог религии Е. Г. Балагушкин. Он вносит существенное уточнение, которое состоит в том, что Церковь обладает «наиболее развитой и сложной типологической структурой религиозной деятельности, что обеспечивает соединение и взаимное дополнение односторонних преимуществ культистского и сектантского институтов» [1, с. 85]. На наш взгляд, это продуктивный подход. Он многое объясняет. Церковь как оптимальная социологическая форма религиозной жизни включает в себя как бы два относительно самостоятельных принципа самоорганизации – иерархию священнослужителей и общину мирян. Одни видели сущность Церкви в иерархии, другие – в общине мирян. Но «коренной истиной Церкви является единство божественного и человеческого» (В. С. Соловьев), реализуемое через двусложную церковно-приходскую структуру церкви как института.

Если Церковь не выполняет свои функции, ее двусложная институциональная структура как бы «разваливается» на «горизонталь» – «широкомасштабный институт мирян», который перетекает в секты (как правило, восстающие на церковную иерархию) и «вертикаль» сакральной функции, воплощающуюся в «новом» слабо организованном культе, в центре которого – переживание мистического опыта, но уже вне Церкви. Религиозный институт утрачивает свою универсальность и массовость, а это значит, что эмпирическая Церковь теряет «каркас убедительности» [4]. Секта и культ, в свою очередь, имеют тенденцию развиваться в сторону недостающего элемента (иерархия или община мирян), либо прекращают свое существование. Так возникают деноминации, эти «эрзацы церкви» (Д. Фурман), которые представляют собой «среднее звено» между сектой и церковью. В конечном итоге, все формы организации религиозной жизни (секты, деноминации, культы) тяготеют к универсализму. Но обладает этим качеством только двусложная структура такой социологической формы религиозной жизни, каковой является Церковь. На этом основании

мы ее можем считать оптимальной, универсальной и высшей формой организации религиозной жизни. Недаром Н. А. Бердяев сетовал на то, что утрачено «интегральное понимание Церкви, над которым возобладало дифференциальное понимание церкви только как института, как «иерархии и храма».

Итак, *социологический подход* к исследованию Церкви как социального института предполагает изучение ее с помощью эмпирических методов: функционирование института Церкви, ее социальные функции, взаимоотношения Церкви и государства, Церкви и гражданского общества, выявление причин конфликтов и т. д.

*Культурологический подход* обнаруживает влияние Церкви на деятельность людей, их творчество, мировоззрение. Если социолог выявляет *мотивацию* человеческих действий, то культуролога интересуют *результаты* этих действий и отношений. Объединение двух подходов дает представление о Церкви как социокультурном институте.

*Социально-философский подход* к анализу Церкви, характерный для русских религиозных мыслителей (творчество которых расцвело в период эмиграции), позволяет выйти за рамки социологического подхода и расширить представление о Церкви как богочеловеческом единстве до осознания ее как Вселенской Церкви и универсальной формы социальной жизни.

Таким образом, опираясь на достижения западной и отечественной социологии религии, мы можем констатировать, что Церковь даже в аспекте социологической формы религиозной жизни, представляющей собой двусложную структуру (институт клира и институт приходской общины мирян), являет собой **высший тип организации религиозной жизни**.

Существенно дополняют представление о «сущностно-мистической» (С. Л. Франк) Церкви труды русских религиозных философов (Н. А. Бердяева, С. Л. Франка, С. Н. Булгакова, В. В. Зеньковского и др.), которые позволяют применить адекватную методологию для раскрытия *сакральной функции* Церкви, наряду с ее социальными функциями, раскрываемыми в западной и отечественной социологии религии. Для русских религиозных мыслителей, имевших личный духовный опыт и чуткость к явлениям иного порядка бытия, при сопоставлении материальной реальности и реальности духовной, «первичной» является духовная реальность в том смысле, что этот вид бытия более значителен и важен для человека, чем бытие эмпирическое.

В книге «Духовные основы общества» С. Л. Франк рассматривает Церковь как универсальную и имманентную категорию общественной жизни. Все общественные организации и объединения «церковны», считает он. Это взгляд *изнутри* Церкви (религиозная оптика). Взгляд *извне* Церкви позволяет, наоборот, в ней увидеть аналогию с любым социальным институтом (оптика светской науки). Обе «оптики» имеют право на существование. «В основе всякого общества как его ядро и животворящее начало необходимо лежит Церковь… Соборность как первичное единство «мы» раскрывается полнее и глубже как Церковь» [22, с. 92].

С. Л. Франк, как и В. В. Зеньковский, выделяет **три аспекта (понятия) Церкви**: Церковь как мистическая реальность (1); Церковь как богочеловеческое (соборное) единство (не совпадающее с мистической Церковью, но являющееся чем-то большим, чем эмпирическая Церковь) занимает промежуточное положение между мистической и эмпирической Церковью (2); Церковь как социальный институт, являющий собой внешнее единство (3) [22, с. 93–94]. Зеньковский считает этот факт очень важным с методологической точки зрения и для правильной оценки исторической Церкви, которая не застрахована от ошибок существованием Церкви мистической, которая не стоит так близко к исторической Церкви, к ее плоти. Поэтому различение двух сторон Церкви он считает недостаточным. Существует, согласно Зеньковскому, «*общая историческая проекция Церкви*, исходящая от мистического организма Церкви», который он назвал «*духом*» той или иной исторической Церкви: мистический организм Церкви един и целостен, но исторические формы отдельных Церквей многообразны и различаются в своем «духе», считает Зеньковский [10, с. 88].

Для С. Л. Франка важно было выделить **социально-философское понятие Церкви**, которое располагается «в промежутке между чисто религиозным понятием единой истинной церкви и эмпирическим понятием церкви как союза верующих людей», ибо Церковь есть нечто большее, чем просто «союз верующих людей», ибо она представляет собой **богочеловеческое единство**. Но это понятие еще не совпадает с Церковью «в религиозно-исповедном смысле, ибо объемлет все человеческие единства, утвержденные в вере, как бы ложна ни была эта вера по своему содержанию» [22, с. 94]. Для Франка все общественные институты, союзы, товарищеские объединения, семья, любые формы общности церковны в своей основе, ибо «последняя основа единства есть церковь как органическая связь

людей в вере», скрытая от сознания самих людей. В этом смысле «церковь не есть организация», она есть «эмпирически невидимая и внешне не оформленная соборность, первичное духовное единство людей, утвержденное в вере» [22, с. 95]. Весь мир «должен без остатка стать миром в Боге». При этом Франк отвергает «мнимое подобие оцерковления мира».

Церковь строилась во времена апостольского христианства, отмечал о. А. Мень, «не на колоколах, не на колокольнях, не на иконах, не на пышных храмах, не на барочных алтарях, не на блестящих облачениях, не на премудром богословии – она строилась на общении людей в вере, молитве и взаимной помощи» [15, с. 40]. Россия стала страной массового атеизма, считал о. А. Мень, потому что «Церковь не выполняла той роли, которую Господь ей дал, – *проповедь*, *свидетельство*, *присутствие*» [15, с. 51].

Комплексный, трансдисциплинарный подход к исследованию Церкви как универсальной формы организации религиозной жизни требует коллективных усилий исследователей всех религиоведческих и богословских наук. Трансдисциплинарность – это способ расширения научного мировоззрения, заключающийся в рассмотрении того или иного явления вне рамок какой-либо одной научной дисциплины [20].

Предполагается, что трансдисциплинарность может быть достигнута, если проблема исследуется сразу на нескольких уровнях (в нашем случае это три аспекта, уровня в понимании Церкви). Трансдисциплинарность «провозглашает равные права известных и малоизвестных ученых, больших и малых научных дисциплин, культур и религий». Она предполагает высокую эрудицию и универсальность знаний конкретных исследователей. И, наконец, трансдисциплинарность позволяет «ученым официально выходить за рамки своей дисциплины, не опасаясь быть обвиненными в дилетантстве».

Выделяют несколько видов трансдисциплинарности. Трансдисциплинарность-1 предполагает усилия в установлении формальной взаимосвязи пониманий Церкви в рамках отдельных дисциплин. Необходимо сформировать каркас мета-рамок, которые позволят интегрировать знания, накопленные в светских и богословских науках, исследующих феномен Церкви, на более высоком уровне абстракции, чем это возможно на этапе междисциплинарных исследований. Трансдисциплинарность-2 предполагает внутреннюю связь исследователя Церкви с личным опытом, включая личный религиозный акт. Исходной формой трансдисциплинарности (транс-

дисциплинарность-3) в нашем случае может послужить использование **генеральной метафоры «Церковь как универсальная (высшая) форма организации религиозной жизни»** («интегральное понимание Церкви», по Бердяеву). Для решения этой задачи можно использовать опыт трансдисциплинарности-4 как отдельного самостоятельного научного направления [16].

Итак, религия и религиозные институты являются предметом изучения целого ряда светских и богословских дисциплин. На основе достижений западной и отечественной социологии религии, а также русской религиозно-философской традиции, при использовании современные достижения в области разработки научных методологий исследования и решения сложных многофакторных проблем природы и общества, возможно объединение усилий ученых и богословов, как верующих, так и неверующих, для решения комплексных задач, связанных с изменением места и роли Церкви на постсоветском пространстве.

**Литература**


1. Балагушкин Е. Г. Структуры религиозной деятельности (к определению понятий «церковь», «секта», «культ», «богоискательство») // Вопросы научного атеизма / под ред. В. И. Гараджа – М.: Мысль, 1989. – Вып. 39. – С. 64–85.
2. Бердяев Н. А. Наука о религии и христианская апологетика / Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. 1 (I–VI). – М.: Информ-Прогресс, 1992. – 752 с.
3. Бердяев Н. А. Два понимания христианства (к спорам о старом и новом в христианстве) // Путь. Орган русской религиозной мысли. – 1932. – № 36. – С. 17–43.
4. Berger P. L. The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion / Peter L. Berger. – Reprint. – New York, 1990. – 230 p.
5. Бреская О. Ю. Ежегодная конференция EASR «Плюралитет и репрезентация: религия в образовании, культуре и обществе» (г. Бремен, Германия, 2007) // Вестник Брестского университета. Серия гуманитарных и общественных наук. – 2007. – № 4. – С. 142–144.
6. Бреская О. Ю. Социология Церкви в Восточной Европе: методология и предмет исследования [Электронный ресурс]. – URL: http://2008.isras.ru/files/File/Socis/2007-07/Breskaya.pdf (дата обращения: 20.02.2012).
7. Васильева Е. Н. Теория «церковь-секта»: от Вебера до наших дней [Электронный ресурс]. – URL: http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2007/114.pdf (дата обращения: 20.02.2012).

8. Вебер М. Протестантские секты и дух капитализма // В. Макс. Избр. произведения. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
9. Гараджа В. И. Социология религии: учеб. пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей. – М.: Наука, 1995. – 223 с.
10. Зеньковский В. В. Православие и русская культура // В. В. Зеньковский. Собрание сочинений. Т. 2. О православии и религиозной культуре: статьи и очерки (1916–1957). – М.: Русский путь, 2008. – 528 с.
11. Зибницкий Э. В. К социологии Церкви // Новый мир. – 2005. – № 2. – С. 122–127.
12. Кырлежев А. И. Постсекулярная эпоха [Электронный ресурс] // Континент. – 2004. – № 12. – URL: http://magazines.russ.ru/continent /2004/120/kyr16-pr.html (дата обращения: 20.02.2012).
13. Кырлежев А. И. Власть Церкви. Публицистические статьи: 1994–2000. – М.: Медиасоюз, 2003. – 192 с.
14. Легойда В. О методологическом атеизме // Фома. – 2011. – № 7. – С. 8–9.
15. Мень А. В. Домашние беседы о Христе и Церкви. – М.: Яхтсмен, 1995. – 96 с.
16. Мокий В. С. Методология трансдисциплинарности-4: способы решения сложных многофакторных проблем природы и общества. – Нальчик: Институт трансдисциплинарных технологий, 2011. – 59 с.
17. Персоналии: Бергер Питер Людвиг // Религия и общество: хрестоматия по социологии религии / сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 775 с.
18. Рогозянский А. Б. Церковная жизнь в перспективе перемен [Электронный ресурс]. – URL: http://www.radonezh.ru/analytic/11865.html (дата обращения: 20.02.2012).
19. Руткевич Е. Д. Питер Бергер – полвека творческого пути // Социс. Социологические исследования. – 2011. – № 1. – С. 114–123.
20. Трансдисциплинарность [Электронный ресурс]: материал из Википедии – свободной энциклопедии. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki (дата обращения: 20.02.2012).
21. Трельч Э. Церковь и секта // Религия и общество: хрестоматия по социологии религии / сост.: В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 775 с.
22. Франк С. Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с.
23. Яхонтова Е. С. Православная Церковь как социальный институт в современном информационном пространстве. – СПб.: ИВЭСЭП «Знание», 2008. – 133 с.

*Татьяна Эдуардовна Цветус-Сальхова*

# ПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛА В АНТИЧНОСТИ И СРЕДНИЕ ВЕКА

В данной статье рассматривается презентация тела в различные исторические эпохи. Описываются культурные памятники архитектуры, живописи, в которых отражается понимание тела как способа манифестации социокультурных явлений.

**Ключевые слова:** физическое тело, социокультурное тело, телесность, живопись, скульптура.

Тело как таковое – это объект естествознания, средоточие действия законов органического мира. Человеческое тело, помимо действия общих законов жизни, подвержено влиянию закономерностей социальной жизни, которые, не отменяя первых, существенно модифицируют их проявление.

По В. Л. Круткину, телесность человека является его интегральной характеристикой, не совпадающей с той или другой его стороной, например, «биологической» или «материальной» в противоположность «социальной» или «духовной», она охватывает как физические, так и метафизические его параметры. «Тело – способ, каким природа становится человеком. Человеку не просто дается данное тело, ему дается тело в данном мире. Тело и общество не находятся в состоянии антагонизма. Общество генетически “входит” в плоть индивида, оно социотехнически “входит” и в его тело. Тело, прошедшее социализацию, перестает быть просто физическим, о нем уже нужно говорить как о социальной телесности» [4, с. 148].

Так как социальные и культурные отношения в массе своей проецируются на экран физического тела, тело человека несет на себе отпечаток как социальных, так и культурно-исторических ценностей. В этой связи становится крайне актуальным изучение аксиологических аспектов телесности.

В этом контексте И. М. Быховская предлагает исследование телесности с позиции анализа ее ценностного содержания. Предпосылки подобного рассмотрения тела и телесности через призму меры человека содержатся в работах по социализации тела у М. М. Бахтина, П. Бергера, Д. Блэкинга, И. М. Быховской, М. С. Кагана, В. Л. Круткина, Т. Лукмана,

М. Мосса, Х. Плеснера, П. Д. Тищенко, А. Ш. Тхостова, А. Щюца, М. Фуко, Е. Р. Ярской-Смирновой [7, с. 236–253].

Важным аспектом рассмотрения тела как социокультурного феномена является анализ инструментальных и терминальных ценностей тела, то есть его понимание как инструмента для реализации внетелесных ценностей или же как ценности самой по себе. Разделение на эти группы ценностей не носит абсолютного характера: одна и та же ценность для разных людей и в разных ситуациях может иметь разное значение и смысл. Наиболее яркое выражение инструмент, ценность тела приобретает в профессиональных видах деятельности (производственной, военной, спортивной, в пластических искусствах и др.).

Даже самые, казалось бы, естественные телесно-двигательные характеристики на деле являются своего рода «артефактами», «производными» от соционормативных структур, что показано в работах, посвященных проблемам «языка тела», символических значений, придаваемых отдельным частям, положениям тела, его кинетике. «Идеальные положения... также отвечают стилю какого-то времени, как и одежда, танцы, музыка, стихосложение, живопись и архитектура» (Гаульхофер и др.).

Социокультурная зависимость тела наглядно проявляет себя при сопоставлении существенных норм телесного поведения, складывающихся в различных социокультурных системах. Эти нормы имеют и явный социально-дифференцирующий смысл, обозначая принадлежность индивида к определенной социальной группе, ее дистанцированность (противопоставленность) другим и т. п. (П. Бурдье, М. Фитерстоун и др.) (см. [1]).

В различные исторические периоды тело контролировалось поразному. В традиционных обществах власть регламентировало внешнее тело: форма одежда, маска, личина, поза, жесты, манеры и церемонии – все это жестко определяет поведение и является подлинным документом, удостоверяющим социальную принадлежность. Например, тело раба и господина, рыцаря и священника, ученого и рабочего значительно отличаются друг от друга и при этом не столько внешне, сколько внутренне по типу реакций, влечений, способности самоконтроля и самоуправления.

Предлагаем рассмотреть внешние проявления (характеристики) тела в различные исторические эпохи на примере изобразительного искусства как невербального и наиболее универсального языка, выражающего социальные процессы.

В греческом искусстве почти нет образов детей (юношей) и стариков; в основном – это зрелые мужчины и зрелые женщины, «тела» которых полностью расцвели. Человек вошел в стадию пика физического развития. Причем изображения мужчин преобладают, так как тело мужчины – физически развитее во внешнем проявлении этой развитости. Дальше «телу» развиваться уже некуда. Недаром построенные по образу и подобию человеческого тела греческие храмы (например, Парфенон) – безголовые, без окон-глаз (словно стоящий перед стартом атлет). «Тело» до того совершенно и наполнено собой, что голова ему как бы и не нужна. «Тело» затмевает своей красотой голову. Разве можно увидеть в ней такое богатство линий, тонов, полутонов и теней, столько мышц, мускулов и прожилок, такую множественность выраженного во вне совершенства, такую игру пропорций и соразмерностей? В одном из платоновских диалогов Херефонт так говорит Сократу о Хармиде: «Уж на что он кажется пригож лицом, Сократ, не правда ли? Ну, а захоти раздеться, ведь лицо пошло бы ни во что: до того прекрасны формы его тела» (цит. по [3, с. 55]). Лица греческих статуй обычно не обладают чертами индивидуальности.

«Тело» греков – «жилище» для самого себя. Гегель писал, что форма и содержание в греческом искусстве адекватны. Но это может быть лишь в том случае, если содержание также «телесно», как и форма. Сам избранный греками в качестве ведущего жанр скульптуры адекватен для выражения жизни именно «тела», а не лица, глаз, первозданной души. Большинство статуй представляло собой обобщенные, идеализированные образы богов.

Что же касается Средневековья, то, «согласно идее, высказывавшейся и богословами, и поэтами, микрокосм столь же целостен и завершен в себе, как большой мир. Микрокосм мыслился в виде человека, который может быть понят только в рамках параллелизма «малой» и «большой вселенной». Эта тема пользовалась в средневековой Европе (особенно в XII веке) огромной популярностью. При этом «если мир в античном восприятии целостен и гармоничен, то в восприятии людей Средневековья он дуалистичен: 1) «формирующий» мир небесных Иерархий…; 2) мир земных созданий… Иисус учил: Небесное Царство внутри нас… Это означает великую духовную революцию. Дуальность (небеса – земля, божественное – человеческое, порядок – хаос) превратилась в единство. Порядок был везде. Бог был везде (цит. по [5]).

Культ красоты человеческого тела, который существовал в Античности, в Средние века становится неприличным и даже запретным. Все, что раньше считали нужным открыть и показать, в XIII–XV веках тщательно скрывается под большим количеством ткани. Ни женщине, ни мужчине нельзя быть лучше, чем их создал Господь. В образе жизни людей преобладает аскетизм, как проповедует церковь. Образец красоты средних веков – иконописные изображения Девы Марии с правильным овалом лица и невинным выражением глаз. Никаких ярких красок, никаких пышных форм и излишеств. Живопись плоскостная, с ярко выраженными религиозными мотивами.

Для Средневековья особенно характерно метафоричное мышление с присущей ему развитой системой символических образов. В средневековой культурной традиции в разные периоды использовались метафорические образы здания, тела, дерева и пр. В классическое Средневековье весьма распространенной была телесная метафора общества. Образ лучше всего передавал идею сотрудничества отдельных частей ради общественного блага, идею средневековой социальной гармонии. Так, например, автор трактата Ионна Солсберийского «Policraticus» (Policraticus. Lib. I–IV) уподобил современное ему общество телу, все части которого имеют незаменимую функцию: голова – государь, стоящий над всеми; руки – рыцари, которые слушаются государя; ноги – крестьяне, ремесленники, кузнецы и пр. – обслуживают, кормят тело и подчинены голове, а все вместе служат Богу [6].

В эпоху Возрождения – период в истории культуры Западной и Центральной Европы XIV–XVI веков, – где строительным материалом для оригинального здания новой культуры послужила античность, к которой обратились через голову Средневековья и которая как бы «возрождалась» к новой жизни. Творчество некоторых художников этого времени (Дж. Фабриано, Чимабуэ, С. Мартини и др.), вполне средневековых по иконографии, проникается более жизнерадостным и светским началом, фигуры приобретают относительный объем. В скульптуре преодолевается готическая бесплотность фигур, снижается готическая эмоциональность (Н. Пизано). Впервые отчетливо разрыв со средневековыми традициями проявился в конце XIII – первой трети XIV века во фресках Джотто ди Бондоне, который ввел в живопись чувство трехмерного пространства, писал фигуры более объемными, больше внимания уделял обстановке и,

главное, проявил особенный, чуждый экзальтированной готике, реализм в изображении человеческих переживаний. Интерес к личности, ее индивидуальным чертам сочетался с идеализацией человека, поиском «совершенной красоты». Образцом красоты становится человек, его тело. В человеке видят проявление титанического, божественного начала. Он обладает безграничными возможностями познания и занимает исключительное положение в мире. Сюжеты Священной истории не ушли из искусства, но отныне их изображение было неразрывно связано с задачей освоения мира и воплощения земного идеала (отсюда так похожи Вакх и Иоанн Креститель Леонардо, Венера и Богоматерь Боттичелли) [9].

В современном обществе, казалось бы, отсутствуют жесткие запреты и каноны, регламентирующие внешний вид, манеры, одежду и т. п. Однако существуют неявные коммуникативные нормы, организующие как форму, так и внутренние аффекты тела. Если сначала религия, а затем художественная литература искусством словесного портрета и описания душевных переживаний выработали образцы для подражания, в соответствии с которыми организуются внешность, манеры, чувства, и переживания людей, то сейчас образ жизни человека и отношение к своему телу определяются в большей степени средствами массовой информации (СМИ).

Например, говоря о рекламе, Бодрийяр затрагивает темы культа тела и сексуального освобождения. Проявления культа тела он отмечает, например, в шумной пропаганде спорта, в постоянной рекламе косметической продукции и средств ухода за телом, в мании здоровья, сопровождающейся небывалым ростом использования лекарственных средств и различных медицинских услуг, большую часть которых составляет пластика.

Культ тела свидетельствует о том, что оно в наше время заняло место души. В результате, делает вывод Бодрийяр, трансцендентное исчезло из мироощущения современного человека, уступив место абсолютной имманентности объектов потребления, самым прекрасным из которых является наше тело. Причем, культ тела относится не к реальному телу: в рекламе и прочих СМИ мы имеем дело с телом-фетишем, телом-товаром. Человека приглашают ухаживать за своим телом, так как его красота, стройность, ухоженность составляют знак престижа, орудие в статусной конкуренции. В этом же духе Бодрийяр рассматривает навязчивость сексуальной темы в СМИ. Повсеместно наблюдаемое сексуальное неистовство показывает, что настоящая сексуальность, как и реальное тело, исчезла,

она заменена знаком тела и пустой, знаковой сексуальностью. Безудержная эксплуатация женского тела в рекламе, в фильмах свидетельствует о том, что реальная женщина оттеснена, забыта, что реальная эмансипация женщин не произошла, она заменена массмедийной профанацией женского тела как знака сексуальности, а это отождествление женщины и секса является показателем ее порабощения [8].

Таким образом, мы можем говорить о своего рода «соматизации» человека, возведении в абсолют «мускульно-мышечных» или «бюстово-ягодичных» достоинств. По сути своей эта позиция произрастает из основы – вынесенности телесно-физических характеристик человека за рамки нормальной культурной социализации, из априорного исключения телесно-бытийного начала в человеке из системы социокультурных ценностей общества и личности [2, с. 62].

Итак, мы можем сделать вывод, что практически все подсистемы социума в той или иной мере сопричастны к становлению социокультурного тела – наука и технология, экономика и политика, образование и сфера реакреации, искусство и религия. Высокая степень зависимости «человека телесного» от социокультурной среды находит отражение в терминологии, характерной для сегодняшней социоантропологической литературы, насыщенной такими понятиями, как «медикализованное» тело, «технологизированное» тело, «социально-дисциплинированное» тело, «исчезающее естественное» тело, тело «потребительской культуры» и даже «паникующее» под натиском цивилизации тело.

Включение «человека телесного» в социокультурное пространство влечет за собой существенные последствия для его тела, превращающегося из биологического феномена в явление социокультурное, приобретающего, в дополнение к своим природно заданным атрибутам, свойства и характеристики, порожденные социальными и культурными воздействиями [1].

**Литература**

1. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен // Культурология XX век: энциклопедия в двух томах / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2. – С. 464–467.
2. Быховская И. М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет: ежегодник. – М., 1993. – С. 58–68.

3. Казаков Е. Ф. Европейская история души: блуждание души: учеб. пособие. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1999. – 268 с.
4. Круткин В. Л. Телесность человека в онтологическом измерении. – Ижевск, 1997. – С. 148.
5. Куталев Д. Христианство и астрология [Электронный ресурс] – URL: http://www.astrologik.ru/culture/relig/hrist-ast.htm (дата обращения: 10.03.2010).
6. Лучицкая С. Метафоры средневекового общества: тело, здание, шахматы // На меже меж Голосом и Эхом: сб. ст. в честь Т. В. Цивьян. – М.: Новое издательство, 2007. – С. 269–275.
7. Психология телесности между душой и телом / ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. – М.: АСТ , 2005. – 731 с.
8. Самарская Е. А. Жан Бодрийяр и его вселенная знаков // Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция; Республика, 2006. – С. 251–264.
9. Самотовинский Д. Эпоха Возрождения [Электронный ресурс] // Кругосвет: онлайн энциклопедия. – URL: http://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/EPOHA_VOZROZHDENIYA.html (дата обращения: 06.03.2010).

***Александр Владимирович Жарких***

## ТЕОРИЯ «МОЛНИЕНОСНОЙ» ВОЙНЫ В ВОЕННОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА

В статье рассматривается эволюция теории «молниеносной» войны в истории культуры XX века на примере глобальных и локальных военных конфликтов.

**Ключевые слова:** блицкриг, война, катастрофофилия, культура, мобилизация, стратегия, тактика.

Теория так называемой «молниеносной» войны (блицкриг), под знаком которой произошло вступление во 2-ю мировую войну всех основных ее игроков, не важно, со стороны агрессора или жертвы агрессии, легла в основу того, как начал протекать ход боевых действий на различных военных театрах, определила психологический настрой населения воюющих стран, а в последующее время породила множество дискуссий насчет

своей крайней авантюрности. В арабо-израильских войнах (1956, 1967) она поистине неожиданно пережила свой ренессанс. В настоящее время, в век возможности выхода войны в космос, эта идея подспудно закладывается в военные доктрины современных развитых государств.

На протяжении всей истории человечества войны, будучи постоянными спутниками человеческой жизни, рассматривались как естественные и неизбежные социальные явления, признанное средство государственной политики. Очень часто война выступала в качестве фактора, стимулирующего культурные и социальные изменения, смену общественного социального строя новым порядком. Поэтому для культурфилософов утверждение, что война есть феномен человеческой культуры, вряд ли покажется странным, хотя бы по причине того, что эта наиболее концентрированная форма насилия по-прежнему остается существенным компонентом социально-политической реальности. В отдельных политических регионах война сохраняет свои социальные функции, обосновывается как оправданное средство утверждения и защиты национальной независимости и государственного суверенитета.

Издревле война была пристальным объектом внимания известных мыслителей, нам знакомы имена многих авторов классических трудов по военной проблематике, некоторые из которых стали уже нарицательными: Сунь-цзы, Н. Макиавелли, К. фон Клаузевиц. К настоящему времени в научном арсенале имеется колоссальный массив литературы по различным военным аспектам. Но, несмотря на то, что множество школ и направлений современной науки специально подходили к изучению феномена войны, вопрос о природе этого явления по-прежнему остается открытым. Сегодня если не преобладающей, то достаточно распространенной точкой зрения на войну является следующая: война – это социально-политическое противоборство государств (коалиций государств), народов, социальных, национальных либо религиозных групп, основное содержание которого составляет широкое применение вооруженных сил [2, с. 600].

Существует, как минимум, две теории войны. Одна рекомендует искать причины войн в иррациональных влечениях и склонностях человека, подобных тем, что толкают отдельного индивида к совершению преступления. Другая теория рассматривает ее как сугубо социальное явление в контексте достаточно рискованного средства для реализации коллектив-

ных интересов и пути достижения лучших условий жизни. Согласно первой теории, человеческая агрессивность, реализовавшись через культурный опыт многочисленных поколений людей, порождает феномен войны, который поддерживает свою общественную легитимность не только в качестве социального института, но и в форме культурной универсалии, отражающей фантазии, древние страхи и всякого рода предубеждения человечества – нравственные, философские, политические или теологические. Сторонники социальной теории происхождения войны не отрицают в данном явлении огромного влияния агрессивных импульсов человека, но всегда соотносят их с вооружением индивида и методом борьбы. Дело в том, что само сражение является лишь составным компонентом предприятия, называемого войной. Война требует теоретической и физической подготовки к предстоящим сражениям личного состава, интендантской логистики, способности переброски войск, то есть действий, которые невозможно объяснить врожденными внутренними побуждениями. Многие специалисты полагают, что «между, вероятно, врожденной склонностью к агрессии и ритуализированной, социально признанной и институционализированной войной пролегает огромная дистанция» (цит. по [3, с. 62]). Иначе говоря, война как вид активной деятельности намного сложнее, чем это может показаться на примере склонности индивидуальной психики к агрессии; она имеет ярко выраженный социальный характер. В ближнем бою человек может руководствоваться только инстинктом самосохранения, но никакой инстинкт не организует подкрепление, не поставит своевременно вооружение, форму, не передислоцирует армию из одного пункта в другой. Это есть не что иное, как высокоорганизованные, сложные и четко скоординированные операции, выполняемые не отдельными индивидами, а структурами большого порядка: институтами и учреждениями на общегосударственном уровне.

Создается впечатление, что большинство исследователей придерживаются одновременно двух теорий, считая, с одной стороны, что война служит удовлетворению глубинных «иррациональных» психологических потребностей человека, а с другой, рассматривая ее как средство, направленное на реализацию материальных групповых интересов.

Действительно, войны ведутся с явной или скрытой целью получить в свое распоряжение пространство, полезные ископаемые или осуществить

некие «геополитические интересы». Приходится признать, что война прочно запрограммирована в культуре не только глубинными свойствами человека, но и объективными обстоятельствами социального бытия. А прибегнув к обобщениям, можно обнаружить два фундаментальных фактора, которые делали неизбежными социальные конфликты и, соответственно, войны.

Первым фактором является ограниченность ресурсов для поддержания устойчивых социальных процессов, и здесь вполне уместна марксистская трактовка войны как борьбы за дешевые источники сырья и дорогой рынок сбыта. Вторым фактором, если использовать синергетические аналогии, является парадоксальное стремление устойчиво неравновесных социальных систем к неустойчивым состояниям. Диалектическое противоречие состоит в том, что такие социальные системы, по сути своей, ориентированы на достижение и сохранение устойчивости, однако длительное состояние устойчивости создает в ней внутреннюю, потенциально деструктивную ситуацию. Склонность к провоцированию неустойчивостей в той или иной социальной системе тем сильнее выражена, чем выше уровень неравновесия с внешней средой. Поэтому геополитические и экологические кризисы, войны и катастрофы очень часто порождались не столько «материальными», сколько «духовными» потребностями людей: бескорыстной тягой к социальному самоутверждению, самоотвержению, поиску смысла жизни, приключению и подвигу. О том же пишут профессиональные психологи: «У человека существуют неосознаваемые влечения к получению отрицательных эмоций, и эти влечения в трансформированном виде широко проявляются в человеческом поведении» [11, с. 433].

Такой комплекс функциональных и слабо осознаваемых мотиваций подробно описан в художественной, мемуарной и научной литературе, касающейся предыстории 1-й мировой войны (1914–1918). Несколько десятилетий относительно спокойного, свободного от вооруженных конфликтов развития европейских стран обернулись нарастанием смутного напряжения как в политической элите, так и в массах населения. Экономисты в те годы обстоятельно доказывали, что военные столкновения в просвещенной Европе принципиально исключены из-за необычайно тесных межгосударственных финансовых связей. Между тем политики заключали тайные и явные союзы против соседних государств, а среди обывателей усиливалось нетерпеливое ожидание чего-то гипнотически чарующего.

«С ростом потребностей усиливается ощущение всемогущества и вседозволенности. Формируется представление о мире как неисчерпаемом источнике ресурсов и объекте покорения. Эйфория успеха создает нетерпеливое ожидание все новых успехов и побед. Процесс покорения становится самоценным, иррациональным и нарастающим. Массу людей охватывает жажда «маленьких победоносных войн» и поиск умеренно сопротивляющихся врагов» [8, с. 66–67]. Подобное актуализируемое психическое состояние на фоне политического кризиса в Европе П. Слотердайк, исследовавший предпосылки 1-й мировой войны, назвал «комплексом катастрофофилии» (см. [9, с. 153–157]). На фотографиях, датированных августом 1914 года мы можем увидеть восторженные толпы на улицах Петрограда, Берлина, Парижа, Лондона и Вены, приветствующие решение своих правительств об объявлении войны (см. [4, с. 87–88]).

В целом военная антропология как междисциплинарная отрасль знания довольно успешно исследует те или иные вопросы заявленной проблематики. Однако существует ряд очень серьезных вопросов, которые в ее рамках не получили достаточного освещения и большей частью изучаются профессиональными военными историками. Один из них, безусловно, заключается в раскрытии влияния особенностей эволюции военной мысли на изменение способов и форм военной активности. Общеизвестно, что аналогичное влияние на эти процессы напрямую оказывают новые технологии, но в условиях войны ими необходимо рационально управлять. В военном искусстве это стремление в формальном виде выражалось в военных доктринах и теориях, в стратегических, оперативных и тактических планах военно-политического руководства.

История теории «молниеносной» войны имеет немецкую прописку, она родилась в голове начальника германского генерального штаба А. фон Шлиффена (1833–1913), сторонника наступательной стратегии ведения войны. По его мнению, Германия, окруженная экономически сильными государствами с хорошо оснащенными армиями, могла разорвать это кольцо и выйти победительницей в борьбе за завоевание господствующего положения в Европе путем проведения последовательных быстротечных войн. Взгляды А. фон Шлиффена нашли широкое отражение в трудах германских военных исследователей, главным из которых по праву считается «Современная война» Ф. фон Бернгарди (1849–1930).

Согласно Ф. фон Бернгарди, Германия могла добиться победы над потенциально более сильными противниками только посредством последовательного их разгрома, осуществляемого «молниеносно», в кратчайшие сроки. Поэтому успех или неудача боевых действий в начальный период вооруженного противостояния может оказать решающее влияние на ход всей войны. Чтобы добиться победы, мобилизацию и развертывание нужно проводить быстро и организованно, причем максимально возможное количество мероприятий подготовительного характера осуществлять еще в мирное время. После завершения стратегического развертывания следует мгновенно обрушиться на врага, ошеломив его силой первоначального удара, спутать его планы и расчеты.

Идеи Ф. фон Бернгарди отражали официальную точку зрения германского генерального штаба во главе с Х. Мольтке-младшим (1848–1916), который, будучи открытым сторонником А. фон Шлиффена, полагал на первом этапе войны сосредоточить основные силы на западном фронте против Франции, как главного и наиболее опасного противника. Разгром Франции мыслилось осуществить в ходе одной операции (за 6 недель) путем нанесения внезапного мощного удара через нейтральную Бельгию с последующим глубоким охватом главных сил французской армии. Только после разгрома армии планировалось повернуть основные силы против России.

Сравнение военных доктрин Германии, Франции и России накануне 1-й мировой войны показывает существенные различия между ними. Германия имела четко выраженные и материально обеспеченные наступательные замыслы. Франция, хотя и держалась наступательной стратегии, способы действий своей армии ставила в зависимость от намерений и способов действий своего противника. Но если эти страны готовились вступить в начальные операции, полностью завершив развертывание своих армий, то Россия, стремясь захватить стратегическую инициативу, намеревалась вступить в войну лишь частью сил, не дожидаясь развертывания [8, с. 32–39].

Вместе с тем в стратегических замыслах трех крупных европейских государств было много общего. Все они ставили перед собой весьма решительные политические цели и считали, что боевые действия с первых столкновений до конца войны будут носить активный маневренный характер. Эти государства рассчитывали на возможность закончить войну в короткие

сроки с теми мобилизационными запасами боевой техники, вооружения и боеприпасов, которые были накоплены еще до войны. В их военных планах придавалось решающее значение начальным операциям главных сил и рассчитывалось упредить своих противников (или хотя бы не отстать от них) в проведении мобилизации и стратегического развертывания. Последующий период войны представлялся им как период своеобразной эксплуатации первоначального успеха, достигнутого в самом начале.

Однако разразившаяся в 1914 году мировая война оказалась гораздо сложнее, чем она представлялась военным теоретикам. Многие из тех расчетов и предположений, которые вынашивались перед войной, оказались далекими от реальной действительности. Война преподнесла воюющим государствам немало горьких сюрпризов, и, прежде всего, развеяла в прах надежды на достижение победы в кратчайшие сроки. Казалось бы, теория «молниеносной» войны показала на практике свою несостоятельность.

Сложившаяся между двумя мировыми войнами политическая обстановка в Европе оказала непосредственное влияние на строительство вооруженных сил и разработку способов ведения будущей войны. Их отличительными особенностями являлись массовые армии, создание которых проходило под знаком усиленного развития моторизации и механизации сухопутных армий и автоматизации вооружения, количественного и качественного роста авиации и военно-морских флотов. За два предвоенных десятилетия резко возросло количество и улучшилось качество новой техники и вооружения, что обеспечило значительный рост боевых возможностей вооруженных сил, увеличило их огневую мощь, маневренность и способность к нанесению массированных ударов на большую глубину. Содержание многочисленных и хорошо оснащенных вооруженных сил в мирное время, возможность быстро приводить их в боевую готовность, усовершенствование мобилизационных систем позволяли в короткий срок значительно увеличивать военную мощь государств и гибко реагировать на изменения политической обстановки. Помимо этого политические и военные руководители государств настойчиво искали «рецепты» победы над своими потенциальными противниками. Они разрабатывали различного рода доктрины, планы и стратегические концепции.

Громадное влияние на формирование германской военной доктрины оказал труд Э. Людендорфа (1865–1937) «Тотальная война» (1935), в кото-

ром была реанимирована идея блицкрига. Автор продуктивно включил в свою концепцию теорию воздушной войны итальянца Д. Дуэ, изложенную в труде «Господство в воздухе», и теорию механизированной войны англичанина Д. Фуллера, зафиксированную в работе «Танки в великой войне 1914–1918 гг.» (1922). В трудах Д. Дуэ и Д. Фуллера имелись идеи, которые верно отражали объективные процессы, происходившие в развитии военного дела, а именно мысли о возрастании роли авиации и подвижных войск, о массированном применении их на решающих направлениях. Эти мысли нашли признание в ряде государств и оказали заметное влияние на формирование военных доктрин.

Сущность теории «молниеносной» войны, по мысли Э. Людендорфа, состояла в том, чтобы, используя такие факторы, как внезапность нападения, превосходство в силах и средствах, с самого начала войны нанести решительное поражение первому стратегическому эшелону войск (армии прикрытия). А затем, развивая стремительное наступление вглубь страны, завершить разгром противника прежде, чем он сумеет мобилизовать и использовать свои потенциальные и экономические возможности.

С приходом к власти фашизма и восстановлением германского генерального штаба в исследовании проблем будущей войны и ее начальных операций активное участие приняла группа «молодых» генштабистов, таких, как В. Лееб, Л. Бек, Г. Гудериан, О. Лутц и др. Именно они восприняли наследие Э. Людендорфа и широко использовали его для разработки планов войны.

Руководство фашистской Германии считало, что война за мировое господство будет продолжительной. В ходе ее предполагалось уничтожать своих противников поочередно в молниеносных кампаниях, проводимых через определенные промежутки времени. Последовательный разгром противников и овладение их территориями должны были обеспечить постепенное увеличение собственного военно-экономического потенциала. Важнейшими предпосылками успеха блицкрига при нападении на отдельные государства считались внешнеполитическая изоляция очередной жертвы и ее внутриполитическое разложение.

Решающее значение в достижении целей войны придавалось начальным операциям, в ходе которых предполагалось нанести поражение главным группировкам сухопутных войск, военно-воздушных и военно-

морских сил, нарушить или сорвать мобилизацию и стратегическое развертывание вооруженных сил противников и тем самым предопределить благоприятный последующий ход и исход войны. Особая роль отводилась первому внезапному массированному удару, сокрушительная мощь которого должна была в первые дни войны потрясти всю систему обороны противника, дезорганизовать его государственное и военное управление. Вторжение предполагалось начать без объявления войны. С целью нанесения внезапного и мощного удара основные мероприятия по мобилизации и развертыванию вооруженных сил предусматривалось осуществить в предвоенный период. Ведущей силой в нанесении первого удара и ведении начальных операций должны были служить авиация и танковые войска [6, с. 76–99; 12, с. 91–106, 133–159].

Теория «молниеносной» войны лежала в основе военно-теоретических взглядов и составляла доктринальную основу стратегических планов не только Германии, но и ее союзников – Италии и Японии. Правда, эти идеи правящая политическая элита Италии приняла лишь после прихода к власти в Германии нацистов и заключения с ней тесного военно-политического союза.

Япония, подобно Германии, главную ставку в борьбе против своих конкурентов делала на внезапность нападения и неготовность противника к отражению агрессии. Чтобы обеспечить мощь и внезапность первых ударов, в Японии военной теорией предусматривалось провести основные мероприятия по мобилизации и стратегическому развертыванию вооруженных сил в предвоенный период, что и было воплощено японским военным командованием в конкретных оперативно-стратегических планах ведения войны на Тихом океане. Ведущая роль в войне против Великобритании, США и Голландии отводилась военно-морскому флоту, действия которого должны были обеспечить достижение господства на море в самом начале войны и успешное проведение совместно с сухопутными войсками крупных десантных операций. Главной силой в решении этих задач японское командование считало мощные авианосные ударные соединения, базовую авиацию и крупные группировки надводных кораблей [10, с. 44–125].

Таким образом, военные доктрины и стратегические концепции государств фашистского блока (Германия, Италия, Япония) носили ярко выраженный агрессивный характер, хотя их военно-экономический потен-

циал существенно уступал общему потенциалу их вероятных противников. Поэтому политические и военные руководители этих стран стремились разрешить противоречие между далеко идущими военно-политическими целями войны и ограниченными военно-экономическими возможностями своих государств путем ведения скоротечных, «молниеносных» войн. Задача военной теории сводилась к поискам «секрета победы», к разработке «особых» методов ведения войны, при помощи которых можно было бы разбить потенциально превосходящего по силам противника. Первостепенное значение придавалось заблаговременной подготовке страны и вооруженных сил к войне в заранее намеченный срок, внезапности нападения, а также вопросам тщательной подготовки и ведения начальных операций, которые призваны были решить исход войны или, по меньшей мере, предрешить его.

Военные доктрины и стратегические концепции Великобритании, Франции и США существенно отличались от военных доктрин и стратегии государств фашистского блока, особенно в отношении методов вступления в войну и ведения первых операций. Располагая огромным военно-экономическим потенциалом, который мог быть в полной мере использован в ходе войны, эти государства склонялись к стратегии истощения противника. Этим, главным образом, и обусловливалась выжидательная политика государств англо-французского блока, которая вылилась в оборонительную стратегию. Политические круги Великобритании, Франции и США прилагали усилия и стремились максимально ослабить Германию, Японию (и отчасти СССР), чтобы сохранить свои колониальные владения.

Западные державы не стремились к развертыванию активных боевых действий в начале войны против государств фашистского блока. На сухопутных театрах военных действий они полагали ограничиться переводом войны в позиционные формы, а на море, используя преимущество в силах, организовать морскую блокаду противника и тем самым лишить его внешних материальных источников ведения войны. Несмотря на некоторые особенности, стратегические взгляды военно-политического руководства Великобритании, Франции и США на начальный период войны в целом были пронизаны идеями обороны, цель которой состояла в том, чтобы «молниеносной» войне противопоставить войну затяжную, рассчитанную на истощение противника и выигрыш времени для полного развертывания своего военно-экономического потенциала.

Таким образом, противостоящие друг другу коалиции империалистических держав имели свои особые цели, достигнуть которые они предполагали за счет друг друга. Этим во многом и определялось различие во взглядах на способы вступления в войну, на роль и характер начальных операций. И когда разразилась 2-я мировая война, то в ожесточенные сражения вступили не только войска, но и, условно говоря, военные теории, доктрины и стратегические концепции противоборствующих сторон.

2-я мировая война между сложившимися империалистическими блоками началась 1 сентября 1939 года нападением Германии на Польшу. В последующем различные государства одно за другим вовлекались в орбиту войны, и она, постепенно расширяясь, охватывала все новые и новые районы земного шара. Вступление государств в войну осуществлялось последовательно. Сначала война вспыхнула в Европе между фашистской Германией и англо-французским блоком, включавшим Польшу как своего союзника. Затем агрессия фашистской Германии распространилась на ряд балканских государств (Греция, Югославия) и завершилась их оккупацией. Потом произошло нападение на СССР, а спустя несколько месяцев Япония развязала войну против США и их союзников на Тихом океане. С вступлением в войну СССР и США война приняла подлинно мировой характер.

В войнах на Европейском континенте и в Азии, входивших составными частями во 2-ю мировую войну, несмотря на их специфические моменты можно выделить ряд общих черт. Эти общие черты состояли, прежде всего, в том, что боевые действия сторон, в отличие от предшествующих войн, с самого начала приобретали огромный размах и велись с решительными целями всеми силами, которые воюющие государства успевали развернуть к данному моменту. Сторона, бравшая на себя инициативу в развязывании войны, вступала в нее с полностью отмобилизованными и развернутыми в выгодных наступательных группировках вооруженными силами. Сторона, подвергавшаяся агрессии, как правило, опаздывала со стратегическим развертыванием и, уступая стратегическую инициативу врагу, начинала войну оборонительными действиями войск прикрытия. Завершение отмобилизования и развертывания главных сил протекало уже в процессе начальных операций.

Наиболее полно особенности «молниеносной» войны проявились в противоборстве между крупными государствами или коалициями госу-

дарств, располагавшими обширными территориями и значительными военно-экономическими потенциалами. Среди них можно выделить войну в Европе (1939–1940); войну СССР против фашистской Германии и ее европейских союзников (1941–1945); войну, развязанную Японией против США и других государств в бассейне Тихого океана и Юго-Восточной Азии (1941–1945).

В конечном итоге, страны-агрессоры потерпели сокрушительное поражение, и этот факт в послевоенной исторической науке подталкивал специалистов к мысли об утопичности и авантюрности применения на практике теории «молниеносной» войны. Однако это, на наш взгляд, еще ничего не говорит о несостоятельности этой военной доктрины, поэтому обратимся к другим фактам, с помощью которых мы можем взглянуть несколько иначе на данную проблему.

Прежде всего, отметим, что агрессор, используя внезапность нападения и мощь заранее развернутых вооруженных сил, полностью добивался в начальный период войны своих первоначальных, а иногда и конечных целей. Государства, подвергшиеся агрессии, оказывались не в состоянии помешать противнику осуществлять свои стратегические замыслы. Неся крупные потери, они либо терпели поражение (Польша), либо капитулировали (Франция, Голландия, Бельгия и др.), либо, как это было на советско-германском фронте (план «Барбаросса») и в бассейне Тихого океана (Перл-Харбор, операции на Филиппинах и Малайе), теряли огромные территории и надолго утрачивали способность (как минимум на 2 года) к перехвату стратегической инициативы.

Эти моменты скорее говорят о продуктивности применения теории «молниеносной» войны на практике при определенных политических, военных, экономических, социальных и географических условиях. Данная теория, разумеется, никогда не являлась универсальной, но в целом достигала своих хотя бы первичных целей. Ярким примером чему служит арабо-израильское противостояние на Ближнем Востоке.

Подведем итоги. Два арабо-израильских конфликта (Синайская кампания 1956 года и Шестидневная война 1967 года) продемонстрировали нам классическое воплощение теории «молниеносной» войны. Военно-политическая ситуация на Ближнем Востоке в 50–60-х. XX столетия складывалась отнюдь не в пользу Израиля, и единственный способ решения

этих проблем для государственного руководства этой страны определялось стратегией блицкрига [1; 5]. А на современном этапе развития мирового сообщества теория «молниеносной» войны является некоторым негласным эталоном, по которому проверяется целесообразность той или иной военной доктрины. Этим подтверждается тезис, что военная мысль, являясь частью общемировой мысли, способна определять (хотя и не всегда, а чаще – опосредованно) направление и тенденции развития будущего социального мира. Теория «молниеносной» войны навсегда останется в анналах человеческой культуры как выражение предельной концентрации мысли в условиях критической социальной и военно-политической ситуации.

**Литература**


1. Арабо-израильские войны. – М.: ООО «Изд-во АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 507 с.
2. Большая Российская энциклопедия. – М.: Российская энциклопедия, 2006. – Т. 2. – 980 с.
3. Гергилов Р. Е. Война: до и после // Человек. – 2007. – № 5. – С. 61–67.
4. Киган Д. Первая мировая война: пер. с англ. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2002. – 576 с.
5. Моше Даян, Шабтай Тевет Арабо-израильские войны 1956, 1967. – М.: Изографус: Эксмо, 2003. – 496 с.
6. Мюллер-Гиллебранд Б. Сухопутная армия Германии 1933–1945 годы: пер. с нем. – М.: Изографус: Эксмо, 2003. – 800 с.
7. Назаретян А. П. Антропология насилия и культура самоорганизации. Очерки по эволюционно-исторической психологии. – М.: ЛКИ, 2007. – 256 с.
8. Начальный период войны. По опыту первых кампаний и операций Второй мировой войны / под общ. ред. С. П. Иванова. – М.: Воениздат, 1974. – 357 с.
9. Слотердайк П. Критика цинического разума: пер. с нем. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. – 584 с.
10. Токусиро Хаттори. Япония в войне 1941–1945 годы: пер. с яп. – СПб.: Полигон, 2000. – 880 с.
11. Файвишевский В. А. О существовании неосознаваемых негативных мотиваций и их проявлении в поведении человека // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования: в 4 т. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – Т. 3. – С. 433–445.
12. Фомин Т. В. Фашистская Германия во Второй мировой войне (сентябрь 1939 – июнь 1941). – М.: Наука, 1978. – 328 с.

*Жанна Викторовна Пампура*

# ДИНАМИКА МЕДИАФОРМАТОВ В УСЛОВИЯХ УСИЛЕНИЯ РОЛИ ЭЛЕКТРОННЫХ СМИ И РАСШИРЕНИЯ АУДИТОРИИ ИНТЕРНЕТ-ИЗДАНИЙ

В статье приводятся определения медиаформата ученых прошлого столетия и современных исследователей. Определяется, что такое медиаформат, медиалогика с точки зрения представителей разных школ; содержится анализ воздействия медиаформата на профессиональную среду, аудиторию и управляющие элиты. В статье предпринята попытка спрогнозировать будущее медиасферы и те медиаформаты, которые могут возникнуть и быть востребованными в ближайшем времени.

**Ключевые слова:** формы электронной коммуникации, медиаформат, медиалогика, телевизионная репрезентация, коммуникативные процессы.

Обсуждение медиаформата восходит к тематике обсуждения философскими школами понятий «формы» и «содержания». Исследователи СМК (средств массовой коммуникации) в разное время и разных школ придавали значение изучению формы изложения в печатных СМИ (средствах массовой информации) и телевидении, и даже на различных каналах. Под формой мы будем понимать самые различные нюансы – не только в смысле реализации определенных жанрово-тематических структур, но и в отношении конкретных подходов, стилей, выбора и применения материальных средств, в частности, каналов коммуникации [2].

Коренное отличие классической прессы от современных СМИ в том, что, прочитывая газеты и журналы, читатель проделывал огромную работу, переводя печатные знаки в мир образов. В современном мире меняется роль СМИ: видеотехника дает готовые образы, кажущиеся самой действительностью. Специфика телевизионной репрезентации состоит в том, что эстетические значения производятся с помощью специфического «языка экрана», который наделен множеством символических значений, в конструировании которого участвует произнесенный текст, шумы временные и пространственные ограничения, конструирующую структуру телевизионной нормы.

Исследователь Джонстон наделила формы электронной коммуникации следующими чертами: медиаформа производит иллюзию реального; формы электронной коммуникации не имеют строгого зрителя, но аудитория не пассивные потребители, зрители вовлечены в процесс производства символических значений, но дистанционно отделены от текстов; производители ориентируются на достижение эффекта удовольствия от презентуемой информации, манипулируя эмоциями зрителей; совокупность документального и вымышленного в медиасообщении убеждает, что ни одна их этих когнитивных структур не может быть тематизирована зрителем как доминирующая и выделена из совокупности [5, с. 138–389].

Еще в 50 году прошлого столетия Зиммель заявил, что форма – это не внешнее выражение какого-либо содержания, а процесс, благодаря которому реальность репрезентуется релевантно. Форма является не структурой в себе, а процессуальной структурой, благодаря которой совершается действие. Таким образом, формат представляется как метод для репрезентации определенной темы. Формат действует как логика, которая определяет более общий, познавательный процесс.

Формат, как основная характеристика медиалогики, относится к правилам или кодам для определения и осознания информации. Аудитория хорошо знакома с особенностями формата. Например, бизнес-аудитория знает, где можно найти в Интернете качественные деловые новости. В конечном итоге, все это формирует медиакультуру. Телевизионная технология, оперирующая иконическими знаками, задает стиль показа, вызывающий ответную эмоциональную реакцию.

Понятие «медиалогика» было введено в научный оборот Д. Олтейдом. В общих словах, медиалогика представляется состоящей из формы коммуникации, – процесса, благодаря которому медиа производят и передают информацию. Медиалогика имеет отношение к тому, каким образом создаются сообщения внутри определенного медиа, а именно: ритм, грамматика и формат. Медиалогика – это скорее метод, с помощью которого новости включаются в повседневную деятельность аудитории и воспринимаются как сама реальность. Если традиционно относить новости к категории «содержание», то в контексте социума уместно было бы говорить, что медиа обеспечивают форму и логику, благодаря которой содержание не только сконструировано, но и способно интегрировать различные

социальные практики, учитывающие медиаформат и логику медиа. Таким образом, формат представляется как медиастратегия для репрезентации определенной темы, это своего рода средство для предопределения действий и событий, установления акцента и пути конструирования символов для презентации явлений [1, с. 140–150].

Традиционно медиа были источником развлечений, и зрители ожидают, что медиатехнологии будет продуцировать развлечения. Как следствие, за последние годы резко увеличивается не только количество ток-шоу, развлекательных программ, но и в новостной жанр стали проникать элементы, усиливающие внешнюю эффектность и зрелищность. Таким образом, можно проследить тенденцию к облегченной форме подачи материала и, в связи с этим, появление таких новых программ, как «Другие новости» (ГТРК Кузбасс), – по сути, это новостная программа для молодежи регионального уровня – или федеральный аналог «Новости без политики» на «Первом канале».

Развлекательный формат подчеркивает, во-первых, отсутствие заурядного; во-вторых, наличие риска, приключений, игры; в-третьих, он способствует «разоблачению» нормативности.

Принято считать, что низкая популярность новостей у молодежи – это специфика этой группы: инфантилизм, отсутствие опыта, сформированных и устойчивых интересов. Однако в контексте формата этот феномен можно объяснить по-другому. Молодежь интересуется социально значимыми событиями, однако регулярный просмотр новостей не является повседневным процессом, потому что их формат не достаточно развлекательный для этой части аудитории [1, с. 149].

Говоря о телевизионных новостях, Д. Олтейд и Р. Сноу делают важное замечание о том, что для телевизионного репортажа доминантой является не содержание, а форма. Даже с позиции наблюдателя можно заметить, что в эфире новостных выпусков увеличивается количество репортажей рекреативного характера. Таким образом, формат влияет не только на процесс производства новостей, но и на отбор событий к показу. Выбираются те события, которые легко могут быть сконструированы в соответствии с логикой формата [4, с. 60]. Становятся важными такие свойства информации, как доступность и визуальное качество. Доступность – это когда съемочной группе достаточно легко получить информацию, а ви-

зуальное качество – наличие видео о событии, причем не только качество картинки должно удовлетворять техническим требованиям, но и размещение внутри драматических моментов должно создавать привычный и знакомый, увлекательный для зрителя ритм. В этом случае логика рекламы или репортажа становится само собой разумеющейся и понятное зрителями как обычная форма коммуникации. Драматизм и действие предполагают движение, развитие, изменение. Обычная практика, когда бессодержательные, на первый взгляд, сцены, соединяются в репортаж с помощью монтажа и текста. В этом случае текст пишется «под картинку». Не сложно заметить, что функции элементов композиций телевизионного репортажа меняются под воздействием формата. Например, профессиональная норма о том, что короткие слова обычно более легки для восприятия и экономят много ценного эфирного времени.

Телевизионные форматы были приняты и другими институтами, которые конструируют коммуникативную деятельность согласно новостным форматам. Подробное описание того, как медиалогика и новостные форматы изменили организационные форматы деятельности полиции, прокуратуры, судов содержится в работах Р. Эриксон. Журналисты и ньюсмейкеры не склонны к противостоянию, а скорее – к компромиссу и одинаково относятся к одним и тем же проблемам. В ежедневные пресс-релизы попадают только те события, которые непременно попадут в эфир, так как будут соответствовать медиалогике и формату.

Таким образом, позитивистскому утверждению о том, что медиа выполняют функцию социализации, адаптации к окружающему миру противопоставляется феноменологический тезис о том, что «в современном обществе логика медиа представляет форму для разделенной «нормализованной» социальной жизни. В действительности, социальные иерархии являются коммуникационными иерархиями, и доступ к кодам различных медиа обратно пропорционален поддержке в пользу различных общественных иерархий. Ситуация доминирования медиа не является синонимом «медиацентричности». Речь идет об особых формах взаимодействия между сложившимися формами управления и институтами медиа. И специфические медиаформаты были восприняты в обществе так, что культурное содержание в основном организовано и изложено в определениях логики медиа [1].

Формат, как историческая и процессуальная категория, трансформировал и сложившиеся профессиональные традиции в журналистской среде. Традиционно от репортеров требовалась нейтральность и отстраненность от происходящих событий. Теперь новостное вещание не является индивидуальным творчеством репортеров. Скорее, это стандартизированный и шаблонизированный процесс, механизмы которого на основе знания о формате и логике медиа хорошо известны всем его участникам: репортерам, экспертам и аудитории.

Между тем невозможно ни отметить еще одну тенденцию развития электронных СМИ. Интернет отбирает у телевидения все больше и больше аудитории, хотя еще не так давно исследователей мучил вопрос о том, насколько правомерно причисление интернет-изданий к СМИ. Увеличение интернет-аудитории даже на уровне кузбасского региона за последние пять лет можно констатировать по косвенным признакам, – по увеличению местных информационных ресурсов и интернет-изданий: A42.ru (Кемерово), «Город новостей» (Новокузнецк), «Бюро экспресс-новостей» (Кемерово), «Сибдепо» (Кемерово) и др.; практически каждое региональное и федеральное издание имеет интернет-версию.

Все больше фильмов скачиваются из сети и просматриваются посредством DVD-плейера или на компьютере: таким образом, пользователь сети не зависит от телепрограммы. Общеизвестно, что газеты современная молодежь практически не читает. В частности это связано с тем, что чтение газет предполагает преобладание рациональности и логики, в отличие от электронных СМИ, которые апеллируют к чувствам. Электронные СМИ предполагают также интерактивность и возможность выразить себя, что более важно для молодой аудитории.

Интернет-портал Yahoo! и исследовательская компания OMD, занимающаяся вопросами коммуникации, подготовили исследование. В ходе исследования были опрошены более 5000 молодых людей в возрасте от 13 до 24 лет из 11 стран, в том числе из России, США, Австралии, Индии, Мексики, Германии, Китая и Южной Кореи. Результаты исследования оказались достаточно неожиданными. Как выяснилось, современная молодежь четко разделяет функции разных видов медиа. Интернет подавляющее большинство опрошенных ставило на первое место, и среди СМИ, и среди технологических новшеств. «Интернет дает идеальный инструмент

для **коммуникации, самовыражения и персонализации**», – подчеркивают авторы исследования. При помощи электронной почты молодежь поддерживает контакты с родными и друзьями. Все вышеперечисленное в совокупности привело к тому, что интерактивные медиа, в первую очередь Интернет, для современной молодежи заменили многие функции, которые раньше выполняли традиционные СМИ – радио, телевидение, печатные издания. И хотя молодежь пока еще смотрит телевизор и слушает радио, она все чаще это делает посредством того же Интернета, как подчеркивают авторы исследования. На долю телевидения остается функция развлечений. Чаще всего смотрят телевизор, если хотят «забыться и отвлечься», или телевизор просто работает «фоном» [3].

Будучи любопытным ко всему новому, современное поколение больше знает о комиксах, фильмах, видеотехнике, компьютерах, чем большинство взрослых. Взрослое поколение подчас проверяет молодежь по себе, третирует ее, пытается судить, помещая ее в свое культурное пространство.

Потребление культурной продукции в домашних условиях протекает, в основном, через масс-медиа. На смену периоду, когда радио и ТВ собирало вокруг себя всю семью вместе, пришло время, когда они же (медиа) и разъединили их. Наличие раздельных радио и телевизоров привело к тому, что использование медиа все больше индивидуализируется. Члены семьи используют современные СМИ одновременно в разных комнатах. Молодежь пытается жить способом, отличным от взрослых. Для молодых важно быть способными отгораживать свою частную территорию [3].

Динамики медиаформатов, появление новых жанров, видов СМИ, передач – процесс неоднозначный: здесь борются несколько тенденций, например, унификация (вообще свойственная массовой культуре) и дифференциация (так среди медиаформатов каждый может найти для себя полезное). С одной стороны, газеты требуют определенного труда и грамотности для воспроизводства образов, заложенных в печатном тексте, а с другой – сегодня в газетах практически не осталось аналитики, зато качественную аналитическую журналистику можно найти в интернет-изданиях. В погоне за аудиторией ТВ-новости все больше приближаются к развлекательному жанру, но проигрывают в оперативности интернет-изданиям и радио.

Между тем нельзя не отметить одну ностальгическую тему, аналогичную неожиданному всплеску популярности виниловых пластинок. В разрядке парадоксальных явлений – успех проекта «Уличное городское радио в г. Кемерове», что никак не связано с техническими новшествами, а является скорее некой модификацией громкоговорителя на телеграфном столбе и свидетельствует о возрождении такой формы ретрокоммуникации.

Журналистика приучает любить перемены, потому что новостные сообщения – это как раз сообщения о том, как меняется жизнь вокруг нас, а самое главное, она становится глобальной. Кризис наглядно показал, насколько мы связаны с внешними рынками. По результатам опроса подписчиков новостного интернет-агентства «Интерфакс», 70 процентов потребителей стала больше интересовать международная информация, треть больше внимания уделяет сообщениям валютного рынка и 20 % – долгового рынка. В целом растет внимание к банковскому сектору, повысилось внимание к каждому слову из Центробанка, формируются новые товарные рынки, но в целом интересы остались прежними. Как и всегда, особенно в Кузбассе, востребованы новости про сырье, нефть, газ, энергетику, металлургию, телеком и ритейл. Заметно усиливается значение качественной экономической информации. В компаниях ужесточаются требования, вводятся новые правила, и, как следствие, увеличивается количество раскрываемой компаниями информации. Бывает, что на ленте раскрытия информации «Интерфакса» выходит более 8000 сообщений, что невозможно было себе представить еще пару лет назад.

Увеличился массив информации, раскрываемой органами власти; публикуются не только подписанные нормативные документы, но и проекты приказов, распоряжений, законов. Бизнесмены активно осваивают Интернет. Не следить за блогами уже нельзя, новостью со ссылкой на интернет-дневник какого-нибудь крупного предпринимателя уже никого не удивишь. Скорость, с которой новость облетает мир, сегодня увеличилась в разы. По оперативности интернет-изданиям нет равных.

Огромные перемены ожидают и сам медийный рынок. Новый виток означает усиление конкуренции, более того, она становится международной; локальные продукты создаются на глобальных платформах и наоборот. Стираются жанровые границы между газетами, журналами, агентст-

вами, теле- и радиоканалами – сегодня все они выходят в сеть, осваивают мультимедийность. Информагентствам повезло больше, поскольку в силу своей природы они онлайновые и более технологичные. Учитывая постоянно растущую роль информации и возможность адресовать ее любым аудиториям, используя современные технологии, можно сказать, что будущее средств массовой информации в цифровую эпоху достаточно многообещающе.

И все-таки, почему медиа настолько привлекательны? И есть ли на самом деле «четвертая власть»? И если есть, то в чем заключается власть экрана или напечатанных в газете букв? Просто СМИ – это идеальный ресурс, который легко трансформируется в любой другой вид ресурса – политический или экономический. СМИ трансформирует частное в публичное, придавая ему значимость.

Исследователи коммуникационных процессов отмечают, что появление телевидения и новых технических каналов распространения информации изменили характер политических процессов. Новая коммуникация утратила вспомогательный, технический характер и стала системообразующим элементом политики, приобретя в ней онтологический статус. Событие, не имеющее интереса для прессы, не будет подвергнуто интерпретации с помощью символических средств медиа и не будет представлено в публичном пространстве.

**Литература**


1. Антонов К. А. Телевизионные новости в массово-коммуникативном процессе: социологический анализ механизмов социально-политического конструирования: монография. – Кемерово: ООО «Фирма Полиграф», 2006. – 281 с.
2. Мисонжиков Б. Я. Феноменология текста. Соотношение содержательных и формальных структур печатного текста. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2001. – 490 с.
3. Форнас Дж., Болин Г. Молодежная культура в поздней современности [Электронный ресурс] // Официальный сайт научно-исследовательского центра «Регион» ГУ Ульяновского государственного университета. – URL: http://www.regioncentre.ru/resources/books/subcult/subcult14/text12/ (дата обращения: 05.09.2009).
4. Altheid D. Snow R. Media wolds in the poststructuralism era. – N-Y., 1991.
5. Johnston C. Notes on Women`s Cinema. Society for Education in Film and Television. – London, 1973.

*Анна Ивановна Тюлюнева*

# РЕФЛЕКСИВНЫЙ ХАРАКТЕР ОБРАЗОВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматриваются особенности массовой культуры последней трети XX – начала XXI века в контексте эстетики постмодернизма. Автор анализирует конкретные рецептивные примеры, заимствованные из Средневековья, их деформацию и трансформацию в условиях культуры эпохи постмодерна.

**Ключевые слова:** массовая культура, рецепция, художественная культура постмодерна, эпоха Средневековья.

Проблема трансляции рецепций искусства Средневековья в массовой культуре эпохи постмодерна становится все более актуальной в наши дни. Рецептивный характер наблюдается достаточно определенно в последнее время. В нашем понимании этому способствует сложившаяся постмодернистская эстетическая практика, которая содействует повторению, заимствованию и благополучному встраиванию рецепций Средневековья в постмодернистский культурологический контекст.

Важность исследования в данной области обусловлена тем, что массовая культура по своей сути является производной, отражающей насущные для социума интересы, и отличается от значимых процессов, протекающих в культуре академической. Однако имеется предположение о том, что существуют определенные категории, благодаря которым массовая культура отличается от элитарной культуры и одновременно имеет сходство с ней. В этих двух противоположных тезисах попробуем разобраться на страницах настоящей работы.

Рецепции Средневековья в художественной культуре постмодерна проявляются не только в академической культуре, но и в массовой, которая в последнее время настолько популярна, что оказывает несравнимо большее, если не сказать всеобъемлющее значение на умы и вкусы современного человека.

Культурологический словарь дает следующее определение: «Массовая культура (лат. massa – кусок, ком; лат. cultura – возделывание, обработ-

ка, воспитание) – понятие, характеризующее особенности производства культур, ценностей в современном индустриальном обществе (синонимы: популярная, или поп-культура, индустрия развлечений, потребительская, коммерческая культура). Массовая культура – разновидность культуры, которая ориентирует распространяемые ею (обычно при помощи средств массовой информации) духовные и материальные ценности на «усредненный» уровень развития массовых потребителей…» [2].

Возникновение массовой культуры принято соотносить с 20-ми годами XX века и периодом появления средств массовой информации. Сам термин имеет американское происхождение. Для массовой культуры характерно постоянное балансирование между тривиальным и оригинальным, агрессивным и сентиментальным, вульгарным и изощренным. Именно поэтому массовую культуру часто называют семиотическим образом реальности. Она отвечает сиюминутным потребностям массовой аудитории в досуге, развлечении, игре, общении, эмоциональной компенсации или разрядке. Продукты массовой культуры не высоко интеллектуальны, ориентированы на широкую аудиторию – в этом смысле она является противоположностью элитарной культуры, хотя отчасти может быть ее копией.

Поскольку массовая культура не имеет собственной исторической и культурно-эстетической практики, она вынуждена прибегнуть к заимствованию культурных эстетик, практик, ценностей у основной доминантной культуры, которая содержит многовековой опыт и массивный запас культурного наследия. Однако имеется несколько другая позиция в данном вопросе. Можно рассмотреть основную, элитарную культуру с позиции дегуманизации, которая споспешествует тривиальности, под воздействием культурологических процессов. В современный период культуры превалируют постмодернистские эстетические концепции, которые являются определяющим, решающим фактором моды. Другим словами, модерн не идеал красоты, который во все культурные эпохи существовал и предопределял развитие искусства. Этот ориентир в современной культуре отсутствует, а эстетические теории постмодерна позиционируют иные категории. Например, современный художник в решении своего замысла часто движим постмодернистскими парадигмами, такими как: «мир как хаос» и «постмодернистская чувствительность», «мир как текст» и «интертекстуальность», «кризис авторитетов» и «эпистемологическая неуверен-

ность», «двойное кодирование» и «пародийный модус повествования» или «пастиш», «противоречивость», «дискретность», «фрагментарность» повествования и «метарассказ» и др. Происходит своего рода подмена идеала эстетикой постмодернистского толка, постулирующей некие противоречивые ценности. В результате перемещения этих культурных оснований ситуация приобретает конфигурацию звеньев в цепочке причинно-следственных связей.

Отсутствие идеала среди категорий постмодернистской эстетики приводит к маргинализации культуры в целом – факт, который не станет оспаривать современный осведомленный интеллигент. Утрата высоких ценностей, именуемая дегуманизацией, способствует в середине XX века интенсивному развитию массовой культуры, которая, как говорилось выше, не имея собственной исторической практики и теории, вынуждена в сотворении культурно-массового артефакта под господством «духа времени» постмодернистской эстетики прибегнуть к средствам, истории, практике светской, элитарной культуры, которая охватывает необъятный багаж прошлых поколений и культурных эпох. В связи с этим массовая культура в каком-то смысле является копией элитарной.

Таким образом, в современной массовой художественной культуре проявляются рецепции средневекового искусства, заимствованные из доминантной, основной культуры. Обратимся к подобным примерам в области массовой культуры, содержащим рецепции средневековой эпохи. Одним из ярких доказательств тому является готика – художественный стиль, возникший во Франции в середине XII века и развившийся в средневековом искусстве стран Западной, Центральной и частично Восточной Европы. Готический стиль (от итал. gotico, буквально-готский, от названия германского племени готов) выражал характерный синтез архитектуры, скульптуры и живописи. Огромное пространство собора, устремление к небу его башен и сводов, подчинение статуй динамическим архитектурным ритмам, ирреальное свечение витражей оказывали сильнейшее эмоциональное воздействие на верующих и побуждали средневекового человека к погружению в состояние нравственного страдания, мученичества, душевной стойкости и жертвенности.

Средневековая тема страданий была перенята и заимствована современной молодежью в определенную субкультуру «готов», которая широко

распространилось в последнее время. Данное молодежное направление стало презентовать систему взглядов, внешний облик, образ жизни, ценностно-смысловую сферу и многое другое, якобы ориентируясь на средневековый готический стиль в искусстве. Что это? Случайное стечение обстоятельств, обусловленное возникшими децентрализованными причинами эстетики постмодернизма или обогащение массовой культуры посредством элитарной (высокой), которая содержит богатый кладезь образов, идей, тем, ценностей, успешно усваиваемых современным социумом? Безусловно, и первый, и второй тезисы верны, как верно и то, что наличие данного межкультурного диалога Средневековья с постмодерном является проявлением рецепции с целью обогащения собственного культурного пространства. При помощи современных эстетических концепций, таких как теория интертекстуальности, теория архетипов, рецептивная эстетика, охвативших рефлексирующее сознание постмодерна, подобные явления оказались возможными. Если полагаться на авторитетное мнение Умберто Эко, то «каждый из типов повторения, уже исследованных нами, не ограничивается масс-медиа, но встречается в любом виде художественного творчества: плагиат, цитирование, пародия, ироническая реприза, игра в интертекстуальность присущи любой художественно-литературной традиции» [3, с. 69].

Не стоит упускать из виду художественно-культурные производные современных готов. Их музыка – тяжелый рок, а точнее – металл: она наводит депрессивность и тоску. Но удивительно, что «Токкату» и «Фугу ре минор» И. С. Баха, современные готы называют эталоном «готической музыки». Уточним, что именно современной «готической музыки» на основе каких-то свободных ассоциаций юного поколения, впечатлившегося подчеркнуто драматической образностью и мощной фактурой баховского творения. Ведь, как известно, творчество великого И. С. Баха принадлежит эпохе барокко и ничего общего со средневековой готикой не имеет. Для исполнения собственных опусов современные готы приемлют средневековый орган и скрипку; для них первозначим смысл стихов и симфонические отступления; пение сопровождается тонким женским оперным голосом или зловещим басовым тембром мужского голоса. В целях создания мистичного образа музыки голосовые речитативы сопровождаются умиротворенным, прозрачным, но тревожным дрожащим звучанием.

Все это тоже создает некие далекие средневековые переклички в создании идеи трагичности, которая пропитывала все пространство далекой эпохи. Эти переклички комбинируются, цитируются, избираются, варьируются, но, несомненно, несут новый содержательный для нашей культуры смысл.

Не забудем напомнить в двух словах и про одеяние современных готов, которое также содержательно для настоящего дискурса. Готическая одежда содержит мрачные цвета – черный, белый, красный: для юношей характерны черные плащи или камзолы с оттопыренным воротником, для девушек – черный корсет и длинные юбки. Отпущенные длинные волосы, отросшие челки, окрашенные волосы в черный или белый цвета и, как правило, с яркими «крикливыми» прядями – все это тоже, заметим, содержит свой субъективный смысл. Характерный макияж – бледный тон лица с подведенными черным контуром глазами и губами. Применяется также ассоциативный стиль графа Дракулы, средневекового персонажа, отождествляем со статусом вампира, тема, которую раскроем далее.

Имеет смысл остановиться на мироощущении и ценностно-смысловых предпочтениях «готов», поскольку здесь тоже имеются существенные переклички рецептивного характера. Как и средневековые люди, находившиеся в мировоззренческом заточении христианского дуализма, между страхом от неотвратимого наказания и покаянием, подобным образом современные готы пребывают в состоянии трагическом, с ярковыраженными меланхоличными чертами темперамента. Они интересуются смертью больше, чем жизнью, их привлекает все мистическое и мрачное.

Это всего лишь один пример приложения в массовой культуре эпохи постмодерна образов Средневековья, которые причудливым образом трансформируются, приобретают совершенно иную семантику под воздействием современного художественно-культурного контекста, подчас сохраняя лишь внешние атрибуты исторического стиля. По сути, природа готического образа в условиях современной интерпретации разрушается, но под воздействием постмодернистских эстетических предпочтений оформляется в новое смысловое значение. Рецепций средневекового искусства в структуре современной массовой культуры существует достаточно много. Приведенный пример с готическим стилем Средневековья не является исчерпывающим по своей сути, поскольку он один, взятый изолированно, вряд ли мог стимулировать развитие целого направления, име-

нуемого неосредневековьем, которое стало занимать все более значительное место в эстетике постмодернизма.

Обозначим еще ряд подобных средневековых рецепций в материале массовой культуры постмодерна. Тема и образы вампиров, оборотней и призраков были широко распространены в средневековой культуре. Данная область обладала серьезным фундаментальным значением в Средние века, поскольку христианская догма противопоставлялась ей и вела борьбу против нее. Однако до нас дошло множество легенд и мифов, с ней связанных. В наши дни можно констатировать этот факт не только в мировом кинематографе, но и в других видах искусства. Нахлынувшая волна сюжетов, посвященных образам призраков, оборотней и вампиров, свидетельствует о рецептивном характере современной культуры. Стоит привести в качестве примера мюзикл «Танец вампиров» (1997) Михаэля Кунце и Джима Стейнмана по сюжету комедийного фильма ужасов «Бал вампиров» (1967). Премьера прошла 4 октября 1997 года в Вене. Российская версия состоялась 3 сентября 2011 года в Санкт-Петербурге. Содержание мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера «Призрак оперы» также свидетельствует о рецепции Средневековья в структуре современной массовой культуры.

Законодатели высокой моды, ведущие кутюрье и известные бренды от Мэттью Уилльямсона и Кристофера Кейна до Шанель на подиумах представили свои образы Средневековья в коллекции под названием «От Жанны Д'Арк до крестоносцев» осенью 2007 года. Идея была поддержана благодаря зимней коллекции с Берберри Прорсум, чей дизайнер создал целую серию платьев с нашитыми вручную миниатюрными металлическими дисками, сумок и обуви с обилием клепок, ремней с массивными металлическими пряжками. Идея понравилась и была поддержана итальянским дизайнером Дживанши, который под влиянием образов эпохи Средневековья весной 2009 года представил «Рыцарскую коллекцию». Другие модные салоны стали подражать этим лидерам и демонстрировать платья и топы с металлическими деталями и массивными, слегка грубоватыми украшениями. Не стали отставать от модных тенденций и производители аксессуаров, предлагая сумки и обувь, отделанные металлическими клепками и ремнями в виде цепей.

В оформлении интерьеров квартир и офисов эпоха рыцарских турниров и готических соборов становится источником вдохновения многих

современных дизайнеров – создателей так называемого «популярного минимализма». Предметы прошлого радикально перерабатываются, стилизуются и адаптируются под современные нужды и вкусы. Например, светильники, парадные люстры в стиле эпохи Средневековья по форме напоминают старинные светильники, однако сверкающие хромированные детали и изящные, воздушные формы делают их подходящими для современных, а не старинных интерьеров. В итоге средневековый образ становится современным посредством приложенных к нему философско-эстетических концепций постмодернизма, которые стилизуют его, оформляют и расширяют его семантику. Любая рецепция Средневековья в художественной культуре постмодерна наслаивается, перерождается, помещается в совершенно новое эстетическое и социокультурное пространство, в то же время, она не изолируется, а встраивается в текстуальность или контекстуальность современной эпохи.

Средневековая музыка светской традиции, музыка трубадуров, труверов, жонглеров, миннезингеров, мейстерзингеров, звучавшая почти тысячу лет назад на ярмарках, площадях и трактирах, под которую танцевал и веселился простой люд и знатные особы, сегодня вызывает широкий интерес в кругу профессиональных музыкантов и академического, и эстрадно-джазового направления. В достижении своей цели музыканты-мастера воссоздают и восстанавливают многие средневековые инструменты в подлинном виде (раушпфайфы, волынки, блокфлейты, барабаны, гудок, арфы, лютни, мандолины, цитры, флейты и др.). Уникальные коллекции музыкальных инструментов у некоторых коллективов и отдельных энтузиастов насчитывают свыше трех десятков копий старинных инструментов. Реконструируют костюмы по гравюрам с изображением музыкантов Средневековья; многие коллективы используют средневековые пестрые птичьи маски – неотъемлемый атрибут спектаклей трубадуров, народных праздников и венецианских карнавалов. Коллективы принимают участие в многочисленных международных фестивалях фолк-музыки и средневековой культуры в России, Польше, Финляндии, Беларуси.

Хотелось бы обратить особое внимание на появление в последнее время фолк-групп, практикующих и исполняющих некое подобие средневековой музыки. Они возникают параллельно и по аналогии с аутентичными ансамблями академического направления, которые используют

музыкальные инструменты и костюмы, реконструируют тембры голосов и манеру пения того времени, восстанавливают старинные нотные манускрипты – в целом, проводят огромную работу по сохранению подчас утраченного наследия эпох Средневековья и Возрождения. Таковы «Gothic Voices» («Готические голоса») – британский вокальный ансамбль, специализирующийся на исполнении музыки XI–XV веков; «Hortus Musicus» («Музыкальный сад») – эстонский ансамбль, исполняющий западноевропейскую музыку IX–XVII веков, традиционную (профессиональную) музыку Индии, Армении и ближнего Востока, сочинения современных композиторов, в том числе – написанные специально для ансамбля; «Laterna Magica» («Волшебный фонарь») – ансамбль старинной музыки из Санкт-Петербурга, исполняющий музыку Средних веков и Возрождения, преимущественно европейскую, в том числе – музыку сефардов; «Ансамбль Жака Модерна» («Ensemble Jacques Moderne») – французский вокально-инструментальный ансамбль старинной музыки, базирующийся в городе Тур, состоящий из 15–16 вокалистов и нескольких инструменталистов: ансамбль ранней музыки «Insula Magica» («Магический остров»), созданный в 1981 году студентами Новосибирской консерватории, увлеченными идеей воссоздания подлинного звучания старинной музыки, основу репертуара которого составляет светская и духовная музыка западноевропейского Средневековья, Ренессанса и барокко, древнерусские песнопения, канты эпохи Петра I и российские песни XVIII века; «Ребе́ль» – нидерландский ансамбль старинной музыки; наконец, ансамбль солистов «Мадригал» – один из старейших и наиболее авторитетных российских ансамблей старинной музыки, основанный еще в 1965 году Андреем Волконским, и многие другие.

Музыкантами – участниками таких аутентичных ансамблей – собрана богатая коллекция точных копий старинных инструментов, исторических костюмов, уникального нотного материала. В сотрудничестве с целым рядом профессоров Западной Европы артисты ансамблей осваивают технику игры на аутентичных инструментах, последовательно возрождают стили раннего вокала. Многие музыканты проходят стажировку в Италии, Англии, Швеции, где под руководством крупнейших специалистов в области ранней музыки совершенствуют свое мастерство. То есть мы имеем дело с вдумчивой и напряженной работой профессионалов высокого уров-

ня. Можно еще назвать Оркестр вечно молодой музыки «Avis Dei» (Москва), ансамбль средневековой музыки «Cerritus Ballare» (Москва), «Drolls» (Петрозаводск), «Licwinski Chmiel» (Минск), «Testamentum terrae» (Минск), «Canticum» (Польша) и многие другие.

Что же происходит с темой средневековых рецепций в массовой культуре? В области рок-музыки формируется целое направление – «средневековый металл» или «средневековый рок» (поджанр фолк-металла, который объединяет хард-рок или металл со средневековой фолк-музыкой). Жанр возник в середине 90-х годов XX века благодаря экспериментам групп «Subway to Sally», «In Extremo» и «Corvus Corax». Он характеризуется использованием широкого спектра народных и средневековых инструментов. В своих записях «Corvus Corax» используют музыкальные инструменты собственного изготовления, воссозданные по образам тщательно изученных средневековых инструментов. Они также известны использованием «подлинного исходного материала», исполнением мелодий, записанных в средневековой литературе с помощью невм. При этом музыканты применяли собственные аранжировки. Они описывают свой подход к средневековой музыке как «громче, грязнее и мощнее». В результате их ассоциируют с музыкой шумных средневековых таверн и пивных, а не со спокойной музыкой королевских дворцов и церквей.

Группа «Subway to Sally» («Метро Салли») из восточной Германии была сформирована в 1992 году как англоязычная фолк-рок-группа, включающая элементы ирландской и шотландской музыки. С 1995 года группа начинает исполнять песни на немецком языке. По сути, они исполняют смесь тяжелого рока и металла, обогащенного средневековыми мелодиями, проникшими в композиции через звучание волынки, шарманки, лютни, мандолины, скрипки и флейты, в сочетании с немецкоязычной романтической поэзией в лирике. Немецкая фолк-металл-группа «In Extremo» («В конце» или «На краю») занимается переработкой старинных и средневековых баллад и песен на различных живых и мертвых европейских языках: немецком, латинском, шведском, древневерхненемецком, старофранцузском, старошведском, исландском, испанском и др. В музыке, наряду с современными музыкальными инструментами, используется также множество старинных. Группа, помимо прочего, известна своими яркими сценическими шоу, которые производят впечатление средневекового кон-

церта бродячих музыкантов благодаря старинным и стилизованным костюмам, трюкам с огнем и пр.

Группа «Saltatio Mortis» («Пляска смерти»), основанная в 2000 году, является одной из самых известных в своем жанре, особенно после выхода альбомов «Tavernakel» и «Das zweite Gesicht», а с появлением альбомов «Heptessenz» и «Erwachen» «Saltatio Mortis» вошла в ряд таких групп, как «Corvus Corax», «In Extremo» и «Schandmaul», на арене средневековой музыки. За этим последовал альбом «Manufactum» и, в августе 2005 года, «Des Königs Henker». Примечательна тематика последнего альбома – злоупотребление властью, свобода и смерть. После него группа отказалась от электронной музыки как фона. Тем не менее, не забывая своих корней, группа по сей день играет акустику на средневековых ярмарках. В течение последующих двух лет музыка «Saltatio Mortis» развивалась по направлению к року.

Таким образом, музыканты, работающие в жанре «средневековый рок» или «средневековый металл», не столько воссоздают средневековую музыку Западной Европы, сколько устраивают зрелища и шоу, используя атрибуты средневекового стиля, вкрапляя старинные инструменты (в основном – волынку) в электронное звучание. Они имеют дело лишь с поверхностной стилизацией средневековой музыкальной культуры, не учитывая глубинные слои ее семантики.

Разнообразное проявление средневековой музыки посредством творчества многих авторских коллективов в наши дни влечет постмодернистский контекст и налагает на ее восприятие существенный современный статус. Это можно подтвердить еще одним примером: современный конкурс эстрадной песни среди стран-членов Европейского вещательного союза «Евровидение» открывается ставшим традиционным гимном, музыка которого позаимствована из средневековой прелюдии к гимну «Te Deum» («Тебя, Бога, хвалим») святого Амвросия (ок. 340–397), создавшего знаменитое «Антифонное пение».

Творчество белорусского театра «DiGrease’s Buffoon Theatre», именуемого Плутовским, специализирующегося и работающего в стиле карнавальной уличной культуры Средневековья, демонстрирует рецептивный контекст. Театр занимается исследованиями и реконструкцией (постановкой в современных условиях) пьес и спектаклей из репертуара странст-

вующих театров средневековой Европы дошекспировской эпохи, во многом смешанных с цирком. Средневековые персонажи театра – шуты, жонглеры, танцоры и музыканты, акробаты, ходулисты, мимы.

В последнее время становятся весьма популярны профессиональные огненные шоу, инсценированные в средневековой манере актерами и мастерами-любителями.

Тема «Пляски смерти» является одной из важных в культуре Средневековья, демонстрирующая равенство людей всех сословий перед лицом смерти. Этот сюжет был востребован в различных областях искусства от эпохи Возрождения до XX века – в живописи, гравюре, иконописи, поэзии, театре, музыке. Вспомним произведения Гольбейна Младшего, М. де Сервантеса, Гете, Ш. Бодлера, Рильке, М. Мусоргского, Ф. Листа, К. Сен-Санса, Б. Бриттена, Д. Шостаковича, Д. Лигети, Дж. Крама. Стоит обратить внимание, что этот сюжет приобретает популярность в современной массовой культуре. Британская металл-группа «Cradle of Filth» в 2000 году выпустила мини-альбом «Her Ghost In The Fog», в который кроме одноименной песни вошла инструментальная композиция «Dance Macabre». Британская металл-группа «Iron Maiden» в 2003 году выпустила свой 13-й студийный альбом «Dance of Death» с одноименной композицией (№ 5 в трек-листе). Немецкая готик-металл-группа «Aeternitas» выпустила альбом «La Danse Macabre» в 2004 году.

Спектакль белорусского театра «DiGrease's Buffoon Theatre» имеет соответствующее название «Пляска смерти» (2000) («Danse Macabre»), в котором весьма точно изображены в мизансценах ранние сюжеты иконографии Танца Смерти. Несколько ранее, в 1998 году, «Театральный центр» из Тбилиси поставил спектакль «Пляска Смерти» по произведению Августа Стринберга. Известный американский писатель Стивен Кинг (1947) использовал название «Пляска смерти» для своего обзора произведений (книг и фильмов) жанра ужасов. Затем сюжет входит в кино: кинокартины «Пляска смерти» Грейдона Кларка, «Правила игры» Жана Ренуара, «Седьмая печать» Бергмана, «Рим» Феллини и др. содержат сюжетную линию пляски смерти. Эти примеры можно легко умножить.

Идея судного дня – средневековая классика – активно используется в наше время в художественной культуре, от литературы до кинема-

тографа. Знаменитый мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера, основанный на одноименном романе французского писателя Гастона Леру «Призрак оперы» (1986) содержит не одну средневековую рецепцию. Во-первых, сам персонаж призрака имеет средневековое основание, о чем говорилось выше. Во-вторых, в пьесе призрак исполняет гимн судного дня «Dies Irae» на слова Оскара Уайльда («Сикстинская капелла»). Умберто Эко использует идею судного дня «семи труб» из книги «Откровения Иоанна» в своем романе «Имя розы».

В русле кинематографа можно бесконечно перечислять и говорить о сюжете судного дня, от голливудских блокбастеров до отечественных кинолент, насквозь пропитанных идеей эсхатологии. Кинематограф преподносит гибель мира от самых разных причин, начиная от инопланетных вторжений и заканчивая стихийными бедствиями и вирусными болезнями. Назовем кинокартины, интерпретирующие тему судного дня. Это фильмы: «Нити» (1984), Армагеддон (1998), «Конец света» (1999), «28 дней спустя» (2002), «Послезавтра» (2004), «Время тьмы» (2006), «Я–легенда» (2007), «Репортаж» (2007), «2012» (2009), «Дорога» (2009), «Знамение» (2009), «Книга Илая» (2010) и мн. др.

Тема судного дня, которая в последнее время завоевывает массовые умонастроения, стимулирована современной культурной ситуацией, которая, в силу своей направленности, характеризуется эсхатологическими категориями, пронизанными семантикой усталости. Человек сознательно на пути дегуманизации уничтожает ценности, традиции, нормы, мораль – все то, что во все эпохи определяло творимое искусство – и, в текущий период художественной культуры, уничтожает сам себя. Данная смысловая тенденция «культурологической игры» в сотворении нового образа не созидает, не обогащает, а разрушает. Однако насущное противоречие подтверждает рецептивный контекст современного культурного этапа. Образ судного дня – некий возврат к средневековым корням, мыслям о том, что мир и человек в нем конечен.

Снятые в наше время исторические киноленты с целью репрезентации эпохи Средневековья весьма любопытны с точки зрения рецептивной эстетики, поскольку ассоциативный образ хоть и отсылает мышление современного зрителя к ушедшей эпохе, однако окончательного погружения

в эпоху Средневековья не происходит. Подчас кинокартина со средневековым сюжетом вовсе не средневековая, герои живут современной жизнью, говорят и мыслят в соответствии с нашим временем; тревожащий персонажи круг проблем весьма современный. Единственное, что их отличает от нас – это внешний вид. Таким образом, подобный сюжет способствует многослойности воображения реципиента: с одной стороны, средневековый образ отсылает мышление к объявленной в названии или замысле эпохе; с другой – современный контекст создает узнаваемый и близкий для реципиента смысл, в результате чего данные образы посредством современного контекста лишены идеала и представляются в форме недосягаемого мира. Достаточно привести в пример кинокартины «Время Ведьм» (2010) и известный фантастический серийный роман «Гарри Поттер», сюжет которого вершится в двух исторических плоскостях (Средневековья и современности), комедийный фильм «Пришельцы» (1993), фильмы «В ловушке времени» (2003), «История рыцаря» (2001) и др.

Имеет смысл привести рецептивное соотнесение феномена культуры Средневековья и постмодерна, поскольку культура постмодерна существенно напоминает культуру Средневековья, если исключить ее теологический компонент. Обычно Средневековье отождествляют с эпохой маргинальной, периферийной, временем варварства и дикости. Это «Черная чума, пляска Святого Витта, самобичевание и шабаши; это карнавалы отчаяния, побуждающие народ, беспомощный, лишенный предводителя, поступать по собственному разумению… Зло достигает своей крайней степени, страшного безумия Карла VI» [1, с. 18]. Если перенесли смысл настоящего контекста в масштабы современной культуры, то время постмодерна мало чем отличается от средневекового хаоса. Дурманящая чума XX века будто воскресла и стала опаснее для человечества. Массовая истерия, таившаяся в «пляске Святого Витта», характеризовалась психологическими расстройствами, которые на современном этапе в результате социальной нестабильности вспыхнули ярче и таят угрозу для общества, но в модифицированном виде. Возможно, «пляска Святого Витта» приобрела латентный характер в культуре: психологические расстройства трансформировались и рассредоточились в зависимости от современных тяжб, павших на скромные плечи современников. Но это не значит, что уг-

роза, нависшая над временем сем, столь проста, как кажется на первый взгляд. В связи с этим отчаянные шабаши сопровождаются социальными и политическими беспорядками; человечество опоясано единым процессом – глобализмом, ход которого очевиден в достижении отчаяния и безумия.

Рецептивный характер в массовой культуре постмодерна наблюдается весьма отчетливо во всех ее областях: от музыки до моды, от субкультуры до компьютерных игр. Ведущей деятельностью человека является игра, которая в последнее время завоевывает особое внимание и значение. Компьютерные игры не редко изображаются в средневековой графике. Это «Mount and blade», «Medieval total war», «Stronghold 3», «Majesty 2: The Fantasy Kingdom Sim», «King Arthur: The Role-playing Wargame», «Lionheart: Kings' Crusade», «The Sims Medieval», «Gotika» и многие другие. Все они содержат средневековых персонажей: эльфов, викингов, рыцарей, друидов и др. Игры поддерживают средневековое оформление и обращают современного индивида к особенностям прошлой эпохи.

Таким образом, массовая культура, относящаяся непосредственно к эпохе постмодерна, является эпохой повторения и заимствования. Поэтому в художественном социокультурном пространстве современной эпохи содержится достаточное количество рецепций средневековой культуры и искусства. Посредством постмодернистских эстетических практик рецепция Средневековья помещена в условия многофакторного анализа причин исторической трансформации и модификации художественных смыслов через единство их субъективно-объективного бытия. Подобные рецепции деформируются, природа их разрушается, но приобретают многослойную функцию, о чем свидетельствуют многочисленные примеры в массовой культуре XX века.

**Литература**

1. Жак Ле Гофф. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / под ред. В. А. Бабинцева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 328 с.
2. Русский гуманитарный университет – словари и справочники. Массовая культура [Электронный ресурс]. – URL: http://www.i-u.ru/biblio/dict.aspx (дата обращения: 01.11.2011).
3. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма: сб. обзоров и рефератов. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 48–73.

*Ирина Александровна Смирнова*

# МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРОВ И ФОРМ ДОКЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В МУЗЫКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

В статье рассматривается реконструкция жанров и форм доклассической эпохи в музыке эпохи постмодерна в сравнении с аналогичными процессами, происходящими в области литературных жанров. Автор статьи размышляет, насколько далеко современные композиторы и писатели в своих произведениях уходят от этимологии избранного жанра и его родовых качеств, в какой мере происходит переосмысление и трансформация жанра и формы.

**Ключевые слова:** жанр, форма, эпоха постмодерна, метаморфозы, трансформация, преобразование, индивидуализация.

Культура эпохи постмодерна, основанная не только на опыте прошлых поколений, но и на опыте, полученном благодаря предшествующему развитию цивилизации, синтетична, многообразна, сложна и крайне мобильна. Ее сущность проявляется в предельном эклектизме, дискретности повествования, стилевой многосоставности и особенно в бесконечном многообразии и индивидуальности художественных стилей, жанров и форм. Культура XX века изумляет разнообразием художественных поисков. С огромной скоростью сменяют друг друга новые школы, направления, художественные идеи; замыслы и эксперименты практически не знают границ. Целый ряд творцов, работая в своем направлении, в пользу своей неповторимости, оригинальности и гениальности создали новые, уникальные, индивидуальные художественные системы, жанры и формы.

В эпоху постмодерна индивидуально творимые формы занимают центральные позиции в творчестве как современных композиторов, так и писателей и распространяются очень широко. Это сочинения, обладающие в первую очередь индивидуальностью, оригинальностью и неповторимостью – феномены, в практике ранее не наблюдавшиеся. На сегодняшний момент тенденции такой неординарности подчас становятся нормой.

Необходимо отметить, что не все произведения эпохи постмодерна явились индивидуальными образцами. Рассматривая систему жанров и

форм XX века, важно подчеркнуть, что жанры и формы, существовавшие в предшествующие эпохи, не исчезли, но видоизменились. Очень часто мастера использовали и интерпретировали ранее выработанные, традиционные формы. В культуре XX – начала XXI веков происходит интенсивное обновление, добавление «нового» на основе предыдущего опыта.

Предположим, что метаморфозы художественных форм и жанров в литературе и искусстве в эпоху постмодерна можно рассматривать по трем направлениям:

1. Реконструкция старинных жанров-форм на новом уровне современного художественного мышления.

2. Современная интерпретация типических композиций, жанров и форм классико-романтического типа.

3. Индивидуальные направления в области жанрообразования и формообразования.

Остановимся на предложенной классификации. В музыке она является достаточно обоснованной, но, на наш взгляд, она применима и к литературе, разумеется, с некоторыми поправками и отклонениями. Для начала определимся, какой художественный материал наполняет обозначенные три группы современных произведений.

К первой группе необходимо отнести композиции, ориентированные на неклассические модели:

1) жанры-формы Средневековья и Возрождения: православная литургия, католическая месса и ее разновидности (реквием, messa-brevis и др.), мадригал, мотет, формы западноевропейского средневекового хорала, формы древнерусского знаменного пения;

2) жанры-формы эпохи барокко: инвенция, ричеркар, фантазия, фуга, канон, барочный концерт и концертная форма, старинная соната и старосонатная форма, вариации на basso ostinato, вариации на хорал, старинная сюита, кантата, оратория и ее разновидности.

Во вторую группу входят жанры (симфония, соната, инструментальный концерт, квартет, трио, вариации и др.) и формы (сонатно-симфонический цикл, рондо и рондообразные формы, вариационная, сонатная, концентрическая и др. формы), ориентированные на классические типовые модели.

Третья группа – это индивидуально творимые, новаторские формы, для которых характерна, как уже отмечалось выше, абсолютная неординарность музыкальной композиции (додекафонно-серийная и сериальная формы, алеаторная форма, статичная ненаправленная форма, остинатные формы нового типа, репетитивная форма и многие др.).

Если говорить о художественных формах и жанрах в литературе, то, по аналогии с музыкальными композициями, представителями первой группы будут уходящие в глубину веков жанры, такие как притча, миф, сказка, легенда, былина, житие и др. Во второй группе очевидны классические жанры литературы – роман, детектив, повесть, рассказ и др. В третью группу будут входить новые жанры и формы, обязанные своим происхождением современной действительности и художественной эстетике постмодернизма. Это, к примеру, фолк-хистори, экспромт, эссе, различные продукты виртуального пространства.

Для исследования метаморфоз художественных форм в литературе и искусстве необходимо обратиться к герменевтическому методу семиотики. С помощью герменевтического метода будет предоставлена возможность понять и оценить формы как стереотипные или оригинальные, степень трансформации жанров и форм доклассической эпохи.

Рассмотрим первую группу метаморфоз жанров и форм в литературе и музыке. Необходимо сравнить и понять, как происходит реконструкция жанров и форм доклассической эпохи в литературе и музыке XX века; насколько далеко авторы уходят от этимологии жанра, как происходит процесс переосмысления, трансформации жанров-форм, имеющих глубокую историческую ретроспективу.

Музыка XX и начала XXI веков заимствует огромное количество жанров и форм из наследия доклассической эпохи. Одной из таких жанров-форм является **канон**. Это одна из древних форм, которая не могла не претерпеть эволюции. «И именно канон из всех старых форм наиболее органично адаптировался к условиям новейших композиционных техник, что, конечно, не случайно» [6, с. 215]. Необходимо выделить несколько путей трансформации канона:

1. Трансформация канона посредством преобразования музыкального языка.
2. Трансформация канона посредством синтеза форм.

Первая группа трансформации проходит в несколько этапов. Изначально это были каноны, не претерпевшие существенных изменений по форме, но преобразовавшиеся в области музыкального языка: к примеру, «Канон для оркестра и магнитофонной ленты» К. Пендерецкого. Данный уровень характерен для канонов начала XX века. «Вместе с тем параллельно с развивающейся традицией линейного канона в творчестве крупнейших композиторов-реформаторов на протяжении XX века появляются и новые тенденции в применении канона; “твердая форма” начинает испытывать определенную деформацию. Важнейшая из таких тенденций – отказ от голосовой линейности при сохранении, однако, самих условий канонической имитационной структуры, то есть того или иного тождества пропосты и риспосты. В канонических опусах А. Веберна обнаруживаются характерные приемы, позволяющие в известной мере реконструировать процесс и логику становления данной идеи» [6, с. 221].

На этом трансформация канона посредством музыкального языка не останавливается. Каноны конца XX века совершенно не похожи на образцы доклассической эпохи. Они несут в себе полное преобразование. Происходит «…отказ от тождества, необходимого для структуры классического имитационного канона, – свойства, без которого канон как бы и не является уже таковым» [6, с. 225]. Например, каноны в вокальном цикле «Голубая тетрадь» Э. Денисова XX век не просто преобразует, а приводит к кардинальной трансформации форму канона, изменяет ее до неузнаваемости. В качестве примера можно привести Канон из Первого квартета А. Шнитке и характеристику своего произведения самим композитором: «Канон не содержит вообще точных имитаций. Точные имитации есть только в изложении ГП [I части], а в каноне они, как фальшивое эхо, – искаженные, варьированные. Я представлял себе во время сочинения канона некое имитирование, которое приводит ко все большему отклонению от того, что имитируется. <…> Канон носит растекающийся характер, размывающийся с фальшивыми тенями, отражениями (фальшивыми потому, что они содержат в отражении уже другие ноты)» [6, с. 225].

Второй уровень трансформации канона несет характер неполного преобразования. В качестве примера приведем следующие произведения: канон в Концерте для скрипки с оркестром, каноны в оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э. Денисова, канон

во Втором скрипичном концерте, канон в «Импровизации и фуге» А. Шнитке и др. В этих композициях происходит синтез канона с другими музыкальными формами. Однако по сравнению с первым уровнем трансформации процессы синтезирования жанров и форм не влекут за собой радикального их изменения.

В XX веке происходит возрождение и расцвет не только канона, но и других полифонических жанров-форм, особенно *фуги.*

«Фуга в XX веке продолжает сохранять свое значение высшей полифонической формы. Композиторов она, видимо, настраивала на общение с великим искусством полифонии прошлого, поэтому наиболее значительные полифонические циклы П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского в целом остались в рамках баховской концепции фуги» [6, с. 202]. Наряду с этим отмечается трансформация фуги посредством синтеза жанров и форм. Например, фуга в Концерте ми-бемоль мажор и «Симфонии псалмов» И. Стравинского, «модернизированная» фуга в последней части сонаты для фортепиано С. Барбера, фуги в стиле «Nuevo tango», созданные А. Пьяццоллой, пятичастная фуга в реквиеме Д. Лигети. Если названные опусы все-таки имеют хотя бы внешний облик фуги, то Фуга В. Лютославского для тринадцати струнных (из цикла «Прелюдии и фуга», 1972) – это выдающийся пример абсолютно новой, сонорно-алеаторической трактовки формы. «Цикл Лютославского алеаторичен в самой своей основе. Используя столь любимую им технику, композитор допускает исполнение произведения как целиком, так и в различных сокращенных версиях. Из семи предшествующих фуге прелюдий можно играть лишь некоторые, по выбору. Но разделы, исполняемые ad libitum, предполагаются и даже рекомендуются автором и в фуге: указаны четыре купюры, которые допустимы в одном или разных исполнениях. Этот факт кажется совершенно удивительным, когда речь идет об одной из самых устоявшихся полифонических форм» [6, с. 211]. «Как пишет Ю. Кон, “уже это одно делает фугу полиморфной, предполагающей разные чтения и, следовательно, разные исполнения”. Такое композиционное решение исследователь назвал “реинтерпретацией”, то есть кардинальным обновлением формы, преодолением устоявшихся норм» [6, с. 212].

В 1980 году В. Лютославский осуществляет замысел осознанного, намеренного пересмотра традиционной формы фуги и обосновывает

на научной сессии в Кракове. Увлекшись формой, он применяет в ней принципы ограниченной алеаторики, а традиционное противопоставление разделов заменяет другой структурной оппозицией – алеаторичностью и фиксированностью [6, с. 212]. Фуга существенно трансформируется посредством синтеза алеаторных форм, в то время как канон проходит свои процессы видоизменения за счет преобразования музыкального языка. Фуга В. Лютославского является ярким образцом полифонии нового уровня.

XX век богат разнообразием как форм, так и жанров. Жанром церковной музыки, занимавшим особое место в XX веке, была месса. В творчестве композиторов этот жанр предстает как в старом, традиционном, так и в новом облике. Шведским композитором, органистом Ф. Сикстеном, была создана «Месса в стиле джаз». В 2006 году была создана месса под аккомпанемент тяжелой металлической музыки в церкви Финляндии. Такие богослужения приобрели название «Металлическая месса» и получили огромное распространение в разных церквях этой страны.

Многие современные композиторы обращаются к жанру реквиема, отказываясь от традиционного литургического текста, используя неканонические тексты: Б. Бриттен – оратория «Военный реквием» (латинский литургический текст совмещается со стихотворениями поэта Уилфреда Оуэна). Реквиемы советских композиторов вообще не включают в себя элементов традиционного текста, они связаны с революционной тематикой: Третья симфония – «Реквием» памяти В. И. Ленина (слова Н. И. Асеева, 1933), реквием, соч. 72 «Тем, кто погиб в борьбе с фашизмом» (слова Р. И. Рождественского, 1962) Д. Кабалевского; «Реквием памяти С. М. Кирова» М. Юдина (слова композитора, 1935) и др. Но во второй половине XX века происходит возврат традиции обращения к каноническому тексту. Каждый композитор вкладывает индивидуальную семантику в свои произведения. Это наблюдается в реквиемах А. Шнитке, Э. Денисова, В. Мартынова, С. Слонимского, В. Артемова, А. Караманова, В. Сильвестрова, Е. Фирсовой.

В вокальных жанрах тоже отмечаются процессы метаморфоз. «Для XX века характерно ярко выраженное жанровое расслоение литургии. Так, в Литургии Н. Сидельникова наблюдаются существенный отход от богослужебно-певческих традиций жанра, его изначально церковного предназначения, нарушения канонического синтеза священнодействия,

чтения и пения, несоответствия отдельных моментов богослужебному тексту. Для ярко индивидуального музыкального решения литургийного цикла характерно опосредованное воплощение сущности богослужения, его сакрального смысла, что является отличительным признаком концертной ветви литургии. Однако столь явно выраженная обособленность произведения Н. Сидельникова от богослужения, необычное сочетание различных музыкально-драматургических пластов, как близких православной традиции, так и весьма от нее далеких, свидетельствуют о появлении нового жанрового образования – *литургического концерта.*

Можно констатировать возникновение в период последней трети XX – начала XXI веков и других жанровых ответвлений православной литургии неканонического, концертного типа, такие как «*русская литургия»* (Щедрин Р. Русская литургия «Запечатленный ангел», написанная под впечатлением и с использованием текстовых фрагментов одноименной повести Н. Лескова) и «*литургическое песнопение»* («Литургическое песнопение» Ю. Буцко, «Песнопения литургии» С. Трубачева, «Шесть литургических песнопений» В. Рябова). Литургия XX века, с одной стороны, продолжает прерванную традицию жанра в творчестве композиторов, в целом, сохраняя богослужебную структуру и текст главного православного богослужения. С другой стороны – авторская литургия в контексте социально-политических и культурных реалий рубежа XX–XXI веков в значительной степени подвержена трансформации, способствующей появлению тех или иных ее жанровых разновидностей» [2, с. 202].

В XX веке заметны эксперименты, ведущие к существенному обновлению церковной музыки католической и православной традиции. С этой точки зрения можно рассматривать жанры мотета, пассионов, Stabat Mater, магнификата, духовной кантаты и духовного концерта. В них не угасает традиция старинной церковной музыки, но происходит обновление формы, музыкального языка, применяются новые выразительные средства. В XX веке мотеты создавали И. Н. Давид, Х. Дистлер, Э. Пеппинг, С. Беринский, Stabat Mater – А. Пярт, А. Караманов, Ю. Каспаров, В. Мартынов, В. Пальчун и др., пассионы – К. Пендерецкий, С. Губайдулина, В. Ларин, М. Гагнидзе, магнификаты – А. Пярт, В. Мартынов и др. Образцы духовного концерта и духовной кантаты имеются в творчестве А. Шнитке, Н. Сидельникова, Ю. Буцко, В. Рубина, С. Трубачева, Г. Дмитриева.

К примеру, сам жанр и форма мотета со своими родовыми качествами уходит весьма далеко от средневековой и ренессансной традиций создания подобных композиций. К примеру, остается в прошлом текстомузыкальная и изоритмическая формы мотета, его полимелодичность, политекстовость и полиязыковость. Взамен этому жанр мотета обогащается контекстуальными признаками эпохи постмодерна: полистилистика, жанровый синтез, свободная ассоциативность, техники композиции XX века. Мотет уже может предстать не только как форма вокальной музыки, но и как чисто инструментальное произведение.

Творчество композиторов эпохи постмодерна не ограничивается стремлением возродить канонические жанры-формы церковной музыки. Возрастает интерес к старинной музыке светской традиции. XX век богат сочинениями с названием «мадригал». Этот жанр не претерпевает огромных преобразований. Композиторы используют в творчестве итальянский мадригал XVI века, добавляя современную технику композиции. Например: П. Хиндемит 12 мадригалов для хора a cappella, (1958), Д. Лигети «Бессмысленные мадригалы» для 6 мужских голосов a cappella, Х. Бертуисл «У самого порога ночи», мадригал для 16 голосов a cappella, Д. Крамб «Мадригалы» и др.

Рассмотрев процессы преобразования жанров и форм в музыке XX века, для сравнения обратимся к процессам, параллельно происходящим в литературе. В литературе необходимо отметить процесс трансформации старинного жанра притчи в параболу – жанровую форму XX века. «Парабола» – литературоведческий термин, весьма многозначный и нередко заменяемый понятием «притча». Имеются также и различия. Для осмысления этих понятий необходимо рассмотреть и проанализировать отдельные источники.

«Парабола – термин, обозначающий близкую притче жанровую разновидность в драме и прозе XX века. С точки зрения внутренней структуры парабола – иносказательный образ, тяготеющий к символу, многозначному иносказанию (в отличие от однозначности аллегории и однонаправленного второго плана притчи); иногда параболу называют “символической притчей». Однако, приближаясь к символическому, иносказательному, план параболы не подавляет предметного, ситуативного, а остается изоморфным ему, взаимосоотнесенным с ним. Незавершен-

ная многоплановость, содержательная емкость параболы привлекают писателей разных стран: Франц Кафка (“Процесс”), Герман Гессе (“Игра в бисер”), Жан-Поль Сартр (“Дьявол и господь бог”), Эрнест Хемингуэй (“Старик и море”), Габриэль Гарсия Маркес (“Сто лет одиночества”), Абэ Кобо (“Женщина в песках”). Близость к жанру параболы отмечалась советскими критиками в произведениях В. В. Быкова, Ч. Айтматова» [5].

Обратимся к понятию «миф», которое претерпело огромное воздействие всех предыдущих эпох. Если во времена античности миф – это «предание, изображающее представления людей о мире, о Богах и героях, о происхождении всего сущего, то в XX веке – это особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. Миф в современном мире трактуется как некая могущественная идея, обладающая способностью оградить человеческое сознание от неизбежного “шока”, возникающего при попытке осмыслить какую-либо неординарную проблему» [4, с. 23]. Значительная часть величайших произведений XX века проникнута чертами современного мифа, например: «Замок» и «Процесс» Ф. Кафки, «Степной волк» и «Игра в бисер» Г. Гессе, «Улисс» Д. Джойса, «Петербург» А. Белого, «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса, «Шум и ярость» У. Фолкнера, «Электре подобает траур» Ю. О’Нила и др. В вышеперечисленных произведениях прослеживаются следующие качества: фиксация универсальных идей, интерпретация классических мифов на новый, современный лад, связь с психологией подсознания.

«Литературный текст по своей структуре начинает уподобляться мифу, характерными чертами для которого являются циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка мифологическому праязыку с его “многозначительным косноязычием”» [4, с. 24]. Если раньше, в древности, мифы представляли из себя единую систему, с помощью которой описывается и воспринимается весь мир, эквивалент науки, то в настоящее время этим занимается жанр фантастики. Фантастика есть современная форма отображения мира, которая, в свою очередь, не стоит на месте, преобразовываясь, перетекает в новое направление – научную фантастику.

Научная фантастика прошла процессы интенсивной трансформации, что привело к созданию новых направлений, таких как альтернативная

история и утопия. Научная фантастика затрагивает следующие направления: изобретения, открытия, путешествие во времени, устройство общества и т. д. Одно и то же произведение может содержать одновременно несколько видов фантастики. Научная фантастика имеет возможность затрагивать многие вопросы, такие как ядерная угроза, столкновение планеты с метеоритом, глобальное потепление, истощение природно-энергетических ресурсов и др. Твердая научная фантастика, социальная фантастика, хронофантастика, альтернативно-историческая, апокалиптическая и постапокалиптическая фантастика, утопии и антиутопии, космическая опера, киберпанк, стимпанк – это и есть результат метаморфоз научной фантастики, а жанр научной фантастики – результат трансформации мифа.

Наряду с мифом, необходимо затронуть жанр сказки, так как он тоже относится к жанрам доклассической эпохи. Рассматривая этот жанр, необходимо дать ему определение. Сказка – это ориентированное на вымысел произведение. В современном мире прототипом сказки является жанр фэнтези, сформировавшийся в начале XX века. Фэнтези не старается объяснить и описать мир научно, в отличие от научной фантастики. Мир фэнтези существует гипотетически; это может быть другая планета, параллельные миры, там свои законы и правила. В нем могут существовать мифические существа (русалки, тролли, грифоны, кентавры, эльфы, гномы, драконы и др.), боги, приведения, имеет место возможность колдовства и магии.

Обратим внимание на другой старинный жанр – дневник. «Дневниковые литературные произведения разных жанров имеют на Руси свое распространение уже с X века. Это тексты различных типов дневникового жанра: “хождения”, путешествия, путевые очерки, автобиографические записи, которые еще трудно отделить от публицистики и летописного повествования. Благодаря использованию писателями фрагментарной формы письма дневниковая форма повествования получает широкое распространение в современном литературном процессе. Следует отметить: на развитие дневникового повествования оказали влияние новые технологии. Так, интернетовский “LiveJournal” в значительной мере опирается на жанровые структуры, существующие в литературе» [3].

«Блоги состоят из “посто” (пост – сообщение в дневнике), каждый из которых содержит дату и время публикации, а также ссылки на страницы с фотографиями, комментариями и именем автора. Но в отличие от бытового дневника, представляющего собой систему записей, связанных с определенной датой, записи блогов разных пользователей возникают в ленте новостей и по прошествии времени замещаются другими; временные промежутки, в реальности существующие между ними, не могут быть отражены в режиме онлайн» [3].

«Главное отличие дневника “LiveJournal” от бытового дневника состоит в установке автора блога на поиск единомышленников, людей, разделяющих его жизненную позицию, – для общения с ними. Автор создает коммуникативно грамотный текст, на который потенциальный адресат захотел бы, так или иначе, отреагировать» [3].

Из всего вышесказанного необходимо сделать следующие выводы: основные типы старинных и барочных форм и жанров в литературе и музыке, на которые ориентировались творцы XX века, остались прежние, но происходит модернизация элементов как музыкального, так и литературного языков. Это также прослеживается в трудах М. Арановского [1], В. Холоповой [7].

Формы и жанры литературы и музыки доклассической эпохи остаются востребованными, но не стоят на месте, а посредством постоянного обновления, синтеза, трансформации путем преобразования музыкальной ткани или синтеза форм совершенствуются до тех пор, пока не достигнут нового уровня развития. Окружающий контекст эпохи XX века (художественно-культурный, исполнительский, стилевой, семантический и т. д.) оказывает существенное влияние на внутреннее содержание структуры произведений, что приводит к трансформации их композиционного и драматургического уровней.

Такие литературные жанры, как сказка, миф, музыкальные формы канон и фуга под воздействием XX века интенсивно трансформировались, подчас до неузнаваемости. Строгие формы преобразуются в новаторские творимые формы, приобретают размытость, расплывчатость, индивидуальность. Реконструируясь на современном этапе, наполняясь новой семантикой, они приобретают многопараметровость. Каждая из этих форм может содержать гораздо больше смыслов, чем в ту эпоху, в которой эта

форма возникла. Этот факт приводит к принципиальной открытости известных в истории музыки жанров и форм. XX век, пополненный новыми жанрами и формами, дает огромный потенциал для будущих поколений, эпох, а также добавляет материал для дальнейших экспериментов в области культуры и искусства.

**Литература**


1. Арановский М. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. – Л., 1983.
2. Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2004. – 287 с.
3. Колядина А. Дневник как литературный жанр [Электронный ресурс]. – URL: http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200601914 (дата обращения: 14.02.2012).
4. Мировая художественная культура. XX век. Литература / Манн Ю. В. [и др.]. – СПб.: Питер, 2008. – 464 с.
5. Приходько Т. Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 267 с.
6. Теория современной композиции / Г. В. Григорьева [и др.]. – М.: Музыка, 2007. – 624 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.



***Ольга Александровна Цуканова***


## РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПОЛИКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ


В статье рассматривается роль этнокультурного компонента в образовательном поликультурном пространстве, влияние образовательных учреждений на социализацию личности.



**Ключевые слова:** этнокультурное образование, концепция, поликультурное пространство.


Российская Федерация – один из мировых центров культурного обмена и взаимодействия, что диктует высокие требования к современному специалисту, который должен быть конкурентоспособной, творческой,

адаптивной личностью. В связи с этим, на первый план выдвигается образование, в основе которого лежит идея оптимального развития интеллектуальных и культурных способностей человека. В настоящее время увеличившееся количество международных контактов обусловливает важность в подготовке нового поколения к межкультурной коммуникации, что является залогом формирования толерантного отношения обучаемых к людям с другой религией, убеждениями, взглядами, традициями и обычаями. Актуальность темы обусловлена современной тенденцией обращения педагогической мысли к разнообразию и богатству этнокультурных традиций, к нравственному опыту многих поколений, к традиционным ценностям, без учета которых нравственное воспитание подрастающего поколения на сегодняшний день представляется весьма затруднительным.

Не возникает сомнений в том, что этническая культура любого народа действительно содержит в себе огромный нравственный потенциал и выступает гарантом сохранения стабильности и прогрессивного развития общества. Особенно это проявляется в условиях пугающего процесса депатриотизации, происходящей в среде молодежи, в утверждении ситуативной морали и потребительского отношения к жизни. Кризис последних лет показал, что самой уязвимой сферой человеческих взаимоотношений в трансформирующемся поликультурном обществе является сфера отношений между различными этническими группами. Именно в эту область, в первую очередь, проецируются экономические, социальные и политические проблемы [1]. Особенно велико влияние сложившейся этнической ситуации на процесс социализации подрастающего поколения, поскольку от того, какие установки на процесс общения личности с миром, окружающими людьми, будут заложены в сознании развивающейся личности, зависит будущее. Позиция этнической толерантности, терпимости и доверия – основа для осуществления выбора будущих поколений в пользу мирного сосуществования человечества.

Одной из важнейших проблем воспитания является формирование личности нового человека, носителя гуманистических, толерантных идей в системе межэтнических отношений. Значительная роль в решении этой проблемы принадлежит образовательным учреждениям как важнейшим институтам социализации личности. Рассматривая актуальные тенденции

в сфере высшего профессионального образования, можно отметить, что гуманизация и гуманитаризация выделяются из общего ряда глобальных процессов и являются общими тенденциями в развитии мирового образования. Гуманизация высшего профессионального образования направлена на удовлетворение потребностей как личности, так и общества в том, чтобы образовательные учреждения формировали гармонически развитых специалистов, владеющих общечеловеческой культурой, способных к саморазвитию, обладающих высокими нравственными и профессиональными качествами.

Гуманитаризация является одним из основных средств гуманизации высшего образования. Она направлена на становление личности через культуру, на осознание обучаемыми своей национальной идентичности. Гуманитаризация в сфере высшего профессионального образования заключается во всестороннем развитии личности будущего специалиста через преподавание гуманитарных дисциплин, создание поликультурной образовательной среды.

Воспитание на этнопедагогической основе – это целенаправленное восхождение ребенка к культуре своего народа, развитие способности жить в современном обществе, зная и помня при этом свои исторические корни, язык, обычаи и традиции и сознательно строить свою жизнь достойного человека как субъекта этноса [2, с. 3]. Рассматривая роль этнокультурного компонента в образовательном пространстве, необходимо обратиться к самой концепции этнокультурного образования, которая была разработана группой специалистов, работающих в данной области (Шпикалова Т. Я., Бакланова Т. И., Ершова Л. В.) и рассматривалась на Всероссийской научно-практической конференции «Непрерывное этнохудожественное образование: методология, проблемы, технологии» (2005). Концепция этнокультурного образования в РФ основана на «Национальной доктрине образования в РФ», в которой обозначен приоритет образования в государственной политике, определена стратегия и направления развития системы образования в России на период до 2025 года. Данная концепция призвана обеспечить конституционные права и свободы граждан России в области сохранения и развития национально-культурного наследия каждого народа нашей страны [5, с. 50].

Среди приоритетных задач этнокультурного образования необходимо выделить следующие:

- воспитание этнической культуры личности;

- формирование и развитие этнокультурной компетенции всех социальных и возрастных групп населения;

- развитие личностных качеств учащихся средствами этнокультурного образования (развитие творческих способностей, потребностей в самопознании и самоопределении, саморазвитии);

- использование этнокультурного образования в качестве ресурса в профилактике и коррекции девиантного поведения, социализации детей и подростков.

Этнокультурное образование обладает огромным педагогическим потенциалом в формировании у обучающихся этнической идентичности, толерантности, культуры межнационального общения, в профилактике межнациональных конфликтов. Такое образование формирует у учащихся понимание духовных ценностей других народов через ценностную систему своего народа. Оно обеспечивает, с одной стороны, взаимодействие между людьми с разными культурными традициями, с другой – сохранение культурной идентичности собственного народа [6, с. 32]. В проекте «Концепции развития поликультурного образования в Российской Федерации» отмечается, что система образования – важнейший институт общественного воспроизводства и государственной безопасности, ведущий фактор сохранения и развития национальных культур и языков, действенный инструмент культурной и политической интеграции российского общества. Основные цели развития поликультурного образования неотделимы от общей стратегии модернизации образования в Российской Федерации, опирающейся на принцип сбалансированности социальных, этнокультурных и национальных интересов граждан. В едином поликультурном образовательном пространстве интересы каждой личности гармонично сочетаются с общественными и государственными интересами [4].

Обеспечению социализации подрастающих поколений в условиях поликультурной российской цивилизации, подготовке их к функциональному сотрудничеству в составе полиэтничных гражданских и экономико-политических сообществ регионального, общероссийского, международ-

ного масштаба в значительной мере способствует формирование общероссийской гражданской идентичности и становление полиэтнической (в этнокультурном смысле) и многонациональной (в смысле федерализма) по составу, но единой по национально-государственному сознанию нации россиян, что и выступает гарантией существования демократического государства и гражданского общества в Российской Федерации [3, с. 39]. Развитие системы поликультурного образования является неотъемлемой частью общей стратегии культурного развития, которая исходит из необходимости сохранить социокультурную ситуацию плюрализма и многообразия, защитить культурную самобытность каждого этнического сообщества, создавая тем самым гуманитарный фундамент для гражданских, надэтнических принципов общественного устройства.

Важнейшие социально-политические предпосылки поликультурного и полилингвального образования в России – становление демократии и гражданского общества; интеграция в мировое культурное и образовательное пространство; усиление борьбы с проявлениями шовинизма, расизма, этнического эгоизма [3, с. 43].

Концепция разработана на основании:

Конституции Российской Федерации;

- Закона Российской Федерации «Об образовании»;

- Закона Российской Федерации «О высшем и послевузовском профессиональном образовании»;

- Закона Российской Федерации «О языках народов РФ»;

- Концепции государственной национальной политики Российской Федерации;

- Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года;

- Национальной доктрине образования в Российской Федерации (на период до 2025 года);

- Базисного учебного плана образовательных учреждений РФ [4].

Согласно Концепции развития поликультурного образования, целями поликультурного воспитания являются:

- формирование всесторонне и гармонически развитой личности, способной к творческому саморазвитию и осуществляющей этнокультур-

ное и гражданское самоопределение на основе национальной традиции, ценностей российской и мировой культуры;

- формирование российской гражданской идентичности развивающейся личности в условиях социально-политического многообразия Российской Федерации, поликультурности и полилингвальности многонационального народа России;

- эффективная подготовка выпускников школы и вуза к жизни в условиях федеративного государства и современной цивилизации, расширение возможностей самореализации, социального роста, повышения качества жизни [4].

Определяющие принципы современного поликультурного образования следующие:

**Принцип преемственности.** Преемственность в современной поликультурной школе противопоставлена традиционализму (в значении «традиционного общества» и «традиционной культуры»). Трансляция этнокультурной информации в системе образования должна быть подчинена общей логике развития современной национальной культуры, понимаемой как механизм адаптации гражданского сообщества к меняющимся условиям жизни.

**Принцип дифференциации и разнообразия.** Чем сложнее внутренняя структура общества, чем разнороднее его этнический и многообразнее субэтнический состав, чем сложнее и ассиметричнее его культура, – тем больше у него шансов выжить, тем более оно устойчиво и жизнеспособно. Точно так же именно многообразие, противоречивость и неоднородность современного мира делают его сбалансированным и единым.

**Принцип креативности.** Интеллектуальный, творческий труд делает самого человека основным жизнеобеспечивающим ресурсом и – одновременно – целью общественного и культурного развития. Конфликт старых социальных систем с инновационным, субьектно-гуманистическим типом нового культурного развития ясно выражается и в трудностях российской модернизации.

**Принцип культурной целостности.** Понимание культуры как сущностной основы образования требует формирования и развития универсальных культурных умений и компетенций, в том числе освоения детьми

актуальных культурных норм и принятие общезначимых образцов деятельности и поведения. Только культурные практики, совмещающие результаты предметно-урочной и самостоятельной деятельности, включающие опыт общения и группового взаимодействия со сверстниками и взрослыми, могут стать надежным фундаментом гражданской идентичности.

**Принцип объемной (стереоскопической) картины мира.** Формирование российской гражданской идентичности предполагает отказ от разделения содержания образования на несколько компонентов и включение регионального контента образования в федеральный компонент.

**Принцип полилингвальности.** Лингвосоциокультурной основой российской идентичности является языковая компетенция, обеспечивающая формирование поликультурно-ориентированной многоязычной личности. Развитие полилингвального обучения в мире детерминируется общей тенденцией к интеграции, диалогу культур и межкультурной коммуникации.

**Принцип вариативности.** Стратегии и технологии поликультурного (полилингвального) образования должны соответствовать обстоятельствам и целям формирования российской гражданской идентичности. Многовариантное сочетание в едином образовательном пространстве России интересов личности и этнокультурной группы с общественными и государственными интересами требует отказа от единообразия и унификации. Эффективной структуры федерального компонента придется добиваться одним способом, но различными средствами в национально-титульных республиках и национально-русских субъектах федерации [4].

Полноценным поликультурным образованием, отвечающим современным требованиям и перспективам развития общества, является такая образовательная система, которая в рамках единого государственного стандарта формирует содержание образования и воспитания в соответствии со структурой российской идентичности, то есть руководствуется целями трансляции этнокультурного наследия и национальных культур народов России в широком общероссийском и мировом культурно-цивилизационном контексте [1]. Поликультурное образование является неотъемлемой органической частью единой системы образования и строится на

основе общих принципов государственной политики в области образования, которые закреплены в законодательстве Российской Федерации. Устойчивое развитие российской системы образования предполагает обеспечение государственных гарантий доступности поликультурного образования, повышение качества общего образования, эффективную правовую и финансово-экономическую поддержку образования, повышение социального статуса и профессионализма работников образования, распределение ответственности между субъектами образовательной политики. Поликультурное образование формируется, функционирует и развивается как открытая саморегулируемая система, призванная удовлетворять насущные социокультурные и образовательные интересы граждан. В условиях приоритетной поддержки образования со стороны государства система поликультурного образования призвана обеспечить наиболее эффективное использование кадровых, информационных, материальных и финансовых ресурсов.

**Литература**


1. Аксенова А. Ю. Роль этнокультурных традиций в нравственном воспитании современных школьников: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – СПб., 2004. – 202 с.
2. Волков Г. Н. Этнопедагогика – педагогика национального спасения // Этнопедагогика – педагогика жизни. – Элиста, 2001. – С. 3–6.
3. Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России: извлечения // Народное образование. – 2010. – № 1. – С. 39–46.
4. Концепция развития поликультурного образования в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: http://mon.gov.ru/work/vosp/dok/6988/ (дата обращения: 06.02.2012).
5. Непрерывное этнохудожественное образование: методология, проблемы, технологии: материалы Всероссийской научно-практической конференции / под ред. И. Ю. Добродеевой. – Шуя: Изд-во «Весть» ГОУ ВПО «ШГПУ», 2005. – 143 с.
6. Этнокультурное образование: совершенствование подготовки специалистов в области традиционных культур: материалы IV международного симпозиума. – Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГАКИ, 2003. – Т. 1. – 319 с.

*Елена Петровна Шаянова*

# ТРАДИЦИИ СИБИРЯКОВ-СТАРОЖИЛОВ В ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВОЙ КУЛЬТУРЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ УБИНСКОГО РАЙОНА НОВОСИБИРСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье рассматриваются традиции старожилов Убинского района Новосибирской области, а именно – святочный период. С одной стороны, праздник отмечался широко и коллективно, а с другой – сопровождался участием разновозрастных групп населения, использованием религиозно-магических элементов, различного рода атрибутов, которые были направлены на обеспечение высокого урожая и благополучия в новом году.

**Ключевые слова:** традиции, празднично-обрядовая культура, народный календарь, Святки, Рождество Христово, колядовщики, славельщики, атрибуты, одаривание, выпечка, ряженье, вечерки, гадание, игры, дети, молодежь.

Сегодня неизменным остается огромный интерес к праздично-обрядовой культуре русского народа. Выражением этого интереса являются научно-исследовательские и фольклорно-этнографические публикации: энциклопедии, монографии, учебники, репертуарные сборники народного быта, народных праздников и обрядов. Однако подобные издания посвящены в целом празднично-обрядовой культуре русских, тогда как сведений о локальных обрядах и праздниках в подобной литературе совершенно недостаточно. Без подобного материала нельзя составить ясное представление о местной культуре, традициях, характере отношений между отдельными культурными группами, исторических реалиях конкретного региона. В определенной степени воссоздать образ жизни народа нам помогают архитектурные памятники культуры, всевозможные предметы домашнего и сельскохозяйственного быта, народные костюмы, вышивка и другие виды искусства, хранящиеся в коллекциях музеев. Эти предметы демонстрируют высокое народное мастерство и секреты их изготовления. Актуальность нашей работы предопределена, с одной стороны, большим

интересом к празднично-обрядовой традиции старожильческого населения Новосибирской области, с другой стороны, ее недостаточной разработанностью. Изучая празднично-обрядовую культуру, мы рассмотрим эти понятия с теоретической точки зрения отдельно, так как каждое из них имеет как общие, объединяющие их аспекты, так и свои отличительные особенности.

В научном мире понятие «культура» выступает как многозначное явление, так как этот термин рассматривается не только с точки зрения «культуры поведения человека», но и «культуры быта», «культурного мира» и т. д. Следовательно, «культура» рассматривается в различного рода качествах. Понятие «культура» может выступить в качестве символа определенных вековых достижений человечества и их преемственности, что выражается в народном творчестве: архитектуре, живописи, промыслах, музыке, песне, танце и т. п. Культура в каждый момент своего исторического бытия хранит и поддерживает «готовыми» к действию все пласты изначального и позднее созданного в истории человечества: архаическое, традиционное, модерное. Причем все три компонента выступают в многосторонних и в разнообразных перекрестных отношениях. Это не только отношения противостояния, но и сотрудничества. Серединой триады является *традиционное* – это инновации прошлого, возникшие из архаики и ставшие со временем факторами нормативными, стабилизирующими, «держащими систему» [1, с. 136–137].

Праздник – день, особо отмечаемый обычаем или церковью. В жизни каждого этноса праздник играет коммуникативную, регулятивную, компенсаторскую, эмоционально-психологическую, идеологическую и нравственно-воспитательную роль [2, с. 448]. Праздники всегда составляли важную сторону общественной и семейной жизни. Праздник религиозным сознанием людей воспринимался как нечто священное, противоположное будням – повседневной жизни. В праздник люди должны достигнуть особого психофизиологического состояния полноты жизни, мироощущения, богоощущения, а также ощущения внутреннего единения друг с другом. Такое философское осознание праздника на бытовом уровне закреплялось в целом ряде правил, которые должен был усвоить человек русского традиционного общества, так как характерной чертой праздника было многолюдье [3, с. 75; 97].

В свою очередь обряд – это совокупность условных традиционных действий, лишенных непосредственной практической целесообразности, но служащих символом определенных отношений, формой их наглядного выражения и закрепления [4, с. 231]. Обрядность сплачивала людей, составляла единый нерушимый уклад жизни. В ней отразился многовековой опыт народа, своеобразная этика и эстетика. Обряды передавались из рода в род, из поколения в поколение, и, в конечном счете, они составляют основу русской традиционной культуры. С научной точки зрения, «традиция – социальное и культурное наследие, передающееся от поколения к поколению и воспроизводящееся в определенных обществах и социальных группах в течение длительного времени» [5, с. 53]. Традиция позволяет социализировать человека, определяет его статус, социальную роль [6, с. 63]. Традиционно праздники и обряды делятся на календарные, связанные с определенными днями года, и семейно-бытовые, сопровождающие человека с рождения: рождение, крестины, свадьба, проводы в рекруты (армию), похороны, новоселье. Основу традиционной культуры русских составлял народный календарь. Календарные праздники, отмечая смену времен года, концентрировались вокруг зимнего (Рождество Христово) и летнего (Иван Купала) солнцестояний; весеннего (Масленица) и осеннего (Рождество Богородицы) равноденствий. Народный календарь не только отражал знания о природных условиях, погоде, сельскохозяйственный опыт, будни, праздники, памятные даты, обряды и осмысление человеческой жизни, но и был энциклопедией быта, жизненного уклада [7, с. 11–12]. До наших дней уцелели очень немногие календарные обряды. Несмотря на это, во время фольклорной экспедиции нам удалось зафиксировать отдельные элементы праздников и обрядов, сохранившиеся в памяти старожильческого населения. Магический смысл этих обрядов сегодня утрачен, но сохранилось сознание таинственной связи человека с природой.

Опираясь на личные экспедиционные материалы, записанные в период с 2008–2011 годов, нам удалось выявить некоторые локальные черты праздничнo-обрядовой традиции старожилов Убинского района Новосибирской области. Традиционные народные праздники и обряды занимали важное место в системе календарных праздников жителей деревень Новосибирской области. Они складывались и развивалась на основе слияния

культур нескольких народов: русских, украинцев, белорусов, а также коренного населения. Годовой цикл праздников начинался Святками. В конце декабря – начале января на Руси повсеместно отмечались три больших праздника: Рождество (25 декабря по старому стилю), Новый год (1 января), Крещенье (6 января по старому стилю). Но в народной культуре выделялись не только названные дни: весь период с Рождества до Крещения считался святым, магическим, влияющим на благополучие года. Такое восприятие периода отразилось в народных названиях («Святки», «Святые вечера») и в святочном фольклоре. Так, в колядках поется о «святых вечерах», «святых вечерах – Васильевских»; говорится в песнях и о значении этого периода для людей.

*Святой вечер –*
*Добрый вечер,*
*Добрым людям*
*На здоровье.*

Крупные праздники как бы держат и организовывают весь святочный период. Они определяют характер обрядовых действий, на них ориентируется рядовой поселянин. Об этом поется в одной из песен святочного цикла.

*Ой, дай, Боже, нам коляд дождать.*
*Первый праздничек – Рождество Христа,*
*Другой праздничек – то Васильев день,*
*Третий праздничек – то Крещенье.*

Далее в тексте сообщается, что нужно делать в каждый из дней верующему христианину: «Первый праздничек – на разговленье». Действительно, Рождество прекращало Филипповский пост и в этот день разговлялись, то есть начинали есть молочную и мясную пищу.

*Другой праздничек – Богу молиться.*
*Третий праздничек – воды напиться.*

Происхождение зимних праздников имеет разные корни. Так, к первобытной эпохе восходит празднование зимнего солнцеворота. Его считали началом нового солнечного года и отмечали как праздник Коляды. После принятия христианства к языческой Коляде было приурочено Рождество Христово. С течением времени в большинстве местностей Рождество вытеснило Коляду, но все-таки память о ней до конца не исчезла.

Ученые считают, что именно зимний солнцеворот, начало солнечного цикла, делал период святок священным временем. Не случайно исследователи связывают семантику слова «коляда» с понятием начала и со значением «круг». Заканчивался праздничный цикл Крещением. Церковью этот праздник был установлен в честь крещения Иисуса Христа в реке Иордан Иоанном Крестителем. Но, как и многие другие праздники, Крещение включает обрядовые действия, восходящие к дохристианским верованиям. Главнейшее из них – культ воды, вера в ее очистительные и защитные свойства. Набранную в крещенской проруби воду пили «для здоровья», ею кропили скот, жилища, а затем хранили весь год с лечебными целями. Новый год среди зимних праздников – самый молодой. Первого января его стали отмечать только с 1700 года. До этого времени Новый год встречали сначала 1 марта, а с 1348 года – 1 сентября. Вполне вероятно, что, переместившись на начало января, Новый год перетянул за собою и цикл весенних магических обрядов, таких, например, как «посеванье».

Празднование Святок в разных местностях имело как исходные черты, так и отличия. Общим является то, что все названные праздники не отмечались в шумных застольях, а были домашними, семейными, тихими. Такой характер они имели не только в Сибири. Исключением было празднование Святок молодежью. Ведь именно на Святках почти ежедневно собирались увеселительные вечерки или игрища, на которые могли приезжать из соседних деревень. Отличия в праздновании Святок проявлялись в разном характере обрядовых действий, их восприятии и толковании, в местных названиях святочного периода, в сюжетном и жанровом составе святочного фольклора, а также в длительности реального празднования. Праздничные дни и периоды сопровождались запретами на работу, которые также варьировались в зависимости от местных традиций. Обычно в праздники нельзя было выполнять тяжелую и грязную работу (стирать, мыть полы, прясть). В некоторых селах прекращалось даже рукоделие (шитье, вязание, вышивание). Полный запрет на вечерний труд свидетельствует о том, что наибольшей сакральностью обладало вечернее время. Это подтверждают и припевы колядок, упоминающие и восхваляющие вечерние часы: «ой, коляды, святые вечера», «святые вечера Васильевские» [8, с. 18-20]. Святки или святые вечера – народный зимний праздник, коим оканчивается один год и начинается другой; он продолжается 12 дней.

Ни в одном празднике не заключается столько обычаев, обрядов и примет, как в Святках. В нем представляется странная смесь совершено разнородных стихий: тут мы видим и суеверные языческие обычаи, и некоторые христианские воспоминания о Рождестве Спасителя мира. К первым относятся гаданье, наряженье и разные игры, отличающиеся сценической изобразительностью, ко вторым – славленье или хождение детей по домам со звездою [9, с. 10].

Из воспоминаний Нигановой Марии Ивановны (1916 г. р.), жительницы села Черный мыс Убинского района мы обнаружили, что на одной и той же территории с течением времени некоторые элементы обряда изменялись: «*На Рождество ранним утром взрослые и дети ходили "славить". Обязательно закрывали лицо, мазались сажей, чтобы не узнали. Выворачивали шубы и шапки и шли по домам. Пели рождественские молитвы, а затем сыпыли пол и всех, хто тама находился, зерном. Славелыцыков угощали булочками, пирогами, шаньгыми. Деньги ряженым стали давать тогда, когда люди стали полутьче жить, а после-то войны какие были деньги? Озеро да лес кормили людей»* [10, Л. 8].

Обработанные и проанализированные нами этнографические материалы позволяют говорить о том, что в этот период традиционно использовали довольно большое количество атрибутов: «*Обычно на Святки молодежь собиралась на вечерки, у одинокый вдовы откупали избу и там справляли вечерку. Приходили парни и девки с другого края, их приглашали. Ну и тут происходило знакомство молодежи. Но всегда это проходило под присмотром старших. Пока шла вечерка, малых ребятишек садили на печь, с ними бабулька старая, она наблюдала за всем гулянием. Молодежь очень любила играть в игры, так как игры заканчивались поцелуями. Особо любили фанты, третий лишний, ремешок. В этот период на кануне Рождества наряжались кто во что мог. Выворачивали шубы, шапки, мазались сажей, человека 3–4 накрывались холстиной, на палку насадют сделанную лошидиную голову, голову делали из соломы, надевали хомут – получался "конь", которого водили по дворам с гармошкой, с песнями. Хозяева сами зазывали к себе в дом. Было поверье – если пришли славельщики, то в доме весь год будет благополучие. А сейчас мы не умеем радоваться, так бедненько жили, зато весело»* (Асташкина Зинаида Романовна 06.02.1932 г. р.) [11, Л. 3].

А кликали так:

*«Кылида, Кылида, Дайте нам коровку,*
*Пришла Кылида, Маслину головку,*
*На конуне Рожжиства, Дай, Бог, тому, кто в этом дому»*

В святочный период обязательно колядовали. Историк С. В. Бахрушин писал: «…имеются намеки, что у них (у русских Сибири) “кликали Коляду”, рядились в хари, сделанные из осиновой коры». В дом колядующие не приглашались, а пели всю коляду под окном. Хозяева же, услышав колядующих, выходили на крыльцо, выносили колядующим угощение. Это печенье называлось “козульки” и выпекалось в виде различных фигурок животных, а позднее – в виде ангела со звездой или рождественской звезды» [7, с. 10;14].

Нами также зафиксировано, что на территории села Убинское в канун старого Нового года (с 13 на 14 января) проходил обряд колядования. Ходили колядовать дети. Так, Кутовенко Дарья рассказывала: «*Прежде чем идти, мне мама сказала: “Выучи колядки, чтобы не просто ходить, а желать людям благ”. Я выучила колядку. Мы с подружками нарядились и пошли. В каждом доме нас очень радушно встречали. Угощали конфетами, шоколадками, то есть у кого что было, также давали деньги. Принесли полный пакет сладостей и 300 рублей денег…»* [11, Л. 6].

*Пришла коляда,*
*Накануне Рождества.*
*Дайте коровку, масляну головку,*
*Дай, Бог, тому, кто в этом дому.*
*Ему рожь густа, рожь ужиниста.*
*Ему колоса осмина,*
*Из зерна коврига,*
*Из полузерна пирог.*
*Наделил бы вас Господь*
*И житием, и бытием, и богатством.*
*И дал вам Господь и больше того!*

В свою очередь, каждая хозяйка старалась заранее приготовить угощение для колядовщиков. Как правило, местные хозяйки готовили холо-

дец, причем способ приготовления был индивидуальным, пельмени из рубленого мяса, в русской печи зажаривали «молостного поросенка». Заранее выпекалось печенье, пироги, и все это хранили в амбре в сундуках. Каждый сундук имел свое предназначение. В одних сундуках хранилась выпечка, в других – мясные продукты. Традиционным блюдом являлся курник (пирог с мясной начинкой). Вышесказанное подтверждают рассказы старожилов: «*Поздно осенью поросилились свиньи, а поросят, чем их шибко-то было кормить, они выростали к Рожжеству не большими – молостными. Вот накануне праздника резали поросенка, а если семья большая – и двух. Обдашь их кипятком, шерстку ощщыплишь хорошо, опотрошишь, вымоишь, начинишь его крупкой, пшенкой, ушки, пятак замажешь кестом или шшкорлупку от ииц наденешь и – в русскую печь. Вот он там жарится до розовый шкурки…*» или «*…готовили опару для выпечки пирогов, сдобы. Тесто заводилось на ночь. Рано утром растопляли русскую печь, дрова для печи готовились с вечера, они мелко рубились и клались на припечек для сушки. Пока топилась печь, выкатывали тесто, оно должно было расстояться на листу. И тогда уже на деревянную лопату ставили лист и сажали в печь для выпечки. Нельзя было шумно ходить и громко говорить, так как кесто могло опасть*» [12, Л. 17 ].

Если же хозяева не очень-то гостеприимны, то дети в песне угрожали хозяевам:

*Кто не даст пирога –*
*То корову за рога,*
*Быка за хвост,*
*А хозяйку на мороз…*

Нами также зафиксирован обычай «посевать» зерном, овсом в канун старого Нового года. Этот обычай подтвердили в селе Черный Мыс. Убинского района в семье как они сами говорят, «чалдон» Есиповы Петр Никитович и Галина Тимофеевна: «*Мы были молодыми, собирались по нескольку человек, наряжались и ряженными ходили “посевать” в Новый год и в старый Новый год по старому, то есть 13 января. Ходили как дети, так и взрослые. Это было в середине 1980 годов. Они сами, со своей кумой шили себе костюмы, готовились к празднику задолго, не в один день, и делали это все с удовольствием и радостью, мужчины с ними не ходили. Этот обычай она унаследовала от своей мамы, Шмаковой Веры Евсеевны»* [12, Л. 17].

Посевая зерном говорили:

*Сеем-веем, посеваем,*
*С Новым годом поздравляем,*
*С Новым годом,*
*С новым счастьем.*
*Здравствуй, хозяин с хозяюшкой,*
*Не дадите пирога,*
*Мы корову за рога,*
*Не дадите теста,*
*Мы корову с места.*

В состав святочных обрядов обязательно входило гадание, с помощью которого по естественным и искусственным знакам люди старались узнать будущий жребий человека. Так, на территории Убинского района нами зафиксированы некоторые способы гаданий. Из рассказов респондентов мы выявили причину гадания «*каждому хотелось узнать свою судьбу*» и их способы. Из записи в селе Дальняя Крещенка Плотниковой Елены Илларионовны, 18.04.1928 г. р.: «*Перед Рожжиством собрались с подругами гадать. Кто пим с ноги кидал через избу, в какую сторону будет смотреть носик пима, оттеда и сватов ждать» или «С закрытыми глазами из поленницы нужно было взять полено. Если полено ровное, береста на нем хорошая, значит, и муж будет хорош собою, если корявое, то и муж буде корявый. А вот на зеркало не гадала, боялась почему-то, не знаю»* [11, Л. 5].

К святочным гаданиям также принадлежат сновидения. Они почитались тогда за предсказания. Загадывания перед сном считались менее опасными и были очень распространенными. Нами записано наиболее распространенное гадание в селе Черный мыс от Коржовой Нины Константиновны, 19.09.1928 г. р. «*Делали под кроватью “колодец” из лучинок, замыкали его замком и говорили: “Суженый ряженый! Мне судьбой предсказанный, приди воды напица”. Жених во сне придет и попросит ключи. Девушки под подушку клали гребенку и зеркало, приговаривая: “Суженый, ряженый! Приди ко мне наряженный, с кем мне жить-поживать, с кем век вековать”»* [11, Л. 1].

Таким образом, рассмотрев празднично-обрядовую традицию старожильческого населения Убинского района Новосибирской области, мы пришли к следующему выводу. Святочный период праздновался, с од-

ной стороны, широко и коллективно, а с другой – сопровождался участием разновозрастных групп населения, в чем четко прослеживается социальная организация общества. Праздник сопровождался различного рода атрибутами: ряжением, выпечкой и др. В обрядах прослеживаются религиозно-магические элементы: само колядование и посевание были направлены на обеспечение урожая в новом году. Примыкающие к ним гадания были направлены на то, чтобы приоткрыть завесу тайны над будущим человека. Изученный нами святочный период позволил увидеть передачу традиции, которая проявляется в более упрощенных вариантах и в наше время: сохранились вечерние походы в гости с последующим пожеланием добра, здоровья и благополучия, а также с сопровождением угощения и одариванием покупными подарками. Сохранены гадания не только в молодежной среде, но и в группах людей среднего возраста. Вышесказанное подтверждает некоторую степень сохранности отдельных элементов обряда, сохранившихся до настоящего времени на изучаемой нами территории.

**Литература**


1. Земсков В. Б. Дисбаланс взаимодействия пластов культуры как фактор культурной динамики // Общественные науки и современность. – 2003. – № 23. – С. 136–137.
2. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М., 1990. – 924 с.
3. Шангина И. И. Русские традиционные праздники. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – 336 с.
4. Большая советская энциклопедия. – М., 1984. – 632 с.
5. Зубкова Е. Ю. Семейная жизнь крестьянина. – М.: ЭКСМО, 2005. – 229 с.
6. Зайцева Т. А. Локальные культуры: проблемы изучения // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 302. – С. 62–64.
7. Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни и заговоры / сост.: Н. И. Болонев, М. Н. Мельников, Н. В. Леонова. – Новосибирск: Наука, 1997. – 605 с.
8. Солнцеворот: Традиционный народный календарь Енисейской губернии от Рождества до Ивана Купалы. – Красноярск: ГЦНТ, 2005. – 350 с.
9. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные Обряды. – М.: Сов. Россия, 1990. – Ч. 1. – 160 с.
10. Материалы фольклорно-этнографической экспедиции (далее МФЭЭ). – Т. 1. Л. 8.
11. МФЭЭ. – Т. 3. Л. 1; 3;5; 6.
12. МФЭЭ. – Т. 2. Л. 17.

*Николай Никанорович Сагалаков*

# ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ХАКАСОВ В ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

В данной статье рассматриваются этноконфессиональные традиции хакасов в этнохудожественном образовании. Традиционная религия и культы хакасов до настоящего времени являются малоизученной темой. Этноконфессиональные традиции хакасов имеют особую актуальность в современном культурно-образовательном пространстве.

**Ключевые слова:** этноконфессиональные традиции, этнохудожественное образование, шаманизм, тенгрианство.

Этноконфессиональные традиции народа – феномен его истории: они отражают разные этапы развития народа и поэтому могут служить важным источником при изучении его происхождения. Для бесписьменных народов этот источник, наряду с другими, является поистине бесценным. Изучение этноконфессиональных традиций в современный период особенно важно в связи с их быстрым исчезновением в условиях глобализирующегося мира.

Изучив этноконфессиональные традиции, можно получить целостное представление о мировоззрении этноса, выявить систему образов и знаков, имманентно присущих культуре народа, а также появившихся в результате межэтнического взаимодействия. На генезис традиционных религиозных представлений хакасов оказали влияние, прежде всего, контакты между различными коренными тюркоязычными этносами Южной Сибири.

Этноконфессиональная культура коренных народов Сибири до сих пор исследована недостаточно, несмотря на наличие ряда публикаций. Между тем она представляет не только теоретический интерес, но и имеет большое практическое значение. Тема традиционных верований и культов, шаманства и шаманизма вызывает огромный интерес у современных исследователей, рассматривающих их генезис и национально-региональные особенности во всей сложности религиозной системы представлений.

Этнохудожественное образование – это процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечест-

ва, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности интеллектуального и эмоционального богатства. Система этнохудожественного образования включает в себя совокупность духовных и материальных ценностей. В нее входят не только национальные образы мира, менталитет народа, его празднично-обрядовые и семейно-бытовые традиции, этнические стереотипы поведения в природной среде и социуме, но и народная художественная культура (художественные ценности того или иного народа, а также этнические формы их бытования, сохранения и трансляции). Народная художественная культура (или этнохудожественная культура) представлена устным народным творчеством, народными музыкой, танцами, декоративно-прикладным творчеством, фольклорным театром и другими видами художественного творчества этноса [1, с. 6].

Традиционной религией хакасов, как и многих тюркских народов Сибири, является шаманизм. Шаманизм – совокупность представлений и действий, вызванных верой в способность особых лиц (шаманов) быть посредниками между людьми и духами. Шаман (по хак. – хам) считается посредником между миром людей и сверхъестественными силами. Шаманам присущи такие сверхъестественные способности, как способность предвидеть и предсказывать будущее, избавлять соплеменников от болезней, обеспечивать удачу на охоте или рыбной ловле, вызывать изменения в природе, провожать умерших в подземный мир, способность связываться с духами. Шаманом называется человек, который, погружаясь в особое исступленное состояние сознания, обретает способность общаться с оберегающими и помогающими духами и черпать из потусторонних источников значительную силу [2, с. 118].

У хакасов есть легенда, которая начинается с диалога двух уток. «Одна из них посылает другую за песком на дно реки. Тот песок, который первая утка получила от второй, она толчет колотушкой девять дней, в результате образуется земля. Песок, который посыльная утка сохранила у себя, превратился в высокие горы. В наказание за утайку первая утка не дала ей земли для проживания. Провинившаяся все-таки выпросила землю размером со след трости, проткнула землю и ушла в отверстие. Так они разграничили места обитания и сферы влияния. Далее первая утка из земли

сотворила человека (мужчину), а из его ребра – женщину, дала им скот и хлеб. Действующие лица только в начале легенды именуются утками. Когда речь идет о моменте сотворении человека, рассказчик первую утку называет Богом Тэнгри, а вторую – Эрлик-ханом» [3, с. 185–188].

Во второй половине XX века проявилась ситуация, когда развитие общества за счет истребления природного компонента жизненного пространства ведет к реальной опасности самоуничтожения. В данных условиях только культура (в том числе и этническая) становится фактором самосохранения человека, общества и природы. Непредсказуемое будущее человечества и отдельных его народов заставляет обратиться к опыту прошлого, в котором оно ищет пути решения своих проблем. Более того, потребность обрести себя в вечности ведет к стремлению соединить время (прошлое, настоящее и будущее) в едином пространстве. В этой связи ученые-антропологи отмечают повышенный интерес к шаманизму как древнейшей форме духовной адаптации человечества к миру, сумевшей сохраниться в течение тысячелетий.

По представлению тюрков-тенгрианцев, управление Вселенной происходит по многоступенчатой иерархии. На высшей ступени управления находятся божества, затем хозяева местности и последние – духи.

Тенгрианство – религия тюрков. Это комплекс религиозных воззрений. Он основан на культе космического божества Тэнгри. «Тэнгри» означает небо, видимая часть мироздания; бог, божество; повелитель, господин. Представление о Тэнгри складывалось на основе анимистических верований о небесном духе-хозяине, причем небо мыслилось и его непосредственным проявлением, и местом его обитания. В отличие от религий, созданных пророками и их последователями, тэнгрианство возникло естественным историческим путем на основании народного мировоззрения, воплотившего и ранние религиозные, и мифологические представления, связанные с отношением человека к окружающей природе и ее стихиям. Характерной чертой этой религии является родственная связь человека с окружающим его миром, природой. Тэнгрианство было порождено обожествлением природы и почитанием духов предков. Тюрки и монголы воспринимали природу как одушевленное существо. Именно тэнгрианская вера давала тюркам знания и умения чувствовать дух природы, жить

в гармонии с ней. Отношения людей с природой рассматривалась скорее как взаимозависимость, чем как ее эксплуатация, и подобная почтительность по отношению к миру природы позволяла тюркам и монголам жить на своей земле тысячелетия без отрицательных последствий для окружающей среды. Такой образ жизни нашел свое выражение в тэнгрианстве, согласно которому человек должен жить в равновесии с миром, поддерживая баланс как в природе, так и в обществе.

Возникновение анимистических представлений ученые связывают с развитием промысловых культов. Хозяева природных явлений, играющие заметную роль в данных представлениях – это духи тайги, реки, моря, посылающие охотнику дичь; проявления природных сил, имеющих важное значение для жизни человека [4, с. 76].

Культ огня являлся и является одним из самых важных, центральных, структурообразующих в общей обрядовой системе культов. Он охватывал самые разнообразные явления религиозной культуры хакасов. Традиционное сознание хакасов видело в огне живое существо, имевшее много общего с людьми. Дух огня имел антропоморфный облик.

В верованиях хакасов огонь представлялся в образе женщины. С течением времени этот образ усложняется и постепенно преобразуется в сложную по своим функциональным характеристикам фигуру «хозяйки очага». В ней видят мифическую покровительницу и прародительницу рода. Дух огня характеризуется амбивалентными свойствами как источник жизни и одновременно ее разрушитель [5, с. 127].

Почитание гор – весьма древнее и распространенное явление. Гора, как и дерево, охватывает три мира (небесный, земной, подземный). Почитались священные или родовые горы. Зависимость людей от священной горы была особенно сильной и безусловной, ибо на них обычно располагались промысловые угодья, воспринимаемые как живые существа – священные покровители промысла для людей того или иного рода, а по существу – источник существования.

Все культовые действия, связанные с почитанием горы, проводил шаман. Коллективное моление способствовало объединению всего рода.

Шаманы, как лица, обладающие сакральной властью, оказывали огромное влияние на морально-этическую, нравственную сторону родового

общества. Они укрепляли веру в силу и могущество духов, важнейшим из которых являлся дух священной горы. Это воспитывало и дисциплинировало всех людей, настраивало на особое отношение к горе и ко всем обрядам [6, с. 53].

Таким образом, религиозные верования и культы в контексте современной этноконфессиональной культуры являются частью историкокультурного наследия народа. В течение многих веков из года в год хакасы, как и их предки – тюрки, – воспроизводили коллективные моления. От этого зависело, по представлениям народа, благополучие хакасских родов. Одна из важных функций при проведении различных культов (культ огня, культ гор, культ священной воды) заключалась в стремлении людей победить страх перед непознанными, необъяснимыми явлениями окружающего мира.

В традиционной религиозно-мифологической системе хакасов одним из важнейших являлся культ хозяина воды – Суг-ээзи. Хакасы с почтением относились ко всем водным источникам. По традиционным хакасским представлениям, Суг-ээзи мог являться людям в различных обличьях, но чаще всего в антропоморфном. По рассказам пожилых хакасов, Суг-ээзи мог принимать образы мужчин или женщины. При непочтительном отношении к себе, они могли утопить человека или забрать его душу.

Хозяину и хозяйке воды хакасы устраивали общественные жертвоприношения – Суг-тайы, причем частота их проведения зависела от того, какие «взаимоотношения» складывались у людей с рекой. Жертвоприношения водяному хозяину устраивали весной.

Образ Суг-ээзи имеет двойственную природу. С одной стороны, он, как и вода в целом, воплощает в себе идеи первоначала, плодородия, очищения и защиты. С другой стороны – олицетворяет собою хаос и, как неуправляемая стихия, может нести в себе потенциальную опасность для людей. Универсальность значений образа воды способствует тому, что образ Суг-ээзи имеет акцентирующее значение в современном мифотворчестве хакасов [5, с. 154].

Таким образом, изучая эноконфессиональные традиционные верования и культы хакасов, можно сделать вывод, что инновационные процессы происходили в этнической культуре хакасов с глубокой древности.

Этноконфессиональные традиции и этническая культура хакасов концентрируются вокруг ключевых ценностей (архаические верования, шаманизм, тэнгрианство), включающих смысловую очевидность и интуитивную ясность.

Современная этноконфессиональная культура развивается, сохраняется и транслируется в современное культурно-образовательное пространство, представляющее собой формирование гуманистической направленности, стремящееся к самопознанию, самовоспитанию и саморазвитию. Современное этнохудожественное образование связано с представлениями о целостности этнической культуры и дает новый импульс позитивному развитию современной культуры хакасов.

Культура как историко-социальный феномен пронизывает все сферы человеческой жизнедеятельности, выступает формой, способом самоопределения человека в мире и представляет собой (совместно с природно-биологической, адаптивной системой) в конкретном регионе, в конкретно исторических условиях его защитный «пояс». В этом видится непреходящая ценность культуры, охватывающей три слоя: нижний – «этнический», средний – «народный» (аккумулирующий многовековой уклад жизни, думы и чаяния этноса) и высший – «национальный», которые, взаимопроникая друг в друга, в совокупности составляют сущность культуры каждого этноса [7, с. 89].

**Литература**


1. Концепция этнокультурного образования: методология, проблемы, технологии: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – М., 2005. – С. 6.
2. Кызласов Л. Р. История Хакасии с древнейших времен до 1917 года. – М., 1993. – С. 118.
3. Катанов Н. Ф. Качинская легенда о сотворении мира // ИЗВЕСТИЯ ОАИЭ. – Казань, 1894. – Т. 12, вып. 2. – С. 185–188.
4. Безертинов Р. Н. Тэнгрианство – религия тюрков и монголов. – Наб. Челны, 2000. – С. 76.
5. Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: пространство и время. – Новосибирск, 1988. – С. 127–154.
6. Бутанаев В. Я. Этническая культура хакасов. – Абакан, 1998. – С. 53.
7. Котожеков Г. Г. Культура Саяно-Алтайского нагорья. – Абакан, 1991. – С. 89.

*Жанна Вениаминовна Посконная*

# ФЕНОМЕН ЖИЗНИ В ТРАДИЦИОННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ АЛТАЙЦЕВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье кратко раскрывается такой концепт в традиционном мировоззрении алтайцев, как «феномен жизни». Дается определение самому понятию «жизнь», а также рассматривается отношение к этому понятию самих алтайцев.

**Ключевые слова:** жизнь, человек, традиция, природа, экологическое сознание.

Взгляды на жизнь в мировоззрении алтайцев складывались на протяжении многих веков. Но целесообразно отказаться от попыток даже относительной периодизации этого процесса. Сделать это не позволяют ни состояние источников, ни общий уровень наших знаний о тюркском и, в частности, алтайском культурогенезе. Конец XIX – начало XX века – время формирования основного корпуса источников – были периодом сложного синтеза архаики и новообразований в социально-экономической структуре тюркского общества. Естественно, изменения происходили и в мировоззрении. Однако «живучесть» разных мировоззренческих моделей была, можно полагать, неодинаковой. Если пространственно-временные представления, отражающие картину стабильного физического мира, были консервативными, то модель жизни относительно подвижна. Она теснее связана с экономикой и социальными структурами общества. Кроме того, само содержание этой сферы народного менталитета предполагало постоянную интерпретацию, варьирование.

Такое широкое понятие, как «феномен жизни» может рассматриваться в историческом аспекте – как постепенное наслоение разнородных религиозно-мифологических представлений и традиционных мировоззрений за определенный исторический период. При этом исследование будет носить междисциплинарный характер, поскольку будет включать в себя и культурологические, и этнографические, и исторические, и социологические материалы.

Объектом изучения является алтайский народ и элементы его этнической культуры, повлиявшие на сложившееся мировоззрение алтайцев. Предмет исследования – отношения между культурой и природой, людьми

и животными, мифологическими существами на основе мифологии, верований, космологии, онтологии, повседневных практик и идеологии – всего того, что составляет для алтайцев такое понятие, как «жизнь».

Анализ феномена жизни может сыграть важную роль в реконструкции традиционного мировоззрения, концептуальной и языковой картины мира алтайских народов юга Западной Сибири. Разрабатываемая методика междисциплинарного подхода к этому вопросу помогла бы восполнить имеющийся пробел в изучении такого феномена, как «жизнь», а, возможно, и способствовать решению задач, связанных с этнокультурными и социальными процессами в современном обществе. Кроме того, следует отметить теоретическую и практическую значимость реконструкции традиционного мировоззрения тюркскоязычной общности единой историко-этнографической области – юга Западной Сибири, в состав которой входят ойроты, кумандинцы, телеуты, шорцы, теленгиты и др.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые рассматривается такое широкое понятие, как «феномен жизни» алтайцев, включающее в себя такие аспекты, как анализ самого понятия «жизнь», жизнь человека и ее смысл, отношение к жизни алтайских народов, в том числе – одухотворение всего мира, экологическое сознание: «человек – природа». Для реализации этих задач необходимо выявить генетические истоки современной многослойной, многоуровневой синкретической системы религиозных верований и мировоззрения в целом народов Алтая в контексте особенностей культурно-исторического развития всего региона.

Несмотря на огромное количество работ, посвященных верованиям и культуре алтайского народа в целом, практически отсутствуют обобщающие исследования, изучающие данные вопросы. Во многих работах исследователи преимущественно обращают внимание только на исторические процессы, повлиявшие на формирование культуры и верований алтайского народа, а работ, объединяющих и систематизирующих эти исследования, нет. Нет также работ самих алтайцев, дающих оценку собственной культуре и верованиям.

Существующих сегодня исследований явно недостаточно для составления целостной картины становления, развития и современного состояния «феномена жизни» в целом. Этот фактор обусловил выбор темы, а кроме того, и постановку исследовательской цели, которая выражается через представление целостной системы всего многообразия представлений о таком понятии, как «жизнь» в культуре алтайских народов.

Реализуя задачи работы, необходимо, прежде всего, выявить механизм освоения пространства жизнеобеспечения в традициях оседлой и полукочевой культур алтайского мира, выражаемого в практической и сакральной формах. Алтайские народы освоили жизненные пространства, включающие не один географический регион и характеризующиеся разнообразием ландшафтов: горно-таежные, лесостепные, степные зоны. Достаточно широкий диапазон экологических «ниш» обусловил формирование богатой мировоззренческой базы, на основе которой складывались мифологические, этнические образы пространств и сформировывалось представление алтайцев о таком феномене, как жизнь.

Кроме того, необходим анализ мифологического устройства мира, его структуры и основообразующих элементов. Результат исследования – реконструкция образов, структуры, динамики и условий проявления воображаемых миров (Родина, мир мертвых, чужой / иной мир, границы пространств) и как этот мир взаимодействует с миром живого человека.

В мировидении алтайских народов особое место занимают ментальные образы ландшафтообразующих компонентов пространства – гор, равнин, водоемов, рек, лесов. Гора, дерево, водный источник – это главные элементы картины мира алтайских народов, в ведении которых находится вся «механика мира». Правомерно и утверждение, что с этими природными объектами наиболее тесно переплетена жизнь человека и социума.

Исследование включает и анализ понятия «жизнь» для алтайских народов; какой смысл заключен в этом понятии у алтайцев и какое отношение к жизни исторически сложилось у данного народа.

Вопрос жизни волновал человечество во все времена. Но такие понятия, как «жизнь», «судьба», «счастье» никогда не формулировались в алтайской культуре сколько-нибудь определенно. Строго говоря, то, что именуется, применительно к алтайскому мировоззрению, «понятиями», более соответствует термину «концепт», понимаемому как единица оперативного сознания (образы, представления, понятия, не всегда реализуемые в логической форме). Совокупность концептов, тяготеющих к некоему центральному образу, образует мировоззренческую концепцию (жизни, человека и т.д.). Следует подчеркнуть, однако, что совокупность тюркских и, в частности, алтайских представлений о жизни можно назвать концепцией лишь в расширенном толковании этого термина. Сам уровень развития алтайцев не предполагал категоризации представлений о мире, равно

как не существовало потребности в жестких дефинициях. Когда речь шла о терминах, оторванных от чувственно воспринимаемой действительности, общественное сознание довольствовалось весьма приблизительными формулировками. Открытость и незавершенность концептуальных схем создавали бесконечные мифопорождающие ситуации. И, несмотря на это, картине мира алтайской культуры нельзя отказать в стройности и целостности [3, с. 57–59].

Мифоритуальная традиция южно-сибирских тюрков – в большинстве своих проявлений – не просто касается темы «жизнь и человек», но одержима ею. Это закономерно, так как жизнь человеческого общества – главная ценность в мире. В помыслах, на словах и на деле люди апеллировали к природе – единственному источнику жизни, единственно надежной реальности, равно постигаемой и в опыте повседневной жизни, и в универсальных построениях. Сталкиваясь в реальной жизни с печальным фактором конечности и уязвимости человеческого бытия, люди не могли не признать закономерность подобного исхода. Преодолеть величайшую несправедливость мира или хотя бы получить надежду на это можно было только признанием тождества человека и природы. Глобальная идея тождества «рассыпана» по мифологическим текстам, ритуалам и обычаям.

В обыденном сознании современного человека такие понятия, как «животворная сила природы», «жизненный путь», «судьба» бесконечно далеко ушли от своих предполагаемых первообразов. Зачастую у исследователя, пытающегося анализировать восприятие и осмысление жизни, бытовавшее в прошлом у народов Южной Сибири, могут возникнуть сомнения: возможно ли вообще рассчитывать на понимание сокровенных глубин иной культуры? Ведь современному человеку достаточно нелегко понять мифоэкологические представления о сущностных свойствах жизни. Этому, возможно, мешают укоренившиеся и слабо осмысленные стереотипы, согласно которым «жизнь» возможна лишь в паре со своим антиподом – «смертью»; а возможно, и признание человеческого бытия уникальным среди прочих проявлений жизни. Так или иначе, иногда исследователю приходится преодолевать не только «сопротивление» разрозненных и неравноценных источников, но и инерцию собственной мысли, отказывающейся порой признать за архаичным сознанием способность интуитивного постижения, прочувствования универсальных законов природы [2–4, с. 4].

Для традиционного мировоззрения характерно острое ощущение живого начала в природе. Разумеется, текучесть и изменчивость форм жизни делали этот феномен труднопостигаемым. Познание жизни происходило сообразно общим закономерностям развития общественного сознания. Не удивительно, что анализу в традиционном мировоззрении зачастую предшествует обобщенное целостное восприятие, ощущение, результаты которого облечены в символы и образы. Первичная категоризация мира осуществлялась в процессе социальной жизнедеятельности и потому закономерно имела функциональный, ценностно-окрашенный, антропоморфный характер. Более того, человек традиционного общества имел возможность познавать мир, только сравнивая с ним самого себя как реальность, максимально доступную для познания. Объяснение себя через мир и мира через себя – двуединый процесс, на «встречных курсах» которого рождалась истина. В традиционном алтайском, как и любом другом, обществе усилия коллективного разума были направлены на уяснение места человека в мире. При этом, можно полагать, главным было не столько установление различия, сколько осознание тождества человека и мира во всех проявлениях последнего. Это интуитивное в своей основе стремление найти опору – залог стабильности – и, в конечном итоге, утвердиться в мироздании. Задача самоопределения решалась разнообразными способами, однако все они исходили из признания принципиальной изоморфности человека и природных объектов.

Стоит отметить, что в языках региона не было общего понятия «жизнь». До понимания «живого» как категории мировоззрение не развилось, так же как не знало оно отвлеченных понятий «пространство» или «время». В лексике каждая форма жизни могла иметь свое наименование. Представляется, что понятия «жизнь», «существование», «судьба», «бытие» не формулировались, а лишь ощущались с различной степенью определенности и полноты. Это, в частности, объясняет, почему в мировоззрении наиболее «разработаны» те сферы бытия, где человеческая мысль отталкивалась от реальных фактов. Итак, чтобы сделать любое явление мира умопостигаемым, его надо было, прежде всего, уподобить человеку. В принципе, антропоморфизироваться мог любой объект, так как традиционному мировоззрению импонировала идея глубинного тождества всего сущего, тождества, понимаемого – закономерно – как родство. Именно отсутствие непреодолимых границ предполагало единство челове-

ка и природных форм, реализовавшееся в мировоззрении через целый ряд тонких градаций и переходных состояний.

В этой связи исследование всей совокупности результатов мировосприятия и понимания феномена жизни алтайцами представляется продуктивным и необходимым в целях реконструкции традиционного мировоззрения этого народа.

**Литература**


1. Алексеев Н. А. Ранние формы религии. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1980. – С. 102.
2. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Человек. Общество / сост. Академия наук СССР, Сибирское отделение, Институт истории, филологии и философии. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. – С. 1–5.
3. Потапов Л. П. Древнетюркские черты почитания неба у саяно-алтайских народов // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск, 1978. – С. 57–59.
4. Потапов Л. П. Мифы алтае-саянских народов как исторический источник // Вопросы археологии и этнографии Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1983. – С. 100.



***Наталья Дмитриевна Бибикова***


## ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ НАРОДОВ АЛТАЕ-САЯНСКОГО РЕГИОНА


В статье рассматриваются факторы формирования экологической культуры коренных народов Алтае-Саянского региона. Анализируется зависимость характеристик экологической культуры от действия определенных факторов.



**Ключевые слова:** экологическая культура, коренные народы Алтае-Саянского региона, природные условия, религиозный фактор.


Со второй половины XX века существование человечества омрачено предсказаниями приближающейся экологической катастрофы. На наш взгляд, тот факт, что складывающиеся веками мировоззренческие установки привели к необратимости процесса ухудшения качества природной

среды, является закономерным: сегодняшнее восприятие человеком себя по отношению к окружающему миру характеризуют как антропоцентричное, потребительское, экологически безответственное, противоприродное, хищническое, агрессивное в противоположность желаемому спасительному экоцентричному, экофильному, уважительному по отношению к природе мировоззрению. Нарастание экологических проблем ставит современного человека перед необходимостью «судорожного» поиска выхода из сложившейся ситуации: вводятся ограничительные нормы, создаются контролирующие органы, проводятся длительные исследования, при этом часто принимаются меры, не имеющие под собой сколько-нибудь обоснованной научной базы (вспомним Киотский протокол). Тем не менее, прогнозы ученых не становятся более радужными, и перспектив нормализации состояния природной среды не предвидится.

Единственным возможным выходом из сложившейся критической ситуации во взаимоотношениях человека с природой видится изменение экологической культуры человечества как совокупности знаний, норм, взглядов, установок и практик, в которых выражается отношение человека к системе «человек-природа-общество» и которые формируют технологии взаимодействия общества с окружающей природной средой. Так, например, пишет в своей книге «Экологическая онтология» чешский ученый Йозеф Шмайс: «Парадигма человеческого превосходства над природой является антропологической иллюзией. Необходимо ее заменить парадигмой включенности человека в природу. Культуру, по отношению к природе хищническую, мы можем попытаться трансформировать в культуру, по отношению к природе уважительную» [4, с. 105]. Таким образом, угрозу жизни должен преодолеть новый тип экологической культуры, основным отличием которого от прежнего типа будет отношение к человеку как к части окружающей среды, обладающей равными правами с живыми и неживыми объектами природы. Но вопросы: сколько времени может потребоваться на данный переход у семимиллиардного населения Земли, где изыскать духовные ресурсы и не слишком ли поздно – самим своим существованием нивелируют любые попытки что-то изменить.

Экологическая культура в различной степени развита у населения мира: условия проживания, исторического развития и совокупность ряда других факторов сформировали кардинально отличающиеся образцы экологического поведения в регионах. Тем не менее, мировым сообществом в

лице международных организаций (ООН, ЕС) принято считать образцовой западноевропейскую модель экологической культуры и распространять ее ценностные установки на весь мир независимо от того, насколько действительно полезной и эффективной является эта модель для рассматриваемой территории и ее населения. Следует отметить значительную конъюнктурность западноевропейской модели: она, безусловно, подвержена влиянию политической и экономической элиты. Происходит повсеместное утверждение западноевропейского подхода к защите окружающей среды: разрешение собственных экологических проблем происходит за счет использования «чужих» территорий; в жесткие рамки экологических нормативов ставятся народы, имеющие наименьшее отношение к экологическому кризису; создание особо охраняемых природных территорий приводит к изъятию из хозяйственного обихода плодородных земель; внедрение современных технологий в повседневный быт разрушает традиционную модель природопользования и ведет к нарушениям в экосистемах регионов. Таким образом, мы видим, что не учитываются культурные особенности местного населения, что приводит к уничтожению многовековых связей между обществом и средой и, следовательно, к усугублению экологической обстановки.

В противоположность вышеописанному типу существуют модели экофильной культуры, поэтому нет необходимости выстраивать систему воспитания экологической культуры с нуля: базовые законы и принципы взаимоотношения человека и природы уже давно выработаны и проверены в процессе жизни многих поколений людей. В поисках такой модели экологической культуры мы обратились к традиционной культуре, так как именно в кругах ее носителей (коренных народов) до сих пор культивируется благоговейное отношение к природе как к «матери-прародительнице», которое видится наиболее подходящим для сохранения устойчивости природной среды.

Ярким примером традиционной экологической культуры является культура коренных народов Алтае-Саянского региона, которые сохранили самобытные системы жизнеобеспечения, особые формы хозяйственной деятельности, такие как охота, скотоводство, и являются приверженцами так называемых «примитивных религий». В силу особенностей географического рельефа эти народы, проживая изолированно, сейчас являются носителями исходного образца экологического поведения, основанного

на уважении и почтении в отношении природы. Важным элементом образа жизни шорцев, телеутов (Кемеровская область), тубаларов, челканцев, кумандинцев, алтай-кижи (Республика Алтай, Алтайский край), теленгитов (Республика Алтай) выступает деликатное обращение с природными объектами, позволяющее сохранить их в наиболее неизменном состоянии.

Цель данной статьи – выявить факторы, лежащие в основе формирования особой экологической культуры коренного населения Алтае-Саянского региона. В данной статье мы рассматриваем территорию Алтае-Саянского региона, входящую в состав Кемеровской области, Алтайского края и Республики Алтай. Проведенное нами исследование базируется на работах ученых-этнологов Каруновской Л. Э., Потапова Л. П., Кимеева В. М., Кызласова И. Л., Тадиной Н. А., Байлагасова Л. В. и др., а также на материале сохранившихся записей образцов устного творчества тюркских народов Сибири.

1. Безусловно, наиболее значимым фактором формирования экологической культуры коренных народов Алтае-Саянского региона является **природный фактор**. Особые природные условия, включающие рельеф, климат, животный и растительный мир, определили специфику взаимоотношения человека и природы на рассматриваемой территории.

Рельеф Алтае-Саянского региона представлен горно-таежными ландшафтами (здесь расположены крупные горные хребты: Алтай, Кузнецкий Алатау, Восточный Саян, Салаирский кряж) с многочисленными узкими речными долинами (реки Обь, Бия, Томь, Катунь). Климат характеризуется коротким теплым периодом и продолжительным холодным. Таким образом, рельеф и климат Алтае-Саян практически исключают возможность успешного земледелия и скотоводства. При этом здесь довольно богатый животный и растительный мир. Природные условия здесь таковы, что местному населению не остается ничего другого, как использовать имеющиеся в распоряжении ресурсы животного и растительного мира, поэтому традиционные занятия коренных народов неразрывно связаны с дикой природой. Это охота на зверей, собирательство съедобных диких растений, рыболовство.

Рассмотрим черты традиционной экологической культуры, сформировавшиеся под влиянием природного фактора.

Как мы отметили, хозяйство, а следовательно, и жизнь коренного населения Алтае-Саян основываются на ресурсах, предоставляемых тайгой.

Естественно, народы давно пришли к пониманию своей зависимости от леса, поэтому одно из важных мест в их культуре занимает уважительное отношение к тайге и к объектам живой и неживой природы, которые в ней находятся. Понимание зависимости человека от расположения к нему хозяина леса выражается, например, в таких строчках обращения тубаларов к тайге:

*Шестигранная обширная тайга!*
*С воротником горностая!*
*Как мать моя, питавшая грудью…*
*Как отец мой, воспитавший (хранивший)…*
*Непроницаемое для дождя – густоветвистое дерево!*
*Непроницаемое для врага мое убежище…* [13, с. 136–137].

Для алтайцев характерно отношение к природе как к старшему брату, который помогает человеку, и этого брата ни в коем случае нельзя обидеть или нанести ему вред, поэтому поход в лес и возвращение из него сопровождается разнообразными ритуалами, требует соблюдения определенных правил поведения и этикета. Так, запрещено брать у природы больше, чем требуется для удовлетворения своих нужд: нельзя убивать зверей больше, чем нужно для собственного пропитания; нельзя охотиться весной и летом, когда звери вскармливают потомство; для костра можно использовать только сухое дерево; нельзя полностью истреблять цветы, ягоды и орехи в лесу и т. д. [17, с. 118]. Отправляясь на охоту, охотники не должны говорить о цели своего похода, женщинам запрещено дотрагиваться до охотничьего снаряжения. Охотники «кормили» духа гор, обращались к горам с просьбой об удачной охоте, пытались задобрить лесных духов сказками и игрой на музыкальном инструменте. Запрещалось шуметь и ругаться в тайге. Отличительной чертой охотников Алтае-Саянского региона является то, что они сохраняют невозмутимость и спокойствие независимо от результатов охоты, так как не хотят потревожить или обидеть хозяина леса.

Особенности горного рельефа Алтае-Саян привели к формированию в среде коренного населения «культа гор»: горы, своим строением или высотой привлекающие внимание, являются традиционным объектом поклонения. Причиной такого повышенного интереса к данным природным объектам является тот факт, что они являются заметными ориентирами

в таежной местности для охотников, собирателей и рыболовов. В мифологии горы традиционно являются точками, приближенными к небесному миру, дорогами к небу и небесным богам.

По представлениям коренных народов Алтае-Саян, на горах обитают горные духи, «хозяева гор», либо сами горы имеют человеческий облик (у них есть голова, хребет, плечи, ноги) и ведут человеческий образ жизни (могут, например, покидать свое место для участия в битве, ходить на лыжах, плясать, петь песни, играть в азартные игры, разговаривать, ссориться). К горам относились как к самому старшему члену рода. Характерно обращение алтайского шамана при камлании к хозяину вершин Алтая: в нем содержатся и любовь к родной природе, и народное понимание ее закономерностей, и почтение перед великим духом.

*На буром коне солнечный Алтай!*
*В летние дни веселый!*
*В зимние дни вскармливающий,*
*Тихо движущий реки.*
*С красивыми высотами наш текущий Алтай,*
*Ублаготвори нас своим плодородием,*
*Дарами ублаготвори!* [7, с. 165].

Образы гор активно используются в мифологии народов Алтае-Саянского региона. Так, как в мифе об образовании горы Мустаг: два богатыря бились за шорскую красавицу и погибли, превратившись в двугорбую гору. По другой легенде в гору Мустаг превратился древний богатырь, его жена стала горой Кегда, сыновья – горами Карабур и Кизей («Издалека поглядывают сыновья на ледяную вершину Мустага, и нет такой силы, которая заставила бы их вернуться под его крышу») [5].

Наравне с горами отдельными родами алтайцев почитаются реки как традиционные места поселения, а также деревья, животные. Объекты поклонения наделяются антропоморфными чертами воспринимаются как старшие члены рода. При их наименовании используются термины родства. Так, алтайцы называют волка «дядей по матери», медведя «старшим братом» [16, с. 1], реки и деревья именуются «матерями» [15, с. 150]. С данным отношением к природным объектам также связаны определенные ритуалы и запреты: запрет вырубки деревьев; запрет на выражение недовольства, например, рекой, вышедшей из берегов; запрет для женщин

детородного производного возраста подниматься на горы и деревья (этот запрет снимается с женщины только по достижении определенного возраста) и т. д. [16, с. 1].

Священные родовые деревья воспринимались как ось мироздания. Алтайцы не строили деревянных домов, для жилища им требовались лишь жерди. Для отопления они использовали преимущественно хворост. Лиственница шла только на сооружение могильников. В целом, характер и уровень лесопользования алтайцев лишь в незначительной степени влияли на состояние лесного массива тайги.

Характерное для алтайцев восприятие дерева как священного объекта поклонения и даже как центра мира ярко выражено в следующем отрывке из алтайского сказания «Маадай-Кара»:

*В долине, между семьюдесятью большими*
*горами-крепостями,*
*Стоствольный вечный тополь*
*Под лунами луны и солнца,*
*Как золото сверкая, стоит.*
*С ветвей его, склонившихся на лунную сторону,*
*Золотые листья опадают,*
*С ветвей его, склонившихся на солнечную сторону,*
*Серебряные листья опадают...*
*Под одной его ветвью*
*Сто кобылиц могут стоять,*
*Под другой ветвью*
*Сорок баранов могут спрятаться...*
*На вершине семиколенного вечного тополя*
*Две одинаковые, с конскую голову, золотые кукушки,*
*Перекликаясь, сидят...* [2]

Л. Э. Каруновская описывает «календарь двенадцатилетнего животного цикла» у алтайцев и телеутов. По мнению этих народов, каждый год проходил под покровительством какого-либо животного. Человеку важно помнить, в чей год он родился, так как это накладывает отпечаток на всю его судьбу. Категорически запрещается убивать (отнимать душу) животного «своего года». Году каждого животного приписывались свои особенности. Так, в год коровы «зима тяжелая, весной пропадает скот, в особенности, коровы», а год мыши «мягкий, легкий для людей» [6, с. 8].

Кроме того, следует отметить еще одну роль, которую сыграли особенности горного рельефа Алтае-Саян. Трудная проходимость территории в совокупности с географической удаленностью от центров развития мировой цивилизации свела до минимума возможность контакта традиционной культуры местных коренных народов с другими культурами (в частности, с культурами потребления), что позволило сохранить ее самобытность. Именно поэтому экологические принципы и подходы к общению с окружающим миром до сих пор живы в среде алтайского народа.

2. **Религиозный фактор**. Экологическая культура коренных народов Алтае-Саянского региона формируется под воздействием анимистических, магических, тотемистических представлений и шаманизма.

Представители малочисленных коренных народов видели мир единым целым, пронизанным мистическими связями. Их вселенная состоит из трех частей: небесной, земной и подземной, при этом, между небесной и подземной частями нет кардинального разделения функций: обе они управляют тайгой, которая является источником жизни для народа. Каждое живое существо имеет божественное происхождение и предназначение, поэтому человек, животные и даже неживые природные объекты являются абсолютно равноценными в окружающем мире. Единство мира подчеркивается представлениями о существовании единого духа-творца: Тенгри (Бог-небо), Алтай-Кудай («хозяин Алтая»), Двер-Суу (Земля), Умай-Эне (Солнце, мать-прародительница), Ульгень (Бог-творец).

Мир, с точки зрения коренных народов Алтае-Саян, наполнен магическими силами, которые влияют на природу, общество, отдельных людей. При этом возможно и воздействие человека на эти силы с целью получения более благоприятных условий для своего существования. С представлениями о магических связях, пронизывающих все в мире, связано формирование комплекса примет у коренных народов региона: беркут крутится в небе вокруг аила (традиционное алтайское жилище) – быть гостю; лошадь во время езды «играет» ушами – быть хорошему; лошадь постоянно зевает – быть радости; кукушка кукует близко к аилу или пролетая над аилом – быть беде; попадется в первый день охоты соболь – охота будет удачна. Данное восприятие окружающего мира иллюстрирует исключительное внимание алтае-саянских народов к окружающему миру, а также желание научиться прогнозировать изменения, происходящие в природе, и влиять на них.

Тотемистические представления алтайцев заключаются в том, что духи многих диких животных приравнивались к людским. Каждый род у алтайцев имел своего основателя из животного мира, который почитался, считался священным и был неприкосновенным [10, с. 54]. Описанное отношение к животным является одним из выражений принципа равенства и родства всего в мире.

Как отмечает Б. Малиновский в книге «Магия, наука, религия», человек склонен представлять внешний мир по своему образу и подобию. То есть, так как животные и растения могут действовать, меняться, помогать человеку или мешать ему, а также неживые объекты природы могут измениться или могут быть перемещены – все они также должны быть наделены душой или духом [11]. В данном мировосприятии и берет начало анимизм, от него же происходит восприятие природных объектов как равноправных и равноценных по отношению к человеку. С точки зрения коренных народов Алтае-Саянского региона, наравне с человеком на земле обитают духи гор, рек, тайги, озер. Жизнь человека полностью зависит от воли этих духов природы, следовательно, нужно всеми возможными способами добиваться их благосклонности, задабривать их. Такой взгляд на мир нашел свое отражение в системе многочисленных обрядов: нельзя неосторожным поступком нарушить равновесие в природе, повредить существам, населяющим ее, либо каким-то образом нарушить их право собственности на природные объекты; но, если вмешательство в окружающую среду необходимо, серия обрядов призвана сгладить вред со стороны человека, успокоить духов.

Планета воспринимается алтайцами как живое существо, имеющее глаза, уши, пупок и др., то есть на нашей планете есть особые священные земли, являющиеся точками соприкосновения с космическим пространством. Эти места требуют соблюдения определенного ритуала, который позволяет сохранить их энергетическую стабильность [12]. Л. В. Байлагасов отмечает, что у алтайцев существует практика создания «охраняемых природных объектов», к которым относятся культовые урочища, перевалы, захоронения, родовые места, родники-аржаны (целебные источники). Культовое отношение к данным объектам сохранилось до сегодняшнего дня и до сих пор играет особую природоохранную роль, способствует сохранению ландшафта, растительного и животного мира: в священных местах все следует сохранять в неизменности, перед произведением каких-либо действий обычай предписывает осуществить уборку территории [1, с. 251].

Особое место в природопочитании занимает шаманизм. Шаманский бубен, являлся предметом, позволяющим общаться с природой, влиять на нее (например, на погоду), и получал его шаман, проведя определенный ритуал общения с природными стихиями. Строение бубна и рисунки на нем олицетворяли строение мира и представляли наиболее важные для народа объекты окружающего мира: солнце, луну, звезды, деревья, животные, горы [14].

Принципы шаманизма изначально экофильны. Как пишет И. Л. Кызласов в статье «Нравственные устои шаманизма», шаманизм опирается на три экологически верных принципа:

1) жизнь повсюду: одухотворенностью в нем обладают не только люди и звери, рыбы и букашки, но также травы и деревья, скалы и горы, реки и озера, звезды и светила, тучи и молнии, одушевлены и отдельные части природного (ветви, камни, комья), и рукотворные предметы (инструменты, поделки, вещи), и мировые стихии (ветры, огонь, вода), и человеческие свойства (пение, болезни, сознание). Понятие неживой, косной, недвижимой природы полностью чуждо шаманистскому мировоззрению;

2) все живое равноценно: бог создал мир не ради человека, и цель человечества здесь никак не покорение природы, а наилучшее и полное соответствие ее великим и всеобщим законам;

3) все в мире взаимосвязано: Вселенная цельна и, хотя она делится на небесное, земное и подземное, законы всюду едины. От могущественных духов и божеств зависит благополучие людей, плодовитость животных и процветание растений, но и действия человека способны повлиять на состояние природы, воздействовать на духов и божества. Космические и подземные сферы доступны для посланника людей – шамана, а повседневное сношение людей с высшими силами есть условие нормальной жизни каждого [9, с. 361].

Шаманы налагали ряд запретов на действия человека в условиях тайги и гор: было запрещено вырывать траву (волосы земли), рубить молодые деревья, загрязнять воды рек и ручьев. Таким образом, мы видим, что ценностное поле этого религиозного феномена заключает в себе действенные принципы сохранения устойчивости окружающей среды, изобретенные давно, апробированные на практике многими поколениями и доказавшие свою работоспособность.

Легенды и мифы показывают, насколько глубоко у коренных народов Алтае-Саян понимание того, что все жизненно им необходимое они получили из природы. Охотничьи сказки показывают, насколько значимым является успешное взаимодействие охотников с духами тайги. У шорцев существует табу на охоту на журавля, так как, по легенде, эта птица дала им огонь. По легенде, благодаря контакту охотников и Хозяина гор у людей появился доступ к железу горы Темир-Тау [5].

Под действием вышеописанных факторов (природных условий и религиозных представлений) сложилась специфическая экологическая культура коренных народов Алтае-Саянского региона, которая характеризуется толерантным отношением к живой и неживой природе, экоцентричным мировосприятием, что обеспечивает сбалансированное сосуществование человека и природы. Картина мира коренных народов региона основана на представлении о его целостности, организация быта опирается на знания законов природы, религиозные верования несут в себе уважение к природе, народное творчество заключает в себе любовь к ней. Культуре этих народов свойственно ощущение сопричастности природе, отношение к ней как к живому существу, одушевление ее. В их представлении о мире природа равна человеку и имеет те же права, что и человек. Обычай почитания природы регламентирует правила поведения и моральные нормы общения внутри социума: наиболее почитаемый человек в среде алтайцев – это человек, который соблюдает традиции природопользования, не нарушая правила и запреты по отношению к природе; алтайцы считают, что человек, придерживающийся уважительного отношения к природе, и в общении с окружающими его людьми будет придерживаться поведения, считающегося добродетельным в среде алтайцев: будет скромным, будет уважать детей, женщин и стариков, не будет употреблять алкоголь.

Экологическая культура сложилась благодаря уникальному сочетанию природных условий и религиозных представлений коренных народов Алтае-Саян и выдержала испытание временем. Эффективность форм взаимодействия местного населения с природной средой ярко проявилась в XX веке, когда советское государство пыталось ввести новые формы хозяйствования на рассматриваемой территории. Скотоводство и земледелие не только не прижились в среде коренного населения, но и оказались губительными для местной экологии. Кроме того, уничтожение животного и растительного мира без учета специфики региона в хозяйственных целях

и из-за развития браконьерства привело к непоправимым сбоям в местной экосистеме.

Главным достоинством экологической культуры коренных народов Алтае-Саянского региона является то, что она складывалась интуитивно, в процессе борьбы за выживание в суровых условиях Сибири, в отличие от современной экологической культуры, созданной искусственно под влиянием рационального стремления мирового сообщества сгладить последствия экологических проблем. Традиционная система знаний, норм, ценностей во взаимоотношении с природой выглядит наивной в глазах современного человека, но именно она способствовала выстраиванию дружественных связей между коренными народами и окружающим миром, а также сохранению хрупкого равновесия в природе Алтае-Саянского региона. Многие принципы традиционной экологической культуры могут служить руководством в обращении с природной средой, а также могут быть использованы для построения такой модели экологической культуры, в которой интересы человека не будут вступать в противоречие с интересами природы.

**Литература**


1. Байлагасов Л. В. Природоохранные традиции алтай-кижи и их использование в практике природопользования // Экология древних и традиционных обществ: сб. докладов конференции. – Тюмень, 2011. – Вып. 4. – С. 249–251.
2. Гекман Л. П. Мифология и фольклор Алтая: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры [Электронный ресурс] // Официальный сайт международного координационного совета «Наш общий дом – Алтай». – 2000. – 131 с. – URL: http://www.altaiinter.info/project/culture/Mythology/Folklore/Myphology/myph08.htm (дата обращения: 12.01.2012).
3. Гирусов Э. В. Экологическая культура как высшая форма гуманизма // Философия и общество. – 2009. – № 4. – С. 74–92.
4. Главы из книги Й. Шмайса «Экологическая онтология». Глава I. От онтологии к политике // Философия образования. – 2010. – № 2(31). – С. 94–105.
5. Калишева Г. П. Легенды горы Зеленой. Устное творчество шорского народа [Электронный ресурс] // ЛИК Кузбасса. – URL: http://lik-kuzbassa.narod.ru/Legendy-gory-zelenoy.htm (дата обращения: 18.09.2011).
6. Каруновская Л. Э. «Календарь» двенадцатилетнего животного цикла у алтайцев и телеут (Доклады Академии наук СССР, 1929) [Электронный ресурс] // Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Отдел этнографии Сибири. – 8 с. – URL: http://www.kunstkamera.ru:8081/siberia/Texts/Karunovskaya-Kalendar.pdf (дата обращения: 20.09.2011).

7. Каруновская Л. Э. Представления алтайцев о вселенной (Материалы к алтайскому шаманству) [Электронный ресурс] // Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Отдел этнографии Сибири. – С. 160–183. – URL: http://www.kunstkamera.ru:8081/siberia/Texts/Karunovskaya-Vselennaya.pdf (дата обращения: 20.09.2011).
8. Кимеев В. М. Религиозные верования шорцев [Электронный ресурс] // ЛИК Кузбасса. – URL: http://lik-kuzbassa. narod.ru/religioznye-verovaniya-shorcev.htm (дата обращения: 28.09.2011).
9. Кызласов И. Л. Нравственные устои шаманизма (Мировоззренческие корни экологии человека у народов Сибири // Экология древних и традиционных обществ: сб. докладов конференции. – Тюмень, 2011. – Вып. 4. – С. 295–297.
10. Майманова А. Т., Яшина Т. В. Культура охоты коренного населения Центрального Алтая: трансформация традиций в современную эпоху // Традиционные знания коренных народов Алтае-Саян в области природопользования: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Баранул, 2009. – С. 51–55.
11. Малиновский Б. Магия, наука, религия. – М., 1998. – 304 с.
12. Мамыев Д. А. Космизм Алтая [Электронный ресурс] // Культурно-просветительский сайт «Адамант». – URL: http://lomonosov.org/medicine/fourmedicine1032924.html (дата обращения: 10.02.2012).
13. Потапов Л. П. Охотничьи поверья и обряды у алтайских турков [Электронный ресурс] // Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Отдел этнографии Сибири. – С. 123–151. – URL: http://www.kunstkamera.ru:8081/siberia/Texts/Potapov-Ohotnichi_poverya.pdf (дата обращения: 10.11.2012).
14. Потапов Л. П. Тубалары Горного Алтая // Этническая история народов Азии. – М., 1972. – С. 52–66.
15. Тадина Н. А. Картина мира как основа коммуникативной культуры алтайцев // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2011. – № 1 (14). – С. 146–153.
16. Тадина Н. А., Ябыштаев С. Н. Антропоморфизация животных в традиционной культуре общения алтайцев [Электронный ресурс] // Древности Алтая. – 2001. – № 6. – С. 1. – URL: http://e-lib.gasu.ru/da/archive/2001– /N6/22.html (дата обращения: 10.02.2012).
17. Фролова И. Д. Культурно-исторические особенности традиционного природопользования алтайцев // Традиционные знания коренных народов Алтае-Саян в области природопользования: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул, 2009. – С. 116–120.
18. Яницкий О. Н. Экологическая культура: очерки взаимодействия науки и практики. – М., 2007. – 271 с.

*Татьяна Юрьевна Казарина*

# СТРУКТУРА И ПОНЯТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СФЕРЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

В статье представлен анализ теоретических источников по проблеме профессиональной культуры в гуманитарной сфере и структуре профессиональной культуры в сфере визуальных искусств.

**Ключевые слова:** профессиональная культура, визуальные искусства, компоненты и элементы профессиональной культуры.

Значение профессиональной культуры в сфере визуальных искусств сегодня растет, увеличивается по причине всеобщей визуализации современной культуры. Исследование проблемы формирования профессиональной культуры осуществляется в контексте общефилософских и культурологических традиций, содержащих две взаимосвязанные тенденции – интеграции и дифференциации. С одной стороны, культура есть целостное, системное, интегрированное образование, а с другой стороны, признается необходимость дифференциации целостной культуры на ее составляющие и направления [1, с. 156]. Изучение профессиональной культуры в сфере визуальных искусств также предполагает сочетание двух вышеназванных тенденций.

С позиций культурологического подхода в начале XXI века *профессиональная культура выступает как универсальная характеристика специалиста* (любой квалификации или уровня подготовки). Формирование профессиональной культуры рассматривается, по мнению И. Ф. Исаева, в качестве системообразующего фактора становления будущего специалиста [6, с. 7]. В словаре понятие «специалист» определяется как работник, выполнение обязанностей которого предусматривает наличие начального, среднего или высшего профессионального (специального) образования [15, с. 67], но это только формальный признак профессиональной культуры, а в целом она должна рассматриваться с разных позиций. В частности, профессиональную культуру в сфере визуальных искусств и механизм ее функционирования можно рассматривать: как системное образование с определенными подсистемами; как

специфический способ деятельности специалистов сферы визуальных искусств; как процесс творческой самореализации специалиста этой сферы.

Анализ понятия «*профессиональная культура*» показал, что к его исследованию ученые обращаются с точки зрения педагогики и психологии: И. Ф. Исаев, В. А. Сластенин, Е. Н. Шиянов, С. А. Двужилов, Е. А. Панова, В. Д. Симоненко, М. В. Ретивых и др.; с точки зрения культурологии: А. И. Кравченко, Б. И. Кононенко, А. Н. Быстрова, Н. Г. Багдасарьян, А. В. Литвинцева, И. Е. Чайкина, Е. В. Чернец, Г. М. Кочетов и др.; с точки зрения философии: Н. А. Бердяев. В. Л. Бенин, М. В. Десяткина и др.; с точки зрения функционирования в сфере визуальных искусств: Н. А. Ковешникова, Т. В. Матвеева, И. А. Асессоров, И. В. Поселенова, М. В. Соколов, Ю. В. Веселова, Л. П. Дыко и др.

Следует отметить трансформацию в понимании профессиональной культуры в связи с инновационными изменениями, прежде всего, образовательной системы в конце XX – начале XXI веков. На этом этапе происходит формирование нового типа профессиональной культуры, отличающейся от культуры труда, которая культивировалась до начала 90-х годов XX века. Анализ теоретических первоисточников позволяет проследить динамику понятия «профессиональная культура» (с конца 1980-х до 2011 года) в связи с существенными изменениями, происходящими в современном обществе.

Одно из первых определений профессиональной культуры представлено в социологическом словаре как социально-профессиональное качество субъекта труда, которое представляет собой степень овладения достижениями научно-технического и социального прогресса, является личностным аспектом культуры труда и регулируется присущими ей механизмами [17].

Конечно, понятие «профессиональная культура» значительно отличается от понятия «культура труда», так как в нем обращается внимание не на внешние организационные факторы, а на взаимосвязь образовательной и творческой составляющих процесса определенной деятельности. Культура труда включает в большей степени организационную и технологическую составляющие, поэтому культура труда, на наш взгляд, имеет, прежде всего, отношение к технической производственной сфере, а профессиональная культура, в большей степени, – к гуманитарной.

В начале XX века понятие «профессиональная культура» существенно изменяется, наполняясь конкретными специфическими характеристиками. По определению С. М. Виноградовой, «профессиональная культура в области средств массовой информации – это не только хранилище стандартов, стереотипов, “памяти” определенного сообщества, но и творческое своеобразие, индивидуальность мастера, умение ломать привычные нормы и создавать новое». В конечном виде, по мнению автора, «профессиональная культура переплавляется во весь образ жизни человека, его мировосприятие, поведение, в то, как он исполняет свои социальные роли» [12, с. 6]. Данная трактовка понятия «профессиональная культура», несмотря на определяемую специфику области деятельности, содержит черты универсальности по отношению к творческим сферам деятельности человека.

По мнению В. А. Сластенина (2002), выделение профессиональной культуры как атрибутивного свойства определенной профессиональной группы людей, является результатом разделения труда, вызвавшего обособление некоторых видов специальной деятельности. Отражая противоречивый, диалектический характер человеческой деятельности, профессиональная культура есть определенная степень овладения членами профессиональной группы приемами и способами решения специальных профессиональных задач [14, с. 31]. В. Д. Симоненко, М. В. Ретивых, как и В. А. Сластенин, считают, что профессиональная культура – это «определенная степень овладения человеком приемами и способами решения профессиональных задач» [11, с. 26]. В данном определении делается акцент на практический опыт специалиста.

А. Н. Быстрова утверждает, что профессиональная культура представляет собой «сложное системное единство, в котором соединены практические навыки и умения в области конкретной деятельности, владение необходимой в данной отрасли производства техникой, специальные теоретические знания, прямо или косвенно связанные с производственной деятельностью, а также моральные нормы и правила, необходимые в системе производства» [5, с. 61]. Автором подчеркивается, что профессиональная культура находится на стыке общей культуры человека и его специальной подготовки, включающей теоретический и практический аспекты (схема 1).

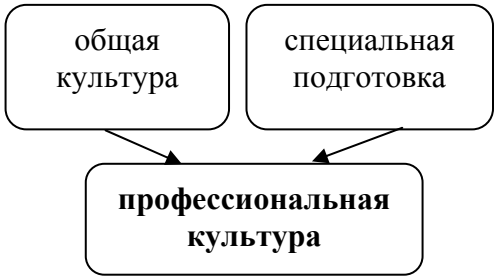


*Схема 1*

А. И. Кравченко говорит о тесной взаимосвязи профессиональной культуры с организационной культурой, в которой первая является элементом, но в то же время она может иметь самостоятельное значение и самодостаточность (схема 2) [8, с. 57]. Степень владения профессиональной культурой выражается, с этой точки зрения, в квалификации (формальной и реальной); квалификационном разряде.

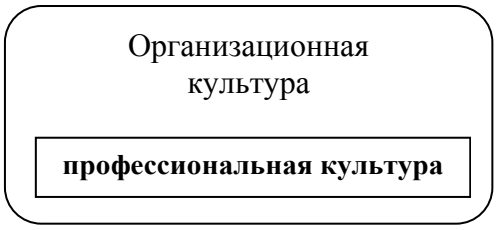


*Схема 2*

Кононенко Б. И.) и Багдасарьян Н. Г. дают наиболее универсальное толкование понятия «профессиональная культура», определяя его «как интегративное понятие, отражающее достигнутый в трудовой деятельности уровень мастерства; означает творчески-созидательное отношение к труду, способность к принятию решений и их оценке одновременно с двух позиций – конкретно-технологической и социокультурной; формируется на основе конструктивного объединения профессиональной и социальной компетентности» [4; 9, с. 505].

Возможно, не случайным является совпадение трактовок понятия «*профессиональная культура»* у нескольких авторов, так как в них выделяются ее основные функции и делается акцент на профессиональной и социальной компетентностях как основных качествах специалиста в определенной сфере деятельности, что актуально на современных этапах развития общества.

Бенин В. Л., разделяя культуру по источникам формирования на народную и профессиональную, утверждает, что профессиональная культура создается людьми, профессионально занятыми определенной сферой деятельности и, как правило, прошедшими специальную подготовку к ней свет. Автор говорит о том, что в оборот вошло и другое значение понятия «профессиональная культура», рассматриваемое во взаимосвязи с понятием «общая культура личности». Общая культура включает в себя те этические, общеобразовательные и прочие знания, которыми должен обладать и руководствоваться в своей деятельности каждый член общества, невзирая на его профессиональную принадлежность. Культуру профессиональную, в таком случае, составляет тот комплекс знаний, умений и навыков, владение которым делает специалиста каждого конкретного вида труда мастером своего дела, работающим на уровне мировых стандартов [2]. Общая и профессиональная культура конкретного человека могут не совпадать. Так, обладающий высокой профессиональной культурой специалист в плане общей культуры может характеризоваться прямо противоположным образом. Овладение общей и профессиональной культурой выступает необходимым условием для перехода человека от репродуктивной деятельности к творческой, а творчество и есть процесс свободной самореализации личности.

Багдасарьян Н. Г. утверждает, что механизм становления и развития общей и профессиональной культуры специалиста имеет внешние социокультурные факторы и внутренние социально-психологические культурные детерминанты. Первые идут от исторически конкретного социокультурного поля, в рамках которого разворачивается творческая деятельность, а вторые – от личностного своеобразия. В качестве внешних детерминант выступают: социально-экономическая и политическая системы, общественные потребности и интересы, социальный заказ, художественные тенденции общества, все обязанности личности и культурные ценности, имеющиеся в том социокультурном пространстве, в которое погружен человек. Что касается внутренних факторов, определяющих творческую активность, то они представляют собой развертывание субъективного мира личности, проявленного во всем многообразии его культурного поля. Среди них важное значение имеет логико-методологическая культура личности, теоретические установки, мировоззренческие позиции, стиль мышления и др., которые выполняют роль регулятора поиска, они в значительной

мере корректируют сам творческий процесс. Эти характеристики могут способствовать развитию творческого компонента профессиональной деятельности, а могут выступать в качестве барьеров. Поэтому главная задача в вузе состоит не просто в накоплении объема информации, а в формировании у специалиста высокой культуры и стремления ее совершенствовать на протяжении всей последующей профессиональной деятельности [9, с. 140–142].

Профессиональную культуру специалиста в области визуальных искусств можно, с определенных позиций, сравнить с профессиональной культурой в области изобразительного искусства. По мнению Е. А. Пановой профессиональная культура такого рода специалиста – это культура, включающая совокупность профессиональных знаний, умений и навыков по педагогике, психологии, мировой культуре, теории и методике преподавания изобразительного искусства; профессиональную компетентность и опыт художественно-педагогической деятельности; культуру восприятия, анализа и оценки произведений искусства, художественно-образного мышления; культуры общения, поведения и саморегуляции; способности к инновациям, рефлексии и самообразованию [13, с. 8]. Специфика профессиональной культуры в области изобразительного искусства основана на синтезе педагогической и художественной культур, реализуется в разнообразных видах художественно-педагогической деятельности.

Анализ точек зрения разных ученых позволяет констатировать, что понятие «профессиональная культура» является сложным, многогранным и неоднозначным. Но каждое из представленных определений приближает к пониманию специфически «окрашенного» понятия «профессиональная культура в сфере визуальных искусств». Понятийный аппарат профессиональной культуры может быть спроецирован на любую сферу деятельности человека, в том числе и на сферу визуальных искусств.

Следует уточнить основные позиции этой сферы деятельности. Визуальные искусства функционируют в условиях постоянного внутреннего развития и включают: изобразительное искусство (графика, живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство и архитектура), дизайн, фотоискусство, киноискусство, медиаискусство. В данном случае мы ограничимся рамками определенных визуальных искусств – живописи, дизайна, фотоискусства.

В словаре уточняется этимологическая основа понятия «визуальные искусства» (от латинского *visualis* – «зрительный», *visere* – «рассматривать», «разглядывать») – искусство, основанное на активном зрительном восприятии. В середине XX века термин «визуальный» получил распространение и приобрел техницистскую характеристику, благодаря выявлению технической, технологической составляющей, вытеснив традиционное понятие «зрительный» (от древне-русского *зьрити* – «зрить», «видеть»). Сегодня термин «визуальный» чаще всего употребляют применительно не к художественным, а к техническим видам деятельности и к эстетико-технологическим способам формообразования [17].

Термин «искусство» происходит от латинского *ars, artis* – ремесло, искусство, наука. У древних греков использовалось другое слово для обозначения понятия ремесла искусства, науки – *techne*. Латинское слово больше ориентировано на гуманитарное знание, а греческое – на техническое и естественнонаучное [8, с. 184–185]. Солонин Ю. Н. и Каган М. С. уточняют, что некоторые виды искусства (дизайн, архитектура, декоративно-прикладное искусство) «синтезируют техническое и художественное творчество, причем так, что на одном краю ряда двойственных в своей основе образований доминирует техника, на другом – искусство, в центре же оба вида деятельности уравновешиваются, образуя гармоничную технически-художественную “ткань”» [10, с. 221].

Профессиональная культура в сфере визуальных искусств связана с функционированием профессий, которые можно объединить в группу художественных профессий.

Наиболее полная история происхождения и развития художественной профессии дизайнера представлена в трудах Н. А. Ковешниковой, в которых она обращается к генезису художественной профессии и описывает процессы постепенного перехода профессии ремесленника к профессии художника в связи с изменяющимися экономическими, социо-культурными, технологическими и художественными процессами в разных исторических эпохах [7].

Построение модели профессиональной культуры в сфере визуальных искусств является, с нашей точки зрения, важной задачей научного исследования и предполагает в своей структуре определенные уровни, компоненты и элементы. В данной модели мы не должны забывать о личности самого специалиста сферы визуальных искусств, который «погружается» в определенную сферу деятельности. Модель профессиональной культуры

предполагает взаимоналожение «матрицы» личностных качеств специалиста (мобильность и активность, коммуникабельность, креативность), «матрицы» ценностных ориентиров общества, «матрицы» специальной профессиональной подготовки (образования). При условии совпадения названных матриц мы можем говорить о высоком уровне профессиональной культуры специалиста и, как следствие, высокохудожественном продукте его деятельности.

Таким образом, если говорить о «матрице» образования, то профессиональная культура специалиста в сфере визуальных искусств предполагает в своей структуре уровни специальной подготовки: довузовский (базовая специальная художественная подготовка); вузовский (основная профессиональная художественная подготовка); послевузовский (профессиональное мастерство) (схема 3).

*Схема 3. Модель профессиональной культуры специалиста в сфере визуальных искусств*

На наш взгляд, в структуру профессиональной культуры специалиста в сфере визуальных искусств должны войти элементы, которые уточняются компетенциями (общекультурными, профессиональными) на вузовском уровне и компетентностями (социальной, профессиональной) на послевузовском уровне. Все элементы структуры находятся во взаимосвязи и могут изменяться внутри себя. К содержательным элементам структуры можно отнести:

- *общекультурный* (информационный, коммуникативный и др.);
- *визуальный* (композиционный, презентационный и др.);
- *художественно-творческий;*
- *технологический* (технический, производственный);
- *проектный;*
- *управленческий;*
- *педагогический и др*.

Дальнейшее уточнение некоторых из данных элементов позволит выйти на ключевые универсальные основы формирования профессиональной культуры специалиста сферы визуальных искусств. Следует понимать, что сегодня формирование профессиональной культуры специалиста тесно связано с реализацией компетентностного подхода, и это является следствием процессов, связанных с Болонским соглашением. В российском образовании в начале XXI века получил широкое распространение компетентностный подход. Компетентностный подход был сформулирован американскими психологами и педагогами и уже в наше время стал одним из основополагающих как в отечественном, так и в мировом профессиональном образовании. Американскими учеными был сделан вывод о том, что главной задачей высшего образования является приобретение будущими специалистами способности эффективно применять полученные в процессе обучения знания в реальной практике [3].

В настоящее время для образовательной среды актуальным становится переход компетентностного подхода из стадии самоопределения в стадию реализации – разработки компетентностной модели. Удалось уточнить набор компетенций для специалиста в сфере визуальных искусств и понять определенную универсальность в этой компетентностной модели специалиста и ее взаимодействия с моделью профессиональной культуры специалиста в сфере визуальных искусств.

Компетентностная модель специалиста – это основа результата и процесса вузовской подготовки, обеспечивающая готовность и способность выпускников к успешной (продуктивной) деятельности в профессиональной и социальной сферах, представленная структурой общекультурных и профессиональных компетенций. Модель профессиональной культуры и компетентностная модель специалиста взаимосвязаны, поскольку они дополняют друг друга и взаимодействуют (схема 4).

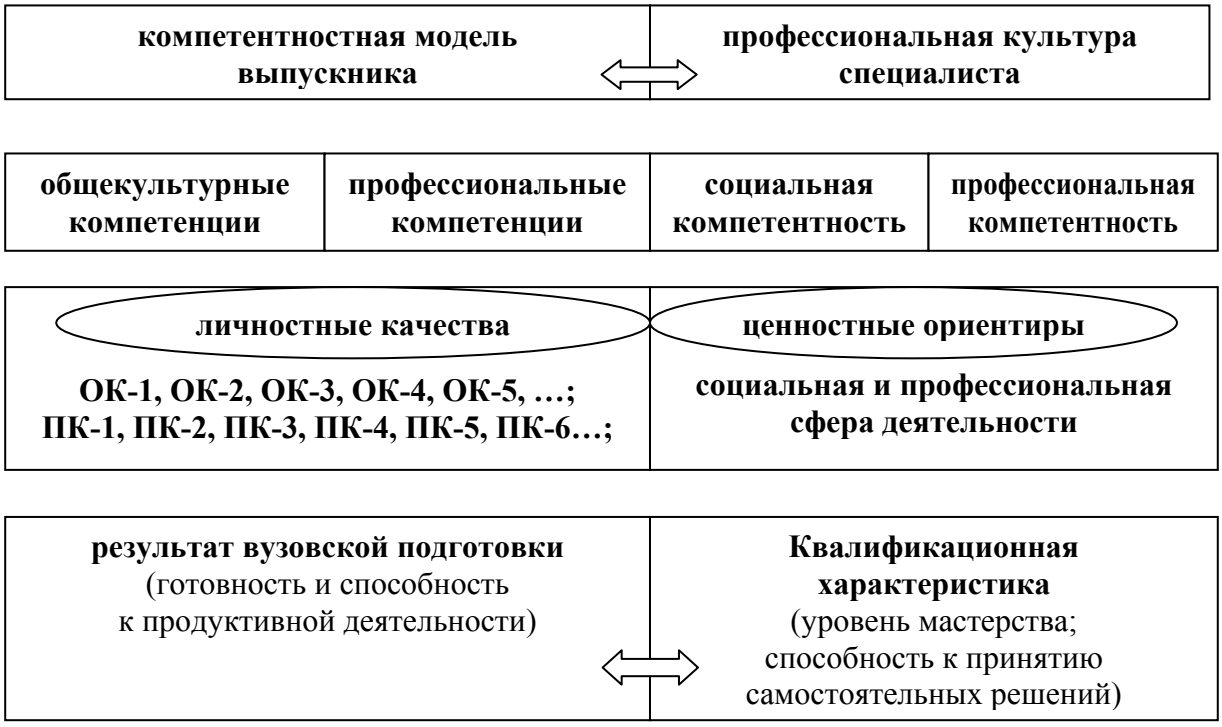


*Схема 4. Взаимодействие компетентностной модели подготовки выпускника и модели профессиональной культуры специалиста*

Профессиональная культура характеризует уровень и качество профессиональной подготовки. Состояние общества, безусловно, влияет на качество профессиональной культуры, поскольку для ее поддержания необходимы соответствующие учебные заведения, дающие квалифицированное образование, институты и лаборатории, студии и мастерские и т. п. Поэтому высокий уровень профессиональной культуры и является показателем развитого общества [15, с. 67].

С нашей точки зрения, профессиональная культура специалиста в любой сфере деятельности, в том числе и в художественно-творческой, может состоять из трех основных структурных компонентов: аксиологического, технологического и личностно-творческого.

*Аксиологический компонент* включает в себя совокупность профессиональных культурологических ценностей, принятых художником и воспринятых им из разных источников на протяжении жизни и в процессе профессиональной деятельности. Профессиональная культура с этой точки зрения определяется набором этих ценностей, распределением приоритетов среди них, умением выявлять новые ценности в процессах жизнедеятельности и в профессиональной сфере. От содержания данного компонента может зависеть даже жанровая направленность деятельности специалиста в сфере визуальных искусств.

*Технологический компонент* представляет профессиональную деятельность как процесс решения профессиональных технических и технологических задач. Художественная технология осваивается в процессе деятельности, она представляет собой реализацию художественных приемов и способов управления собственным творческим процессом при создании изобразительной композиции.

*Личностно-творческий компонент* профессиональной культуры проявляется в способности художника творчески реализовывать технологию художественного процесса, опираясь на теорию, осуществлять практическую деятельность, внося личный вклад, обогащая ее новыми приемами и способами, находиться в постоянном поиске художественно-образных решений и проектных идей. Профессиональная культура художника отличается его способностью к нахождению художественно-образных и проектных решений на основе собственного практического опыта.

Кроме того, следует отметить взаимосвязь понятий «профессия», «профессионализм» и «профессиональная культура». Профессия в самом общем виде – это род трудовой деятельности человека, владеющего теоретическими знаниями и обладающего практическими навыками. Профессионализм составляет необходимое, но не достаточное условие профессиональной культуры. Различие названных качеств напоминает отношения

мастера и подмастерья, когда один, располагая большей свободой выбора целей и способов деятельности, поручает другому более стандартную и технически регламентированную работу. Культура специалиста развивается через практический опыт, но интеллектуальные основы его профессионализма формируются образованием, главная цель которого – достижение профессиональной компетентности [9, с. 31].

Чем более высокое место в профессиональной пирамиде занимает специалист, тем существеннее влияние принимаемых им решений на социальную организацию, образ и качество жизни, образование и ценностные приоритеты. Это означает, что собственно профессиональной компетентности (способность действовать в соответствии со стандартами выполнения работы) может оказаться недостаточно, необходима компетентность социальная (умение организовывать свое поведение в социальной среде, способность индивида эффективно взаимодействовать с окружающими людьми). Именно она становится исходной предпосылкой профессиональной культуры специалиста. И овладение профессиональной культурой означает подчинение профессиональной деятельности ценностным социокультурным приоритетам [9, с. 32].

Таким образом, все вышеизложенное позволяет сформулировать следующее определение *профессиональной культуры в сфере визуальных искусств:* это динамичное, системное, универсальное образование, включающее профессиональные знания в области визуального искусства, практические умения по созданию объектов визуального искусства на основе профессионального владения технологической и визуальной культурой, способность к принятию самостоятельных творческих решений в процессе художественно-творческой деятельности.

**Литература**

1. Асессоров А. И. Формирование профессиональной культуры студента-дизайнера // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 5. – С. 156–158.
2. Бенин В. Л., Десяткин М. Б. Социальная философия [Электронный ресурс]: учеб. пособие для студ. вузов, 2005. – URL: readall.ru/lib (дата обращения: 25.03.2012).

3. Болонский процесс и его значение для России. Интеграция высшего образования в Европе / под ред. К. Пурсиайнена и С. А. Медведева. – М.: РЕЦЭП, 2005. – 199 с.
4. Большой толковый словарь по культурологии / под ред. Б. И. Кононенко. – М., 2003. – 512 с.
5. Быстрова А. Н. Мир культуры. Основы культурологии: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во Федора Конюхова; Новосибирск: ООО Изд-во «ЮКЭА», 2002. – 712 с.
6. Исаев И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – 2-е изд. – М.: Академия, 2004. – 208 с.
7. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория: учеб. пособие для студ. – 3-е изд., стер. – М.: Омега-Л, 2007. – 224 с.
8. Кравченко А. И. Культурология: учеб. пособие для вузов. – М.: Академический Проект: Трикста, 2003. – 496 с.
9. Культурология: учебник для студ. техн. вузов / А. В. Литвинцева, И. Е. Чайкина и др.; под ред. Н. Г. Багдасарьян. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 709 с.
10. Культурология: учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – М.: Высшее образование, 2007. – 566 с.
11. Общая и профессиональная педагогика: учеб. пособие / под ред. В. Д. Симоненко, М. В. Ретивых. – Брянск: Изд-во Брян. гос. ун-та, 2003. – 174 с.
12. Основы творческой деятельности журналиста / под ред. С. Г. Корконосенко. – СПб.: Знание; СПб.: ИВЭСЭП, 2000. – 222 с.
13. Панова Е. А. Развитие профессиональной культуры учителя изобразительного искусства в процессе повышения квалификации: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Иваново: ФГБОУ ВПО «Иванов. гос. ун-т», 2011. – 24 с.
14. Сластенин В. А., Исаев И. Ф., Шиянов Е. Н. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / под ред. В. А. Сластенина. – М.: Академия, 2002. – 576 с.
15. Учебный курс по культурологии / под ред. Г. В. Драч. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 576 с.
16. ВИКИПЕДИЯ: свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Специалист (дата обращения: 02.02.2012).
17. Профессиональная культура [Электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/sociology/Kultura-Professionalnaja (дата обращения: 02.02.2012).

*Татьяна Александровна Чештанова*

# АМЕРИКАНСКАЯ МОДЕЛЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

В статье рассматривается система фотообразования, сложившаяся в США. Приведен анализ учебных заведений США в сферах теоретической и прикладной фотографии. Рассмотрены основные подходы, принятые образовательными учреждениями США в работе со студентами и слушателями.

**Ключевые слова:** критический анализ, массовая информация, магистр изобразительных искусств, институт искусств, культурный код, визуальная коммуникация, национальная культура, мастер-класс, медиа, фотографическое образование, учебный план, портфолио, творческий потенциал, культурно-творческая практика, цифровая обработка снимков, профессиональное сообщество, академическая степень, методы творчества, цифровые технологии, образовательные учреждения, аналоговая фотография, цифровая фотография, фотомастерские, фотообразование, система фотообразования.

Некоторые люди считают фотографию своим хобби, а другие с ее помощью фиксируют важные события своей жизни. Для тех людей, кто испытывает истинную страсть к фотографии, она может стать профессией. Рассматривая фотографию как профессию в современном мире, многие специалисты отмечают, что «никогда не было худшего времени, чтобы стать фотографом. Издательства сокращают штат фотографов в газетах и журналах, цены на снимки падают неумолимо. И только часть фотоиндустрии демонстрирует признаки роста конкуренции. Тем не менее, никогда не было лучшего времени, чтобы стать фотографом. Стоимость оборудования снижается. Цифровые технологии идут вперед и качество фотоаппаратуры улучшается. Преграды, сдерживающие талантливых энтузиастов, разрушаются, давая шанс выйти на рынок тем, кто не может быть занят полный рабочий день» [1].

Еще 20 лет назад процесс работы с фотоизображением был полностью аналоговым, то есть фотографии получали так называемым «мокрым» способом. На смену ему пришли цифровые технологии. Фотографические отпечатки отчасти ушли на второй план за счет того, что их зрителей «украли» сеть Интернета и новые технологии. Спрос на фотоизображения в сети колоссален. А значит, увеличился спрос и на фотографов, владеющих навыками аналоговой и цифровой фотосъемки, прошедших специальную профессиональную подготовку.

Современная система фотообразования в США переполнена возможностями для людей, желающих потратить время и усилия, чтобы не просто узнать, как использовать свои фотокамеры, или научиться «видеть через фотообъектив», но и заявить о себе как о творческой личности. «При постоянном росте цифровых достижений в области фотографии, спрос на хорошо образованных художников растет!» – заявляет сайт Центра искусств цифровых изображений Бостонского университета [2].

До 1960-х годов фотография преподавалась в американских университетах преимущественно на факультетах журналистики. На сегодняшний день система фотообразования в США представлена *университетами*, *колледжами*, *академиями* и *частными школами* фотографии. В США специалистов только с высшим фотографическим образованием выпускают около 70 учебных заведений. Требования к поступлению, программы и условия обучения, так же как и ученые степени, присваиваемые выпускникам, различаются даже в рамках одного образовательного учреждения.

Например, такой институт, как *The Art Institutes* (коммерческое сокращение Ai) [3], является сетью частных коммерческих колледжей искусств. 50 институтов на территории США и Канады предлагают получение степени магистра, степени бакалавра, степени младшего специалиста и сертифицированные программы без получения ученой степени в сфере визуального искусства. Эта сеть является второй по величине корпорацией управления коммерческим образованием в США – Education Management Corporation (EDMC) – со штаб-квартирой в Питсбурге. Аккредитация института искусств варьируется в зависимости от местонахождения и образовательных программ. Аналогичным образом функционирует и Международная академия дизайна и технологий *(The International Academy of Design & Technology*), которая имеет 9 кампусов на территории США (Чи-

каго, Детройте, Лас-Вегасе, Нэшвилле, Орландо, Сакраменто, Сан-Антонио, Сиэтле, Тампа), предлагая дополнительно онлайн-обучение [4].

Ассоциация искусств Сан-Франциско была основана в 1871 году и несколько раз меняла свое название. В 1945 году, когда знаменитые фотографы Ансель Адамс и Майнор Мартин Уайт основали при ней первый в стране факультет, посвященный фотографии как изобразительному искусству, ассоциация носила имя Калифорнийской школы изобразительных искусств. При факультете работали такие влиятельные фотографы, как Эдвард Уэстон, Доротея Ланж, Джон Кольер младший, Имоджен Каннингем, Пиркл Джонс. В свое время выпускниками факультета стали известные фотографы: Ральф Гибсон, Энни Лейбовиц, Ларри Султан, и Кэтрин Опи. В 1961 году школа была переименована и по сей день носит название «Институт искусств Сан-Франциско» – *San Francisco Art Institute (SFAI)* [4].

Студенты SFAI изучают возможности фотографии на эстетических, технических и концептуальных уровнях, выявляют субъективные «подводные течения» реальности, которые отображает фотокамера. Независимо от способа получения фотоизображения – исходит ли он из традиционной фотолаборатории (мокрая печать) или программного обеспечения (цифровые технологии) – программа обучения в SFAI дает знания и развивает навыки, необходимые для визуальной коммуникации, способности критически оценивать и выражать индивидуальную позицию, авторскую идею.

Американское образование ценится не только в США, но и далеко за пределами штатов, потому что оно носит преимущественно практический характер, так как фотография – это умение, которое приобретается исключительно через собственный опыт. Именно поэтому Институт Брукс *(Brooks Institute*), основанный в 1945 году, считается самым лучшим учебным заведением в приобретении профессии фотографа. Здесь получают качественное образование в сфере фотографии и медиа, так как основные учебные программы интегрированы в профессиональные практики бизнеса. С первого дня ученики включаются в учебный процесс, рассчитанный на получение максимально возможного практического опыта в профессиональной фотографии [5].

Фокусируясь на работе в студии, институт предлагает учащимся познать тонкости студийной съемки, особенности работы с моделями, научиться работать с различными фотоматериалами и цифровыми форма-

тами. Выпускники приобретают опыт анализа и оценки новых фототехнологий и умение применять их в своей профессиональной практике. Лучший способ подготовки студентов к быстро меняющимся условиям коммерческой фотографии является наработка собственного опыта в процессе обучения за пределами классных комнат. Этот институт предлагает обучение профессиональной коммерческой фотографии, используя новейшее оборудование, которое позволяет выполнять ряд проектов для будущей карьеры.

Общепризнано, что институт Брукс является лучшим местом для получения степени или получения дополнительных навыков в производстве фильмов, графическом дизайне или визуальной журналистике. Междисциплинарный подход института к обучению студентов способствует развитию у них критического мышления и творческого потенциала, обеспечивает сотрудничество специалистов смежных областей.

Фотография – это конкурентное поле деятельности, а вход в него требует мастерства, упорства, таланта. Все чаще на рынке труда многие организации требуют от своих специалистов не только наличия этих качеств, но и получения ученой степени. Современные образовательные учреждения США в области фотографии можно разделить по научным степеням, которые они присваивают своим выпускникам.

Для студентов, имеющих цель преобрести навыки, необходимые для дальнейшего освоения профессии фотографа, предоставлена возможность обучаться без основной учебной программы курса, получая при этом степень младшего помощника и степени прикладной науки. По окончании сертифицированной программы по фотографии, данным студентам предоставляется возможность подать заявку на обучение в качестве профессионального фотографа или лаборанта. Студенты должны иметь при себе следующее оборудование: цифровая камера (модель утверждается инструктором), экспонометр, вспышка и штатив.

В программу степени младшего помощника входят следующие курсы:

*«Основы фотографии»* – расширяет технические знания студентов и направляет их на развитие личностных качеств в процессе фотографического творчества;

*«Обработка цифровых снимков»* – готовит студентов для обработки фотоизображений на компьютере в соответствующей графической программе. Темы занятий: цветные и черно-белые изображения и их преобра-

зования и презентации; навыки ретуширования, копирования; восстановление фотоизображений; коррекция цвета; импорт данных; композитные изображения и замены фона;

*«Цветная фотография»* – теория цвета применительно к фотографии, развитие передовых способов печати изображения и производства слайдов;

*«Иллюстративная фотография»* – изучение технических средств, связанных с коммерческой фотографией. Темы курса включают в себя изучение осветительных приборов, технологии производства фотографии, принципы оформления репродукций, принципы, методы и приемы создания иллюстративной рекламы;

*«Портретная фотография»* – изучение фотографических принципов применительно к портретному освещению, естественных поз моделей и соответствующих аксессуаров;

*«Работа с портфолио»* – оформление портфолио является итогом приобретенного опыта, необходимо для оценки фотографических навыков студентов. Курс включает в себя навыки в создании резюме и профессиональной самопрезентации, обзор портфолио, всестороннее тестирование и семинары в области фотографических направлений.

Программа степени младшего помощника (*The Associate of Science in Professional Photography (AS)* предполагает следующие квалификации выпускника:

- Помощник фотографа;
- Специалист цифровой фототехники;
- Помощник студийного фотографа;
- Фотограф начального уровня;
- Внештатный фотограф;
- Фоторепортер.

Программа степени младшего помощника прикладной науки – *The Associate of Applied Science in Professional Photography (AAS),* – наряду с вышеперечисленными, предлагает также дополнительные квалификации выпускника:

- Портретный фотограф;
- Свадебный и событийный фотограф.

Бакалавр изобразительных искусств – *Bachelor of Fine Arts (BFA)* – степень, которая предполагает выражение личностного взгляда в фотографиях, изучение истории фотографии и современных фотопрактик. Данная программа дает студентам всестороннее образование, готовя их к фотографической карьере. Через демонстрацию, обсуждение и анализ работ студенты накапливают полученный опыт, концентрируются на технической компетентности, учатся критически мыслить и находить творческие решения.

Магистр изобразительных искусств – *Bachelor of Fine Arts (MFA)* – степень, которая предусматривает исследование структуры изображения как культурного кода и как способа самовыражения. Программа поддерживает эстетические исследования в сфере средств массовой информации (коммуникации), формирует навыки научной работы, утверждая важность критического анализа.

После окончания обучения студенты должны уметь:

- создавать оригинальные работы, интегрируя владение материалами, методы творчества и понимание его смысла;
- формулировать четко обоснованные точки зрения, которые включают в себя определение эстетического подхода, анализ методов и процессов творчества, а также представление широкого культурного контекста для истинного понимания работы;
- обобщать знания, полученные в результате различной научно-исследовательской деятельности, и обладать уровнем критического анализа;
- сотрудничать в качестве эффективного члена творческой команды.

Степень бакалавра изобразительных искусств присваивают, в частности, в Nossi College of Art [7] на факультете Bachelor in Photography and Video. Стандартная продолжительность программы бакалавра изобразительных искусств (BGA) в цифровой фотографии и видео составляет 11 семестров (44 месяца). Выпускники программы получают степень бакалавра в области графического искусства и в области фотовидеосъемки.

Миссия бакалавра изобразительных искусств по программе института Брукс представляет подготовку студентов к карьере в области профессиональной фотографии посредством философии «обучение действием». Программа интегрирует гуманитарные науки, профессиональные практики

и этику фотографии в учебный план, через реализацию которого студентов готовят к решению творческих, деловых и технических проблем профессиональной фотографической карьеры. Используя учебные практики и стажировки, студенты получают здесь реальный опыт, который помогает им узнать и понять, что необходимо для профессии коммерческого фотографа. После завершения обучения в институте Брукс по профессиональной программе степени бакалавра изобразительных искусств в области фотографии, студенты должны уметь:

- эффективно применять современные фотографические инструменты;
- эффективно использовать фотографические средства массовой информации и программного обеспечения;
- эффективно сотрудничать с коллегами для достижения профессиональных целей;
- разрабатывать и внедрять эффективную программу маркетинга;
- усвоить профессиональные этические и бизнес-стандарты;
- применять творческие и сложные визуальные решения при создании продукции средств массовой информации;
- применять эффективные профессиональные навыки общения;
- разрабатывать модель пожизненного профессионального обучения;
- понимать принципы управления фотографическим бизнесом.

Степень магистра изобразительных искусств в фотографии по программе института Брукс предназначена для студентов, которые хотят изучать идеи и технологии в различных подходах к созданию фотоизображений, выражая при этом свое личное видение. Помимо знаний основ работы с камерой и обработки изображений, кандидаты в магистратуру по данной программе должны иметь интерес к фотографии в широком культурном контексте визуального выражения.

Наиболее известные учебные заведения США в области фотографии имеют свой специфический профиль. Например, престижные художественные школы – *Chicago Art Institute, PRATT Art Institute, Massachusetts College of Art Rhode Island School of Design, Savannah College of Art* – делают упор на преподавание художественной фотографии. *University of Missouri, University of Texas* – университы, имеющие престижные кафедры фотожурналистики, отдают предпочтение документальной фотографии.

По программе подготовки к коммерческой съемке работают университет *Yale University* и институт *Brooks Institute of Cinematography*, которые известны высочайшим уровнем преподавания фотографии.

Учебный план подготовки бакалавров института Брукс в области визуальных программ подчеркивает практику этических, журналистских исследований и включает в себя широкий эмпирический подход к обучению. Эта программа обучения журналистики охватывает такие основные направления журналистского повествования, как: фотожурналистика, производство документальных фильмов, публицистика, мультимедийная журналистика, дизайн сайта. По окончании института Брукс со степенью бакалавра в области визуальных программ журналистики, студенты должны:

- продемонстрировать способность проведения научных исследований и проектов в сфере научно-популярных журналистских повествований;
- понимать и использовать этический подход к сбору журналистского материала, демонстрируя достоверность и справедливость;
- продемонстрировать эффективные методы сбора фактов с использованием фотографии, видео-, аудио- и мультимедийных средств;
- следовать журналистским принципам и этическим нормам во время обработки информации и иметь возможность эффективно анализировать и оценивать содержание материала;
- умело обрабатывать фотографии, редактировать видео и создавать проекты, сочетающие аудио и изображение, а также транслировать мультимедийный контент с использованием современных инструментов и методов;
- продемонстрировать критическое мышление посредством эффективной устной, письменной и визуальной презентации, используя различные средства массовой информации и их форматы;
- понимать и презентовать на рынке себя и свою работу эффективно и профессионально;
- иметь профессиональное портфолио, которое можно было бы опубликовать в современных средствах массовой информации [6].

В целом, ознакомившись с программами обучения в университетах, институтах, колледжах США, можно выделить несколько основных учеб-

ных направлений (профилей), на которые делаются акценты в фотографическом образовании:

- история фотографии и техника съемки;
- язык фотографии и стили;
- аналоговая фотография;
- цифровая фотография;
- композиция, работа с естественным и студийным светом;
- свадебная съемка;
- репортажная съемка;
- портретная съемка.

Во многих учебных заведениях США обеспечивается возможность общения студентов с ведущими фотографами, которых выбрали за их современные достижения в фотоискусстве. Именно они, как яркие личности, во многом определяют направление той или иной образовательной программы в области фотографии. Преподавательский состав, как правило, делится на тех, кто работает полное время, и на тех, кто работает совместителем. И те, и другие имеют заслуги в области фотографии, регулярно приглашаются к участию в коллективных или персональных выставках, их фотографии находятся в постоянных коллекциях музеев. Одним из таких преподавателей является, например, Джой Маккензи (*Joy McKenzie из Watkins College of Art & Design*) – действующий член Общества фотографического образования (*The Society of Photographic Education*), автор фундаментального учебника для начинающих «Черное и белое фотографии».

Помимо академических учебных заведений, в США существует также Общество фотографического образования – *Society* for *Photographic Education* (SPE) [9], которое является национальной некоммерческой организацией, обеспечивающей и способствующей пониманию фотографии как средства выражения разнообразных культурно-творческих и экспериментальных практик. Общество учредили в 1964 году, его целью стало выделение в самостоятельное направление фотографического образования в Америке. До этого времени фотообразование в США существовало преимущественно в рамках факультетов журналистики. На сегодняшний день более 1800 человек являются членами данного Общества. Это про-

фессиональные фотографы, педагоги, кураторы, критики, историки и художники. Штаб-квартира Общества находится в Кливленде (штат Огайо), архивы – в Центре творческой фотографии в Тусоне (штат Аризона). Реализуя свою междисциплинарную программу, Общество стремится содействовать более широкому пониманию фотографии во всех его формах через преподавание, предоставление стипендий и систему критики.

В Соединенных Штатах Америки существует достаточно много учебных заведений, где можно получить высшее фотографическое образование. Для человека, решившего посвятить себя фотографической профессии, выбрать его непросто: можно потратить массу времени на поиски «идеального» учебного заведения. Все это – академические вузы, обучение в которых требует у студента много сил, времени, и, что немаловажно, денег.

В последнее время в США появилась альтернативная форма обучения – краткосрочная, эффективная, направленная на повышение уже приобретенной квалификации фотографа или на стимулирование фотолюбителей. Если человеку не требуется академическая степень, то есть возможность посещения краткосрочных летних курсов, мастер-классов и воркшопов. Они рассчитаны на разные уровни подготовленности слушателей. Курсы и мастер-классы предоставляют все возможные подходы к фотографии, начиная от художественного и документального и заканчивая коммерческим и цифровым.

В США существует несколько школ подобного типа: Международный центр фотографии в Нью-Йорке, Santa Fe Workshops, Maine Photographic Workshops, University of Missouri Workshops, Фотографический центр в Аспене (Колорадо) [11]. *Maine Photographic Workshops (MPW)* находится в маленьком приморском городе Рокпорт на восточном побережье, в штате Мэн. *MPW* исполнилось 25 лет, и все эти годы здесь развивались и совершенствовались шестидневные профессиональные фотомастерские – с июля по сентябрь ежегодно их проведено более ста. С 1996 года *MPW* аккредитована как колледж, в котором, помимо мастерских, существуют долгосрочные программы обучения на степень бакалавра и магистра. Но своим большим преимуществом администрация по праву считает два с половиной летних месяца, когда колледж становится

магнитом для 3000 студентов, 500 преподавателей и временных работников [12].

Здесь преподают оформление собственного портфолио, пейзажную съемку карданной камерой, ручное расцвечивание фотографий, всевозможные цветные и черно-белые печатные процессы. Обеспечивают максимально творческий подход ко всем лабораторно-химическим процессам, проникновение в другую национальную культуру при помощи фотоаппарата, студийное освещение, фотографирование киносъемок (в школе также есть киновидеоотделение, где снимаются короткие студенческие фильмы), архитектурную съемку, корпоративную фотографию, газетный и журнальный очерк, интерактивные мультимедиа и прочее. Учащиеся имеют шанс посетить выездные мастерские в Мохаке (Мексика), в Тоскани, Греции и Провансе.

Из года в год преподаватели тех или иных дисциплин могут варьироваться, могут добавляться новые темы, но уровень преподавания в *MPW* остается неизменно интересным: если это курс о зональной системе замера экспозиции, то ведет его ассистент покойного Анселя Адамса, который эту же систему и сочинил, если принципы цветной фотографии, то вашим учителем будет Сэм Эбел или Уильям Альберт Аллард – лучшие фотографы National Geographic.

Методику ведения мастер-классов можно разделить на два типа: субъективно-собственнический и авторско-продуктивный. В первом случае преподаватели говорят о своих работах, своем видении фотографии, о своем опыте, чаще насаждая его, и мало делятся своими секретами. Во втором случае преподаватели стараются раскрыть собственные возможности студентов, с первых шагов пытаясь узнать, кто из учеников на что способен. Они проницательно выявляют сквозную тему каждого ученика (которую он зачастую не может идентифицировать сам), устраивают вместо обычной критики нечто вроде психоаналитического сеанса, раскрывая эмоциональные переживания, связанные с фотографией. В этом случае важно показать, к чему пришли ученики в конце обучения.

Бывают и такие классы, когда ученикам остается только слушать и впитывать все, что читают их именитые преподаватели. Например, Кристофер Джеймс в совершенстве владеет сотнями альтернативных способов

печати, а Роберт Пледж, директор фотоагентства Contact Press Images, имеет колоссальный опыт редактирования фотоисторий почти для всех ведущих периодических изданий США и Европы. Помимо мастер-классов и специализированных классов, существуют базовые курсы для молодых фотографов, а также долгосрочные (4- или 6-недельные) летние курсы, преподаваемые постоянными учителями *MPW*.

Для фотографов, которые получили профессиональное образование и хотят развиваться дальше, существуют различные профессиональные организации. В частности, это: Международная организация свадебных и портретных фотографов – *Wedding & Portrait Photographers International (WPPI)* [13], Национальная ассоциация фотографов прессы – *The National Press Photographers Association* (NPPA) [17], Ассоциация фотографов натуралистов Северной Америки – *The North American Nature Photographers Association (NANPA),* Профессиональные фотографы Америки *(Professional Photographers of America)*, Дагерротипное общество *(The Daguerreian Society)*, Международная ассоциация профессиональных школьных фотографов *(Professional School Photographers Association International)*, Рекламные фотографы Америки *(Advertising Photographers of America).*

Подводя итог анализу фотографического образования в США, мы можем сделать следующие выводы:

1. В США существует большое количество разнотипных учебных заведений (университеты, институты, колледжи) академического статуса, что обеспечивает значительную диверсификацию фотографического образования;
2. Образовательные программы, предлагаемые студентам, ориентированы на удовлетворение их специфических интересов и реализацию практико-ориентированных фотографических направлений (профилей);
3. Активную роль в фотографическом образовании США играют узкоспециализированные краткосрочные курсы повышения квалификации и система профессиональных сообществ по определенному творческому направлению в сфере фотографии, которая также обеспечивает профессиональный рост фотомастеров.

## Литература


1. Школы фотографии видят сеть Интернета главным источником роста рабочих мест (Photography Schools See the Web as Main Driver of Job Growth) [Электронный ресурс]. – URL: http://blogs. photopre-neur.com/photography-schools-see-the-web-as-main-driver-of-job-growth (дата обращения: 01.02.2012).
2. Центр искусств цифровых изображений Бостонского университета The Boston University Center for Digital Imaging Arts [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cdiabu.com/ (дата обращения: 05.02.2012).
3. Институты искусств [Электронный ресурс]. – URL: http://ai.education. org/artinstitutes / (дата обращения: 05.02.2012).
4. Международная академия дизайна и технологий [Электронный ресурс]. – URL: http://www.iadt. edu/ (дата обращения: 05.02.2012).
5. Институт искусства Сан-Франциско [Электронный ресурс]. – URL: http://www.sfai. edu / sfai-history / (дата обращения: 05.02.2012).
6. Институт Брукс [Электронный ресурс]. – URL: http://www.brooks.edu/ (дата обращения: 13.02.2012).
7. Носси колледж искусства [Электронный ресурс]. – URL: http://nossi.edu/ (дата обращения: 13.02.2012).
8. Университет, академия искусств [Электронный ресурс]. – URL: http://www.academyart. edu / (дата обращения: 13.02.2012).
9. Общество фотографического образования [Электронный ресурс]. – URL: https: // www.spenational.org/ (дата обращения: 01.02.2012).
10. Семинары Брукс [Электронный ресурс]. – URL: http://workshops. brooks. edu / (дата обращения: 13.02.2012).
11. Школы фотографии [Электронный ресурс]. – URL: www.photographyschools.com/ (дата обращения: 13.02.2012).
12. Фактор Лиза. Неакадемическое образование [Электронный ресурс]. – URL: http://www1.photographer.ru/cult/practice/11.htm (дата обращения: 13.02.2012).
13. Профессиональные фотографы Америки [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ppa.com (дата обращения: 20.02.2012).
14. Американские фотохудожники [Электронный ресурс]. – URL: http://www. apanational.com/ (дата обращения: 20.02.2012).
15. Ассоциация профессиональных фотографов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.thempa.com/ (дата обращения: 20.02.2012).
16. Дагерротипное общество [Электронный ресурс]. – URL: http://www. daguerre.org/ (дата обращения: 20.02.2012).
17. Медиа колледж Мэйна [Электронный ресурс]. – URL: http://www. mainemedia. edu/ (дата обращения: 20.02.2012).

*Елена Олеговна Кизицкая*

# ТЕАТРАЛЬНАЯ ОБЪЕКТИВИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Предпринимается попытка обоснования взаимосвязи традиционного театра и телевидения. Акцентируется внимание на революции общественного сознания, то есть на освобождении от власти объективизации. Аргументируется, что радикальное изменение установки сознания может привести к жизненным изменениям. Рассматриваются композиционная и структурная составляющие, определяются эпохальная, серьезная преемственность легкомысленного ТВ 90-х от вечного театра.

**Ключевые слова:** объективизация, коммуникативность, медиа, театр, телеспектакль, Силина, телекомпания, постановка, ведущий, НТэССи, игра.

Телевидение в целом в настоящее время стало своеобразным оригинальным видом творчества, причем вобравшим в себя достижения смежных искусств и на их основе развивающим свои особые междисциплинарные закономерности, новые тенденции.

На современном этапе развития общества телевидение обретает фундаментальное социокультурное значение. Стремительное развитие телевидения, точнее, современного телевизионного контента, несопоставимо с теоретическими исследованиями в данной области, так как являет собой тот пример, когда не теория дает жизнь практике, а практика заставляет осмысливать уже используемое. Как образно и точно это отметил в интервью новому интернет-проекту «Афиша» генеральный директор ОРТ Константин Эрнст: «Кризис медиа связан с очень многими вещами. И сейчас все острее, чем в 1995-м, потому что за последние годы все медиа съели тот язык, которым разговаривали. Этим языком уже нельзя рассказать о сегодняшнем дне. Интернет, захватив значительную часть аудитории, не может предложить ей ничего, кроме взаимного текстового и файлового обмена. Истерично, многими голосами говоря о “сегодня”, он мало что сообщает нам о сути этого “сегодня”. Кризис медиа конца первого десятилетия в том, что медиа – от почти уже античных до суперсовременных – мычат в попытке выплюнуть из себя слова уже наступившего тысячелетия» [1].

Пожалуй, более всего в медиакризис переломной эпохи рубежа тысячелетий пострадали театральные теле- и радиопостановки, которые вплоть до конца восьмидесятых годов были едва ли не главной составляющей советского эфира. Речевое общение, исходящее из теле- и радиоприемников, во всех его формах, видах, жанрах, типах позволяло и позволяет человеку получать в готовом виде социальный опыт, осмысленный и систематизированный предшествующими поколениями. Общение, как любая деятельность человека, имеет ряд побудительных мотивов. Среди них: познание окружающего мира, познание самого себя и, как результат, корректировка своего поведения. Речевая деятельность героев литературных произведений, представленная мастерами слова со своими комментариями, дает образцы речевого поведения носителей языка разных возрастных и социальных групп, способна служить обогащению речевой практики, совершенствованию речевых коммуникативных умений. Начиная с 1987 года на Кемеровской студии телевидения не было поставлено и записано практически ни одного телевизионного спектакля. Последние кассеты хранят запись двух спектаклей режиссера А. Лопаницына – «Веселое путешествие» (по собственному сценарию) и «Вглядитесь в наши лица» по произведениям В. Рудина. Тогда как до этого периода затишья архивы ГТРК «Кузбасс» свидетельствуют об активном творческом поиске работников телевидения и плодотворном сотрудничестве с театральными труппами Кемеровской области. Первый телеспектакль Гранатовый браслет был показан в эфире в 1960 году, второй – «Горное гнездо» – в марте 1961 года, режиссеры-постановщики – А. Я. Волгин и В. Я. Руденский. В 1962 году был подготовлен еще один спектакль – «Орлиная степь», где использовалась ПТС и были сцены «на натуре», постановщики – режиссер театра драмы В. А. Шабанов и В. Я. Руденский, в 60–70-е ежегодно ставилось по нескольку телеспектаклей в год: «Ветер», «Сибирская новелла», «Чрезвычайное», «Рассказы А. Чехова», «Комендант Пушкин», «Бессмертный Сирано», «Глоток свободы» (1968), «Здравствуй, Галочкин!» (1968), «Пашка – моя милиция», «Полметра до катастрофы» (1971), «Мать» (1971), «Самая короткая ночь» (1974), «Антонина» (1975), «Буду любить» (1975), «1418» (1978), «Этот удивительный Хармс» (1978), «Святая святых» (1978), «Концерт для контрабаса с собакой» (1979), «Дамба» (1984) и др., постановки осуществляли режиссеры В. Я. Руденский, А. А. Кузнецов, А. Г. Моисеев, Н. Н. Ставцев, Г. Н. Егоров, Т. П. Гаверова, И. А. Киселева,

В. А. Дунаев, И. М. Якубович, в 60-е годы режиссеры А. А. Блехман и К. М. Кошелева поставили несколько музыкальных телеспектаклей: «Травиата», «Чио-Чио-Сан», «Птички певчие», «Прекрасная Елена» и др., в 1967 году режиссером Г. Н. Егоровым была создана молодежная театральная студия «Телетеатр “Эфир”», существовавшая до середины 70-х и подготовившая массу спектаклей. Занимались, как вспоминает сам Егоров, на энтузиазме. Трижды в неделю в кинозале Кемеровской студии телевидения студенческая и рабочая молодежь с 7 часов вечера брала уроки сценической речи и сценического движения. Часто расходились ночью.

Все рухнуло, можно сказать, в одночасье, и даже не потому, что к началу девяностых сменился государственный строй и кризисные явления, возникшие в российском обществе в конце 80-х начале 90-х годов, побудили общественное сознание к поиску эффективных путей их преодоления. Просто перед обществом в целом и перед каждым человеком в отдельности возникли задачи оценки предшествующей эпохи, определения путей дальнейшего развития. В этих условиях телевизионные постановки были «заброшены» как крайне затратный ТВ-продукт, не отвечающий на тот момент разбалансированности интересов всех социальных групп российского общества. Телеспектакль «Дети суицида», поставленный на ГТРК «Кузбасс» С. Решетниковым и Ю. Груздевым в 1999 году можно считать, скорее, исключением из правил, даже случайностью. Другой причиной, обусловливающей «выдавливание» теле- и радиоспектаклей из эфира, стало стремительное обеднение культуры (политической, экономической, духовной и т. д.), и телевидение, словно индикатор, показало весь ужас этой деморализации. По очень меткому заявлению первого президента Академии российского телевидения В. В. Познера, «такие настали времена, старый телевизор треснул, и в этот разлом мог войти кто угодно, даже с улицы» [2]. Конечно, отчасти уйдя от самого себя, образца 80-х, телевидение в 90-е возродилось, перейдя в плоскость расширенного драматического действия. И пусть традиционному театру представления не нашлось места на телевизионном экране даже за последние четверть века, всегда остается возможность находить все новое и новое истолкование телевизионной театральности середины 90-х, по сути, по времени и по характеру. «Этот период только готовил почву для откровения на ТВ, только разогревал будущую аудиторию для потребления доселе неизвестного ей способа подачи новостей домашнего масштаба – раскрепощенность, разго-

вор не на камеру, выражение своих взглядов, пристрастий в свободной форме» [3, с. 23].

В нашей работе предпринята попытка обосновать взаимосвязь таких, казалось бы, разновекторных явлений, как сложившийся в веках традиционный театр и относительно молодое, в масштабах тысячелетней эволюции, телевидение. Акцентировано внимание, прежде всего, на революции сознания, то есть на освобождении от власти объективизации. Только радикальное изменение установки сознания может привести к жизненным изменениям. Рассматриваются композиционная и структурная составляющие, определяются эпохальная, серьезная преемственность легкомысленного ТВ 90-х от вечного театра.

В основе телевизионного произведения лежит взаимодействие слова и изображения, сочетание двух языков – языка зрительных образов и языка образов словесных. Словесно-зрительная структура телевидения предполагает, что в ходе развития драматургии действия на первый план могут выходить то слово, то изображение в соответствии с тем, что в конкретный момент передачи может сильнее воздействовать на ум или эмоции зрителя. Телевизионному изображению свойственны приемы кино, театра, изобразительного искусства, а слову – особенности устной речи в формах диалога или монолога. Таким образом, и телевизионная, и театральная постановка, объединенные общим сюжетом, сохраняют и известную автономию: они могут и сближаться, буквально повторяясь один в другом, и дополнять друг друга своими, особенными подробностями, и, наконец, далеко расходиться как в трактовке темы, так и в самой фабуле.

Разумеется, дело тут не в простом «суммировании» изобразительных возможностей и выразительных средств обоих искусств. Ведь если к выразительности на ТВ прибавляется экспрессия чередования общего и крупного плана, «наезды», «перебивки», макро- и микропланы, «неживой звук», другие технические средства «изобразительности», то это может усилить выразительность, а может, напротив, сбить.

К сожалению, для телеэкрана «тонкая» игра звука и изображения пока недоступна. Так, по мнению искусствоведа Н. И. Утиловой, изображение на телевидении лишено множественности градаций изобразительных и светотональных фактур, оно имеет оттенок камерности показа. А основная мысль передается при помощи диалогов. Эмоциональные и смысловые

паузы в этих диалогах воспринимаются как ритмические паузы. Словодействие и действие сопрягаются, что дает постоянное ощущение присутствия персонажа в поле зрения зрителя [4, с. 153].

Изображение и текст, объединяясь, совмещаясь в нашем сознании, создают образ уже не чисто словесный, но и не только зрительный, а своеобразно обособленный, отделенный от обоих его носителей, конструируемый в некотором отдалении от художественной природы и специфических средств формирующих его «чистых» искусств. Хотя сложно отрицать, что именно в относительной автономности телевидения и цельности состоит обаяние создаваемого на телеэкране синтетического образа. Учитывая то, что объективизация есть воплощение, выражение чего-нибудь в какой-нибудь объективной, доступной восприятию форме, то объективизация ТВ предлагает иллюзию возможности почти неопосредованного этими техническими средствами контакта с художественным миром произведения, подчеркивая близость и даже сакральность отношений с самой действительностью, которая послужила когда-то натурой. Телевидение невольно дает ощущение «подглядывания» за происходящим, лишая зрителя эффекта присутствия, сопричастности.

Исходя из того, что всякое зрелище есть форма эмоционально-эстетического, идейно-эмоционального общения, то эффекты соучастия, сопереживания и сотворчества зрителя становятся важнейшими характеристиками зрелищности.

Сейчас, когда телевидение стало повседневным и повсеместным, выросло из «рамок» аттракциона, оно превратилось не только в средство массовой информации и коммуникации, но и в одно из, так называемых, «экранных искусств». Телевидение зависит от сопутствующей технологии, иначе говоря, совокупности технических приемов, изобразительно-выразительных средств, с помощью которых воплощается замысел той или иной телевизионной программы. Ограниченность телевизионного изображения рамками экрана определяет и технические, и эстетические образующие телевидения: кадр, ракурс, план и др., то есть все то, без чего телевидение существовать не может. Кульминационной точкой, показом на экране и сто лет назад, и сегодня является монтаж. Именно мастерство режиссера монтажа дает основание рассматривать кадр не только как средство художественного решения передачи в целом, но и как драматургиче-

ский прием, так как умелое использование чередования кадра, ракурса позволяет усилить эмоциональное воздействие произведения, развить его образную структуру. Телевизионный монтаж, равно как расстановка мизансцен, «может как “собрать”, так и “рассыпать” “видимый мир”, усиливая впечатление от реальных предметов или создавая ирреальные образы. Особенно остро это воспринимается зрителем через прямоугольное пространство экрана, ибо постановка здесь просматривается, словно через увеличительное стекло авторского видения» [5, с. 164].

Экран, являясь условием существования «экранного искусства», с одной стороны, не может не оказывать воздействия на организацию восприятия телевизионной продукции, а с другой – не может оказывать существенного влияния на содержание телевизионного произведения. Экранное изображение имеет свои собственные закономерности; оно выступает как единица формы, как графическое изображение, организация материала, в котором имеет свои характеристики.

Телевидение способно выступать транслятором любых зрелищных форм искусства, а также создавать собственные телевизионные зрелища, естественно и органично вырастая из театра, впитывая лучшие элементы кино, музыки, живописи и др. В этом контексте как уникальное в своем роде явление можно расценивать выход авторской программы о новостях культуры Кемеровской области Надежды Силиной «Гасите свет». Пилотный выпуск передачи вышел в марте 1995 года на частном телевизионном канале ТВК-2. Однако вскоре акционеры канала оказались под следствием. Первый ведущий этого канала Вадим Такменев перебрался в Москву на НТВ. А Надежду Силину пригласили продолжить выпуск ее авторской программы на молодом региональном телевидении НТэССи в Кемерово.

В ситуации трансляции обязательно присутствуют специфические эффекты телевизионности, так как часть элементов образной системы зрелища нуждается в пересоздании или замещении. Силина, как выпускница Иркутского театрального училища, привнесла в телевизионную студию множество заимствованных театральных элементов, начиная от выгородки в студии, характерного грима и заканчивая глубоким вживанием в образ. Ведущая позволяла себе быть неожиданной (старухой и кроликом, рокершей и котом Базилио), не старалась «насадить» зрителю свой звездный, узнаваемый облик. Она четко понимала, что на формирование языка теле-

видения не в меньшей степени повлияли родственные виды искусств: литература, театр, кинематограф. Активно использовала эти заимствования, но в дальнейшем природа и степень условности телевизионного языка взяли верх. Зритель полюбил передачу и ее ведущую. Диалогическая проза и стихи, танец, гитара и пантомима, недюжинный актерский талант и журналистский неутомимый поиск, световые эффекты и прямые обращения к аудитории сначала эпатировали зрителя, а потом приучили к такой авторской манере ведущей «Гасите свет». Изумленная, затем привыкшая публика полюбила Надежду Силину за новизну подачи материала, импульсивность сценического действия, за раскованность и даже некоторый вызов. Актриса-телеведущая даже неоднократно бравировала в кадре: «Не нравится – гасите свет!». Вызов, игра на публику, преданность сцене и влюбленность в новое дело – телевидение постепенно уступило место рассудочному началу. И уже к началу 2000 года в центре внимания практиков и теоретиков НТэССИ остались не столько его образная сторона, сколько новые технологии, которые определили облик нового телевизионного времени и новое финансовое устройство телевизионного пространства.

Передача не смогла выжить под гнетом коммерциализации. Свежее вдохновение автора, живая и непосредственная коммуникация погасли. Не был найден выход между неспешностью театра и суетностью ежедневных новостей. Переведенная на самоокупаемость программа «Отдыхай» с Надеждой Силиной, цель которой состояла в анонсировании культурных событий, не продержалась и полугода. А вот первая ее находка регулярно выходила в эфир на протяжении 5 лет. Вот как выглядело наполнение передачи «Гасите свет», передачи, автору которой невероятно органично удалось соединить театр и телевидение. Ниже приведен перечень двух передач «Гасите свет». Первая датирована 26 ноября 1995 года – это самая первая программа, которая увидела свет на канале НТэССИ – и вторая, полученная методом случайной выборки спустя полгода регулярного, еженедельного выхода в эфир от 14 апреля 1996.

«Гасите свет!»: эфир от 26 ноября 1995 года, время выхода – воскресенье 21:00. Хронометраж – 25 минут.

1. Сюжет – Всемирный день студента 17 ноября в КемГУ;

2. Сюжет – интервью 18 ноября. Заслуженная артистка России Валентина Толкунова дала единственный концерт в Кемерове,

3. Сюжет – фестиваль поклонников рок-н-ролла 20 ноября;

4. Сюжет – театральная лихорадка в Прокопьевске – сразу три премьерных спектакля, по случаю 50-летнего открытия сезона;

5. Сюжет – в театре на Весенней премьера спектакля «Лучше друзей на свете нет»;

6. Сюжет – ярмарка ремесел в музее ИЗО. Изделия из бересты, дымковская игрушка и многое другое;

7. Сюжет – 25 ноября состоялось грандиозное событие, его просто необходимо занести в хронику временных лет современности. Это просто праздник какой-то! Презентация в Государственной филармонии Кузбасса новейшей светозвуковой аппаратуры;

8. Сюжет – интервью. Приглашенная звезда – группа «Моральный кодекс».

«Гасите свет!»: эфир от 14 апреля 1996 года, время выхода – воскресенье 21:30. Хронометраж – 25 минут.

Тело выпуска составляют 9 сюжетов, аккумулированных, структурированных автором единым тематическим ведением, музыкальной темой, подводками по существу, но с отсылом на тему дня космонавтики.

1. Главное событие недели – развернутый сюжет о театральном фестивале «Волшебный ларец»;

2. Сюжет – спортивные танцы (Новокузнецк);

3. Интервью с пародистом Владимиром Винокуром;

4. Сюжет – танцевальный фестиваль на приз газеты «Труд». Региональный этап в Междуреченске;

5. Итервью с поп-исполнителем, певцом Андреем Губиным;

6. Сюжет «Студенческая весна в Кузбассе»;

7. Интервью с певцом-виртуозом Сергеем Пенкиным;

8. «Афиша». Краткие анонсы культурных событий на следующую неделю;

9. Сюжет к событию воскресенья – «Светлой Пасхе посвящение».

Эта передача – своего рода хронотоп культурной жизни угольного региона. На тот момент аналогов ей по стилю, подаче, географии охвата событий не было. В настоящее время ведущая отмечает перемены. Она не

отвергает интерпретационные возможности событий. «Поднимайтесь, берите выше, растите духовно», – призывает она зрителя. С точки зрения драматургической, это, на наш взгляд, особенно ценно. Да, Надежда Силина – телеведущая, но она яркий, запоминающийся представитель эстетики театра. И она играет, придавая театральность специфическому существованию, условиям телеэфира. «Игра – это раскол присутствия... Всякая игра – это игра отсутствия и присутствия, однако если мы стремимся помыслить ее в некоем радикальном смысле, то мыслить ее следует до альтернативы присутствия и отсутствия; само бытие нужно помыслить как присутствие или отсутствие, исходя из возможности игры, а не наоборот» [6]. В этой связи сомнительным было бы рассуждение на тему «единства времени и места» на ТВ. А вот время телевизионное, условное, монтажное, прошедшее, можно сказать, уже несуществующее здесь и сейчас складывается из абсолютно реального, что и обеспечивает телевизионную достоверность и объективность.

«Архитектоника телевидения, сюжетные и композиционные построения его создают обширное временное поле, которое образует время психологическое, время реальное и то, смонтированное, которое единственно возможно на экране телевизора. Смонтированное условное телевизионное время преодолевает определенные борения и переживания… оно способно замещать реальный ход событий, спрессовывая его до границ, необходимых и удобных телевидению» [7, с. 134].

Вне всякого сомнения, если бы не съемка «натуры» и не возможности монтажа точек соприкосновения, мы могли бы установить больше. Так, на вполне выраженную связь этих двух многомерных синтетических театрально-телевизионных иллюзий указывает то, что в театре и на телевидении основу составляют слово, актерская игра, драматургия. Процесс съемки на телевидении последователен, у актера есть возможность сыграть сцену целиком, так как ее снимают несколько камер. Крупный план на телевидении можно сравнить с «крупным планом» актера в театре на авансцене. В театре каждая композиция тяготеет к статике и вызывает оценку, так как она завершена по форме. На телевидении ее границы более подвижны, менее зафиксированы. Телевидение иногда называют «искусством меняющихся точек», так как оно динамично по своей природе, так как невозможно долго разглядывать человека на экране с одной и той же точки

показа или в одном и том же ракурсе. Поэтому глубинная мизансцена применяется в основном в сочетании с внутрикадровым монтажом. Несмотря на эти, чисто технические совпадения и различия, очевидно, что одно зрелище за последние два десятилетия плавно перетекло в другое. Сегодня нет необходимости обращаться к телеспектаклям, и не только в силу возросшей динамичности жизни. Заметно оживилась сама жизнь, но ведь уже и зритель не сумеет между делом взглянуть, что в мире делается, если в короткое праймовое время ему предложат не новости, а передачу «Сельский час». Будет удивлен и обескуражен, если перед сном придется смотреть не захватывающий, бездумный боевик, а ироническое фентэзи Т. Пратчета «Мор – ученик Смерти» в версии телепостановок на Кемеровской студии телевидения образца 70-х годов. Классическая игра, режиссерские находки, размеренный темпоритм телеспектаклей тех лет утратили свою актуальность, но телевидение мощно овладело театральной спецификой, выходя почти в каждом ТВ-продукте на элемент шоу, зрелищности, игры, эпатажа, в конце концов. Различия, на наш взгляд, обусловлены лишь родовыми дефинициями. Театр изначально был определен к категории искусства, а ТВ, которому при рождении была отведена роль технического аттракциона, а позже – средства массовой информации. А если публика во все времена требовала зрелищ, то на современном этапе несложно поверить в то, что вся жизнь и ее интерпретированное журналистами отражение на экране телевизора сегодня выглядит, как бесконечно сложная, притягательная театральная коммуникация.

**Литература**


1. Эрнст К. Интервью для журнала «Афиша» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.afisha.ru/article/mediahistory/page4/ (дата обращения: 01.09.2011).
2. Познер В. В. Интервью для журнала «Афиша» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.afisha.ru/article/mediahistory/page4/ (дата обращения: 01.09.2011).
3. Барбараш Н. А. Телевидение и театр. Игры постмодернизма. – М.: КомКнига, 2010. – 184 с.
4. Утилова Н. И. Телевизионный мастер-класс. Монтаж. – М.: АспектПресс; 2004. – 169 с.
5. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. – М., 2000. – С. 464.

*Ирина Витальевна Никитина*

# ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА КАК ФУНКЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Данная статья посвящена выявлению функционального назначения знаковой системы графического дизайна, определению роли ее компонентов в процессе межкультурной коммуникации. В ней рассматриваются факторы формирования художественных образов из простых элементов, таких как символы и коды, обосновывается их объединение в целостные системы.

**Ключевые слова:** визуальная культура, графические элементы, знак, канон, код, межкультурные коммуникации, символ, художественный образ.

Визуальный язык, выражающий сложную форму организации образов, служит средством передачи информации в графическом дизайне. Данный коммуникативный феномен связан с наличием сложившейся исторически системы знаков. Ее коды являются значимыми объектами в исследовании особенностей культуры, ее внутренних резервов. Эти неотъемлемые элементы предназначены для выявления факторов развития искусства, формирования иконических и канонических изображений, позволяющих наиболее точно воспринимать и воспроизводить исходные данные, полученные на материале различных традиционных обществ. Коды знаковой системы также рассчитаны на становление информативных компонентов современного графического дизайна. Это проявилось в выявлении черт визуальных образцов, благодаря которым процесс проектирования объектов целостной структуры стал эффективнее. Появление таких элементов обусловлено возникшей у древних людей необходимостью фиксировать первостепенные жизненные представления в жестах, предметах, рисунках. Как следствие, она явилась причиной формирования первых условных графических изображений, позволяющих накапливать и передавать информацию.

Современное понимание знака предполагает его рассмотрение как сложного феномена, культурной формы. Он представляет собой материальный объект, который характеризуется признаками коммуникативного и трансляционного процесса. С его помощью осуществляется закреплениеи оценка общезначимой информации о деятельности человека и общества. Эти сведения фиксируютсяв культурных текстах, обладающих как вербальным, так и невербальным содержанием [8, с. 125]. Визуальное выражение знака соотносится с более сложными формами, содержащими информацию о нормах, традициях, ценностях определенной культуры. Среди них выделяют художественный образ, а также систему кодов и символов. Структура знака не исчерпывается описанными характеристиками. В процессе своего функционирования он может получать дополнительные значения, как правило, носящие ассоциативный характер, локализующиеся в различных культурных, общественных группах в виде этнических или профессиональных.

Знак следует анализировать не только как отдельное, изолированное явление жизни, а в контексте общего. М. Ю. Лотман в книге «Языковая практика и теория языка» высказал следующую точку зрения: «Необходимо понимать то, что каждое, казалось бы, простое явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство» (цит. по [11, с. 220]). Подобное взаимодействие между совокупностью различных знаков связано с формированием семиотических систем. Внутри их структур с помощью графических элементов выстраиваются регламентированные отношения и вырабатываются правила их соединения. Также М. Ю. Лотман отметил, что такие компоненты «находятся в состоянии зафиксированной аналогии всей области объекта познания, осознания или упорядочения» (цит. по [11, с. 221]). Поэтому выявление аспектов, обусловленных объединением символов, знаков и кодов в целостные системы, упрощением их конфигураций в процессе обмена данными связано спроблемой, выраженной обесцениванием традиционныхграфических составляющих визуальной культуры, нерациональным, непродуктивным использованием межнациональных элементов. Обратим внимание на тот факт, что значимым обстоятельством является взаимодействие оптического феномена с эффективностью практики дизайна. Это не-

однократно подтверждается конкретными примерами в виде изобразительных элементов и художественно-образных решений, прошедших процесс визуализации и распространения средствами полиграфии и рекламы. Интерес к возникшему противоречию обусловлен сопоставлением традиционных образных элементов различных обществ, определением их функционального назначения в межкультурной коммуникации. Основная задача статьи сводится к тому, чтобы охарактеризовать факторы, повлиявшие на процесс их возникновения и становления как механизмов самоидентификации различных культурных образований.

Среди работ, в которых авторы обращаются к исследованию знака как образного элемента для репрезентации информации в сознании реципиента, освещая некоторые грани интересующей нас проблемы, выделим труды Л. Уайта, П. С. Гуревича, А. Ф. Лосева, И. Е. Фадеевой. Значение и ценность символов, наличие их физической формы, доступной для материального опыта реципиента, исследовал Л. Уайт, обобщив полученные результаты в книге «Избранное: наука о культуре». Данный автор подошел к анализу содержания таких компонентов, разграничив их значение и форму. Он соотнес понятие символа с термином «знак», определив их как физическую вещь или событие, функция которых состоит в том, чтобы указывать на какие-либо другие образные элементы. По мнению Л. Уайта, «смысл знака может быть внутренне присущ его физической форме и его контексту […] значение знака может просто отождествляться с его физической формой посредством органов чувств. Тот факт, что вещь может быть и символом (в одном контексте), и знаком (в другом контексте), стал причиной путаницы и неверного понимания» [17, с. 39]. В работе П. С. Гуревича «Философия культуры» мы читаем следующее определение: «символ – это нечто, находящееся вне нас и символизирующее нечто внутри нас» [4, с. 190]. В своем исследовании он отметил, что культура выступает в качестве индикатора для формирования подобных символических визуальных образов и кодов, воплощенных в языке, искусстве, религии, нравах, обычаях и традициях. Строение деятельности из знаков связано с реализацией коммуникативной функции. Оно существует как целостное органическое образование, как фундаментальная структура [4, с. 92]. Различные значения термина «знак» привел А. Ф. Лосев в книге «Знак. Символ. Миф». Среди множества определений выделим те, которые наиболее точно

раскрывают проблематику данной статьи. По мнению А. Ф. Лосева, «знак есть определенная система отношений между означаемым, означающим, носителем знака и значением знака» [10, с. 244]. В своей книге он указал, что «когда знак мало чем отличается от понятия, выражения, символа, художественной формы, художественного образа, метафоры и т. д., то невольно возникает терминологический разнобой… который мешает вычленять характерные особенности анализируемого термина» [10, с. 244]. Для того чтобы избежать подобной неясности, А. Ф. Лосев сформулировал следующую дефиницию знака как внутреннего или внешнего выражения предмета: «…знак предмета не есть еще структура предмета, но только результат ее, требующий своего признания информации; структура же предмета есть его единораздельная цельность, то есть всегда обязательно система тех или других внутренних отношений в нем, определяющая собой, в свою очередь, и внутреннюю расчлененность знака как информации об этом предмете…» [10, с. 244]. Автором монографии «Символ в системе культуры: теория и феноменология» И. Е. Фадеевой предпринята попытка характеристики символа как разновидности знака, содержащего только коммуникативную функцию. Она подошла к его анализу, указав, что он является элементом, функционирующим в пространстве культуры как единство означающего и означаемого, а также как план выражения и план содержания закодированного понятия. Фадеева И. Е. подчеркнула, что «символ – это сложное и многоуровневое образование: не только момент общественного бытия человека, но и выражение экзистенциальных сторон человеческой личности, проекция не только сознания, но бессознательного, результат и форма не только ценностно-ориентационной деятельности, но и деятельности «прото»-творческой и «прото»-познавательной» [18, с. 61].

К интерпретации понятия «знак» через основы имплицитной эстетики обратился В. В. Бычков. В своей статье «Канон» он охарактеризовал его как художественный символ, а не образ, полученный в результате канонизации системы изобразительно-выразительных средств и принципов [1]. Этот творческий процесс связан с объединением терминов «знак», «символ», «код» в общую структуру, включающую также понятие архетипа. По мнению К. Г. Юнга, выраженному в книге «Архетип и символ», понятие «символ» следует трактовать как «возможность какого-то еще более

широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия» [19, с. 278]. Этот автор отметил, что данное знаковое явление существует как в форме «естественного», так и «культурного» образования. Первое связано с бессознательными содержаниями психического, представляет вариации архетипических образов. У этих компонентов, как правило, найдены истоки, их архаические корни. Они представлены в виде идей и записей, которые встречаются у первобытных обществ. «Культурные» символы, напротив, предназначены для выражения «вечных истин», имеющих религиозную направленность. Юнг К. Г. подчеркнул, что «эти символы прошли через множество преобразований, через процесс более или менее сознательного развития […] стали коллективными образами, принятыми цивилизованными обществами» [19, с. 84]. Такая трансформация текстов культуры и дифференциация их тезисов явилась причиной формирования новой структурообразующей категории, получившей название «канон». Обратим внимание на то, что данное понятие многоаспектно. Это обусловлено наличием различных взаимодействующих уровней в рамках культуры, где оно создается. С одной стороны, «канон» является нерушимым законом, основанным на системе внутренних правил и норм, созданным для воплощения философского и теологического материала. С другой стороны, его практическое назначение связано с формированием визуальной структурной модели художественного объекта, обладающего ярко выраженными характеристиками стиля той или иной эпохи [5; 12, с. 351]. По мнению В. В. Бычкова, эта категория трактуется «как система внутренних творческих правил и норм […] закрепляющих основные структурные и конструктивные закономерности конкретных видов искусства» [1]. Отметим, что интересующая нас часть вопроса связана не просто с набором моделей, существующих в искусстве и дизайне, а с иконографией, созданной для отражения и интерпретации художественной реальности через схему, тождественную буквальному значению конкретного текста. В терминологию творческой проектной деятельности входит понятие знака иконического. Его визуальная трактовка является знаком идентификации. Она связана с выражением конкретной идеи, понятия, характеристик объекта [6, с. 17]. Рассмотрим на примере изображений представляемых и продвигаемых продуктов. Они могут быть визуализированы в виде образов сыра, различных овощей, животных.

Как следствие, такой вариант графической схемы является наиболее доступным для восприятия реципиентам различных традиционных культур. В нем обезличивание образных решений, их унификация, нивелирование индивидуальных свойств артефактов сводится к минимуму, поскольку иконические знаки проектируются не в отрыве от оснований локальных обществ. Благодаря этому фактору обеспечивается их взаимодействие, происходит обмен информацией в виде проникновения художественных объектов, созданных на основе традиций, нравов и обычаев. В структуры различных знаковых систем внедряются новые визуальные образцы, которые получены в результате трансформации элементов отличных друг от друга культур.

Взаимодействие компонентов и моделей целостных совокупностей образов (символ, знак, код, канон) осуществляется в процессе межкультурной коммуникации. Перечисленные объекты современного графического дизайна являются одной из ее форм. Они предназначены для визуально-образной передачи текстов культуры, их наглядной демонстрации, служат основой для воспроизведения действительной или утопической картины мира, шкалы ценностей, эстетических идеалов нации. Понятие коммуникации в статье Ю. Кристевой «Жест: практика или коммуникация?» трактуется как «система взаимозависимых кодов, передаваемых по каналам, имеющим сенсорную основу и влияющим друг на друга» [7, с. 126]. Межкультурная коммуникация – явление более сложное, поскольку связано с общением между представителями различных человеческих культур. Оно основано как на личных контактах, так и на обменах текстами, символами, знаками, кодами. Позднее этому термину были предписаны следующие черты. Во-первых, для данного процесса обязательна принадлежность транслятора и получателя текста к разным культурам. Во-вторых, участникам коммуникации необходимо ощущать и осознавать разницу между своими нравами, обычаями и традициями. В-третьих, это явление основывается на существующем факте символического взаимодействия групп и индивидов, культурные различия которых можно распознать [15, с. 198]. Этими характеристиками рассматриваемое нами понятие не исчерпывается. По мнению автора книги «История антропологических учений» Э. А. Орловой, межкультурная коммуникация зависит от процессов возникновения и динамики знаковых, символических систем. Основными

составляющими данного феномена являются межкультурные отношения и механизмы взаимодействия, действующие в их контексте. С одной стороны, основополагающим фактором обмена информацией является наличие культурного многообразия. Каждой единице при контактах с другими свойственно сохранять специфичность и целостность, поскольку акцент делается на их различиях. Так, «новшества, проникающие в определенную культуру извне, переосмысливаются в ее терминах и при определенных условиях интегрируются в ее рамки, не нарушая существующей целостности» [14, с. 88]. С другой стороны, между существующими культурными единицами наблюдается сходство. Это проявилось в сохранении идентичности обществ в условиях неизбежности сосуществования и контактов. Интерес, любознательность, стремление к подражанию являются характеристиками, связанными с влиянием на скорость и характер межкультурного обмена. В данном случае Э. А. Орлова обратила внимание на то, что «контакты между культурными единицами так или иначе приводят к взаимопроникновению определенных артефактов, черт, паттернов, которые могут быть названы культурными образцами» [14, с. 88]. Данный автор в своей работе охарактеризовала межкультурную коммуникацию как «отношения, образующиеся и существующие между культурными единицами», а также как «факторы и механизмы, способствующие появлению артефактов, черт, тем, общих для разных культур, представители которых находятся в контакте друг с другом» [14, с. 87, 91]. Для рассматриваемого нами феномена характерно влияние на вид, форму и результат контакта через индивидуальное отношение реципиента к различиям, существующим в визуальных образах традиционных групп. Наличие собственной системы правил, которые созданы для того, чтобы кодировать и раскодировать как транслируемые, так и получаемые сообщения, знаки и символы, является одной из черт коммуникации. Этот процесс связан не только со спецификой графического материала, составляющего основу конкретной традиционной культуры, но и с уровнем подготовки воспринимающей стороны, его способностью к восприятию информации, вычленению вложенного в нее смысла.

Для полноценного исследования сформулированной проблемы необходимо указать факторы, повлиявшие на процесс сращивания визуальных образов, используемых в современном графическом дизайне, в единую

систему. В данном случае будет рационально проанализировать переход от простых элементов к составным компонентам, охарактеризовать основные функции совокупности знаков: хранение и передача информации, обмен данными через научные представления этнографии, археологии, искусствоведения. Выбор перечисленных направлений сопоставим с этапами возникновения, становления, развития и трансформации первых простых знаков в составные образные элементы, функционирующие в рамках целостной системы.

Исследователи Б. Малиновский, Э. Тайлор в своих трудах рассмотрели факторы возникновения коммуникативной функции как феномена простейших изменений внутри древних обществ. Этот процесс обусловлен формированием первых условных знаков, накапливающих и передающих информацию, являющихся новыми культурными реалиями. В рамках нашего исследования рассмотрим его как этап возникновения образов. Процесс превращения рисунка в знак опишем на примере создания китайской письменности. Основу данной иероглифической схемы составляют простые изобразительные, а также указательные символы. Нас интересует первая разновидность знаков, поскольку изначально она включала компоненты в виде примитивного рисунка, имела четкую пиктографическую выразительность. Значение таких элементов условно. Это связано с особенностью их восприятия, простотой трактовки:

- происхождение иероглифа «коу» («рот») обусловлено его иконографическим решением. Он изображался в виде полукруга выпуклостью вниз. Эта форма увенчивалась сверху поперечной линией;

- первоначальная форма иероглифа «юй» («дождь») включала изображение дуги выпуклостью вверх. Точки, размещенные под ней, олицетворяли небо и капли воды.

Обратим внимание на то, что в процессе формирования системы кодов и образов, рисунки стали схематичнее, приобрели современный вид. Рассмотренные нами пиктографические изображения в меньшем количестве представлены в китайской письменности, чем идеограммы. Этот вид кодов связан с трактовкой не только конкретного понятия, но и косвенных явлений, относится к разновидностям составных образных элементов. Например, иероглиф «ли» имеет изображение стоящего человека с ногами, расставленными на ширине плеч. Данная схема снизу очерчена горизон-

тальной линией, имитирующей основание. Истинное значение этого знака связано с указанием не на образ самого человека, а на характеристику его действия, выражает понятие «стоять». Как следствие, видеограмме условный смысл обусловлен соотношением ее частей, включающих определенные изобразительные элементы. Ее структура выстраивается в соответствии с формой лаконичного графического знака. Приведенные примеры дают нам основание говорить, что с помощью перечисленных символов древние люди фиксировали значимые в их жизни представления. Подобные графические элементы являются образцами кодов, ставших впоследствии слагаемыми возникших знаковых систем. Этот процесс связан с необходимостью формирования из простых компонентов целостного графического языка. По мнению Б. Малиновского, выраженному в книге «Избранное. Динамика культуры», «феномены изменений следует изучать непосредственно, а не по косвенным признакам, и с полным сознанием того, что нам придется иметь дело, по крайней мере, с тремя фазами» [13, с. 45]. Он выделил следующие срезы действительности: воздействие знаков высшей культуры на субстанцию или коды культуры более низкого развития; наличие конкретных культур указанного уровня; явления автономных изменений как продукт взаимодействия, происходящего между двумя культурами. Нам необходимо принять как факт, что в соответствии с перечисленными фазами между различными культурами систематически происходит обмен графическими компонентами, обеспечивающий их прогрессивное развитие, то есть коммуникация [13, с. 45]. В книге «Первобытная культура» Э. Тайлор указал основные аспекты своего исследования о принципах формообразования в первобытном обществе. Они свидетельствуют о возникновении знаков и кодов, позднее трансформированных в такие сложные системы, как искусство, религиозные верования, обряды и традиции. В своей работе Э. Тайлор отметил, что, если поместить народы и культуры в один непрерывно и прогрессивно развивающийся эволюционный ряд, то возможно получить представления о том, как складывались черты их образных компонентов. Он подчеркнул то, что «прогресс и деградация, видоизменение и прочее являются связующими нитями сложной сети цивилизации. Достаточно взглянуть на самые обыденные явления нашей жизни, чтобы понять, в какой мере мы создаем их сами и каким образом передаем и изменяем наследие давно прошедшего времени» [16, с. 89].

Этап становления системы изображений связан с исследованиями в области археологии. В нем начинают закладываться черты эстетического и утилитарного аспектов в визуальном творчестве. Они действуют как фактор, способствующий объединению графических компонентов в единую структуру, влияющий на усложнение знаковых систем, а также на взаимодействие их элементов. Среди авторов, подошедших к изучению визуального воплощения образов, используя данные о существовавшей в культуре иерархии, выделим Г. С. Лебедева. Упомянутый в его работе процесс обусловлен проектированием образцов различного художественного уровня. В книге «История отечественной археологии» он описал их специфику, связав их материальные воплощения с формированием исторической традиции (на примере России). По его мнению, «культурное сознание страны, вплоть до петровского времени, развивалось на основе структуры православной церковной традиции, усвоенной из Византии. Она упорядочивала и соподчиняла наиболее значимую, семантически насыщенную долю культурного фонда» [9, с. 23]. Закономерность того, что «между различными слагаемыми культуры возникает кружевная связь, предполагающая путеводную нить и напряженную работу синтеза…», выявил П. С. Гуревич, указав ее в статье «Первообразы культуры» [3, с. 506]. Это связано со стремлением моделировать предметы быта и орудия труда, повышающие производительность, с поиском визуальных решений, реализующих творческий потенциал личности, с формированием отличительных особенностей национальной культуры, ставших ее нравами, обычаями, традициями. Объекты, изготовленные в различных общинах и культурах, отличались не столько формой, сколько решением их визуального оформления: гравировкой, резьбой, росписью, цветовой гаммой, орнаментом. Рассмотрим это на примере сосудов для хранения жидкостей, изготовленных мастерами Древней Греции:

- цветочные и спиральные мотивы, наносившиеся белой краской на черный матовый фон, относятся к стилю Камарес Минойской керамики;

- темный тон образных решений, преимущественно коричневый или матово-черный, на светлом фоне является примером Микенской керамики;

- аттическая черно-фигурная керамика, где изображения прорисовывались с помощью шликера на подсушенной необожженной глине, связан с творчеством классического периода.

Перечисленные объекты являются хорошими примерами, демонстрирующими взаимосвязь компонентов культуры. Эти характерные черты явились причиной формирования различных знаковых систем, наполненных традиционными элементами определенных локальных групп, объединенных в рамках единого стилистического феномена и художественного творчества. Впоследствии они стали составляющими визуального языка современного графического дизайна.

Развитие искусства связано с процессом трансформации простых компонентов в виде кодов и символов в составные художественные элементы. Оно обусловлено следующим шагом (этапом развития) на пути к формированию системного аппарата с множеством функций, приобретающего структуру, близкую современному типу.

На фоне общего числа трудов по искусствоведению следует выделить работу В. Л. Глазычева. В его исследование включен материал о возникновении образа. Оно основано на представлениях об общественной психологии народа, сложившейся на определенном этапе его формирования. В книге «О дизайне» этот автор описал его через соотношение коммуникативной деятельности с искусством. По его мнению, «при анализе системы дизайна и искусства необходимо учитывать нормы восприятия, формируемые и корректируемые в соответствии с традиционными историческими характеристиками определенной культуры […]. Отметим, что профессиональная проектировочная деятельность производит ценности и формы для массового потребления. Сфера искусства связана с воплощением и реализацией продуктов, оцениваемых потребителями в качестве произведений» [2, с. 69, 74]. Глазычев В. Л. охарактеризовал специфику связи между дизайном и искусством на уровне профессиональной деятельности. Это явление обусловлено поиском визуальных форм для решения проектных задач, выработанных в рамках единой системы образов. Данный автор резюмировал, что «концепции дизайна выступают в качестве профессиональных с большей или меньшей примесью абстрактно-этических и абстрактно-радикальных ориентаций. Они связаны с формированием различных идеологий, соответствующих духу времени» [2, с. 104]. В процессе такого взаимодействия формируются составные устойчивые компоненты знаковых систем графического дизайна в виде визуальных и художественных образов. Они являются фигуральным вы-

ражением элементов как внутрикультурной, так и межкультурной коммуникации. Взаимодействуя между собой, они образуют новые компоненты, трансформируя или интерпретируя исходные знаки.

В процессе объединения символов и кодов в целостные системы наблюдается положительная динамика. С одной стороны, формируются сложные визуальные образцы, возникают новые художественные образы. С другой стороны, рассматриваемый процесс обусловлен не только усложнением, но и упрощением их конфигураций. Это проявляется в проектировании кодов знаковых структур графического дизайна на общих для различных культур основаниях. Как следствие, такой образный язык становится неотъемлемым функциональным компонентом, благодаря которому коммуникативный процесс ускоряется. В настоящее время подобная динамика связана с наиболее распространенным явлением, связанным с воспроизведением аналогичных образцов одной культуры в рамках другой. Редко встречается переход, обусловленный трансформацией визуального облика кодов коммуникатора в соответствии с нравами, обычаями, традициями коммуниканта.

В рамках данной статьи мы описали процесс объединения простых элементов в тематические структуры, в общую целостную систему, где взаимодействуют существующие визуальные образцы, ссылаясь на определенные факторы. Охарактеризуем их, основываясь на информации о первостепенном значении знаков и символов, их сращивании и интерпретации, рассмотренных в ходе проведенного исследования. Во-первых, внедрение простых схематических изображений в организацию быта древних людей обусловлено удобством восприятия и передачи информации внутри первобытных племен, позднее, обществ и цивилизаций. Впоследствии, с развитием визуальной графики, внутри обособленных культур сформировались первые системы, состоящие из специфических кодов и символов, петроглифов, далее – орнаментов и иероглифов. Во-вторых, культурные явления, связанные со структуризацией образных элементов, вызваны налаженным контактом между различными этносами. Это проявилось во взаимодействии их визуальных и графических кодов, а также в становлении коммуникативной функции. Благодаря данному феномену стало возможным облегчить процесс восприятия и идентификации знаковых элементов различных культур. В-третьих, функциональное назначение

межкультурной коммуникации напрямую связано с оформлением сформированных знаковых структур в единую целостную систему визуальных художественных образов графического дизайна. Она явилась совокупностью кодов различных традиционных культур. Поэтому художник-график, специалист в области творческого проектирования, приступая к моделированию формы нового объекта, имеет возможность использовать символику различных национальных общностей. Его выбор зависит от нескольких факторов:

- принадлежность к определенной традиционной культуре;
- собственные вкусовые предпочтения;
- возрастные особенности;
- задачи, которые необходимо реализовать в данном процессе.

Обратим внимание на то, что комплекс знаковых систем, включенный в образный язык графического дизайна, не ограничивается рассмотренной нами совокупностью, поскольку в ходе их унификации возникла новая современная структура, состоящая из интернациональных кодов, используемых во всем мире.

Главным результатом проведенного анализа в рамках данной статьи следует считать, что проектная деятельность графического дизайна напрямую связана с формированием визуально-образной коммуникации, поскольку она является неотъемлемым компонентом данного феномена. Ее возможности обусловлены ускорением движения кодов и символов при межкультурном обмене, а также процессом их восприятия и интерпретации, обогащением знаковых систем. Это воплотилось в следующих чертах. Во-первых, дизайнер, как специалист, работающий с визуальными образцами различных систем, имеет возможность созидать точные коммуникативные формы, объективно воспринимаемые в рамках традиционных культур. Во-вторых, он внедряет в нее новые символы, трансформируя графический материал, существующий за ее пределами. Такие факторы, выявленные в результате анализа системы визуально-образных элементов как некоей совокупности, позволят в дальнейшем сформировать критерии эффективности дизайн-проектирования с точки зрения взаимодействия образцов различных культур, усилить значение межкультурной коммуникации.

**Литература**


1. Бычков В. В. [Электронный ресурс] // Канон: статья. – URL: http://www.erlib.com (дата обращения: 01.11.2011).
2. Глазычев В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. – М.: Искусство, 1970. – 112 с.
3. Гуревич П. С. Первообразы культуры // Лики культуры: альманах / сост. С. Я. Левит. – М.: Юристъ, 1995. – Т. 1. – С. 500–514.
4. Гуревич П. С. Философия культуры: учебник для высшей школы. – М.: Notabene, 2001. – 352 с.
5. Канон как категория византийской эстетики [Электронный ресурс]: статья. – URL: http://studentbank.ru/view.php?id=43782&p=2 (дата обращения: 01.11.2011).
6. Кнорре К. Наружная реклама. – М., 2002. – 192 с., ил.
7. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избр. труды: Разрушение поэтики. – М., 2004. – С. 114–135.
8. Культурология. XX век: словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.
9. Лебедев Г. С. История отечественной археологии. 1700–1917 годы. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1992. – 464 с.
10. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.
11. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Наука, 1995. – 383 с.
12. Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблемы стиля // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1964. – Вып. 6. – С. 351–399.
13. Малиновский Б. Избранное. Динамика культуры / пер. с англ. И. Ж. Кожановой, В. Н. Порус, Д. В. Трубочкина. – М.: РОССПЭН, 2004. – 957 с., ил.
14. Орлова Э. А. История антропологических учений: учебник для студентов педагогических вузов. – М.: Академ. проект; Альма Матер, 2010. – 621 с.
15. Садохин А. П. Культурология: теория и история культуры: учеб. пособие. – М.: Эксмо, 2005. – 624 с.
16. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
17. Уайт Л. Избранное: наука о культуре. – М.: РОССПЭН, 2004. – 959 с., ил.
18. Фадеева И. Е. Символ в системе культуры: теория и феноменология: монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. Герцена, 2003. – 147 с., ил.
19. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

*Ольга Александровна Беляева*

# ЗНАКОВАЯ ПРИРОДА ИЗОБРАЖЕНИЙ НА ПРЕДМЕТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В статье выявляется специфика знаковости изображений на предметах декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** вторичные моделирующие системы, декоративно-прикладное искусство, изображение, знак, знаковая система, семиотика.

Изучение вопросов, связанных со знаковой природой изображений, началось в XX веке. Именно семиотика, находящая свои объекты исследования повсюду – в языке, художественной литературе, в отдельном художественном произведении и т. д., – позволяет рассматривать их как целостные, знаковые, генерирующие и транслирующие информацию. С позиции семиотики искусство в целом представляет собой определенную систему, служащую для познания и ценностного ориентирования [8, с. 59]. Отсюда возникает необходимость изучения искусства, его произведений как текста, содержащего контекст. В этой связи актуальным представляется рассмотрение знаковой природы изображения как элемента информационной картины мира.

Проблемы интерпретации изображения, его природы, роли автора, художника в истории художественной культуры, в том числе искусства, а также художественной реальности, исследуются рядом областей знания – археологией, этнографией, искусствоведением, философией, культурологией и др. Семиотикой искусства фундаментально занимались Р. Барт, У. Эко. Большой вклад в науку о знаковых системах внес психолог Л. С. Выготский, который рассматривал знаки как средства управления поведением человека. В России большой вклад в исследование семиотической природы искусства, его языково-знаковых аспектов внесли такие ученые, как В. Я. Пропп, П. Г. Богатырев, М. М. Бахтин, О. М. Фрейденберг, В. В. Иванов, Ю. М. Лотман и многие другие. Семиотикой архитектурной среды занимались А. Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомова, П. А. Флоренский, А. Иконникова и другие. В работах этих авторов рассмотрены различные аспекты семиотического функционирования архитектуры в человеческой

культуре и восприятия человеком ее языковых параметров, предложены разные виды анализа свойств архитектуры, связанных с наличием значения, взаимодействием форм и пространств, влиянием ее языковой структуры на поведение человека. Советский фольклорист, этнограф П. Г. Богатырев, первым применивший семиотический подход к этнографическим фактам, считал, что «магические действия и словесные формулы могли возникнуть одновременно». Семантическая сторона славянского искусства получила глубокое освещение в работах академика Б. А. Рыбакова, а также С. В. Иванова. Как объект семиотического исследования славянское жилище рассмотрел в книге «Ритуал в традиционной культуре» А. К. Байбурин. В его работе показаны возможные пути в интерпретации универсальных категорий и механизмов освоения человеком окружающей среды, аксиологического аспекта в космологизации пространства. Однако, несмотря на широкую разработанность проблемы знака, гносеологические основания природы знака освещены в отечественной семиотике довольно слабо. В том числе не получила должного рассмотрения в литературе знаковая природа изображений на предметах декоративно-прикладного искусства.

Семиотика (греч. semeiotikón, от seméion – знак, признак) есть наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков). Она изучает характерные особенности отношения «знак – означаемое», распространенного предельно широко в культуре и несводимого к причинно-следственным отношениям. Приведем определение понятия «знак»: «это материальный, чувственно воспринимаемый предмет (вещь, явление, действие, признак), выступающий в качестве представителя (заместителя, репрезентанта) другого предмета, свойства или отношения и используемый для поучения, хранения, переработки и передачи информации. Каждый знак имеет, во-первых, материальную сторону – это его означающее (лат. signans), или план выражениями, во-вторых, идеальную сторону – это значение знака, или содержание, в терминах семиотики – означаемое (лат. signatum), или план содержания» [11, с. 23]. Само понятие «знак» интерпретируется в различных традициях по-разному.

В логико-философской традиции, восходящей к Ч. Пирсу и Ч. Моррису, «знаком может быть что угодно, что определяет нечто другое (свой интерпретант) как отсылающее к объекту, к которому подобным же

образом отсылает оно само. При этом сам интерпретант также, в свою очередь, становится знаком» [13, с. 93]. Внимание Пирса и Морриса направлено на изолированность знака, в частности, «на отношение знака к значению (к смыслу и денотату), к другим знакам, к отправителю и получателю сообщения и т. п.» [21, с. 45]. Они вводят категории знаков – «иконический знак», «знак-символ», «знак-индекс» – и исследуют процесс семиозиса, то есть превращения образа в знак [8]. Иконические знаки обладают сходством с обозначаемым объектом, дают о нем конкретно-чувственное представление, передают его внешние очертания, облик. Согласно Пирсу, «иконическим знаком является все то, что оказывается своими качествами сходно с репрезентируемым объектом и поэтому способно вызвать в сознании субъекта такие же впечатления, как и то, чему оно подобно» [21, с. 144]. То есть, для него характерно обладание признаками самого объекта: иконическое подобие рассматривается Пирсом «как знакообразующее качество, а именно как качество, определяющее особый класс “иконических знаков”» [21, с. 145]. Согласно Пирсу, «любая картина достаточно условна в способе изображения, и в той мере, в какой условные правила способствуют сходству, такой знак можно рассматривать как иконический знак» (цит. по [24, с. 83]).

«Знак-символ» является знаком объекта «на основании соглашения». В основе отношений между разнообразными символами одной и той же системы лежат традиционные правила. Связь между чувственно воспринимаемым означающим символа и мысленно постигаемым (переводимым) означаемым этого символа основана на согласованной, заученной привычной ассоциации [24, с. 83]. Таким образом, можно согласиться с высказыванием Р. Якобсона, что «знак-символ находится с объектом в отношении ассоциации» [24]. Слияние чувственного и смыслового начал, конкретного и абстрактного дает в результате символизацию – основной прием художественного мышления.

Особенностью «знака-индекса» является то, что форма и предмет находятся в смежных пространственных и временных отношениях. Основной особенностью «знака-индекса» является сохранение пространственной и временной смежности знака и его объекта. Ч. Пирс отмечал: «“Индексом”, или “семой”, называется репрезентамен, репрезентативный характер которого состоит в его бытии индивидуальным вторым. Если двоичность пред-

ставлена отношением существования, индекс является подлинным. Если двоичность представлена ссылкой, индекс является вырожденным. Подлинный индекс и его объект должны быть существующими индивидуальными объектами (предметами или фактами), такой же характер должен иметь и его непосредственный интерпретант. Но поскольку всякий индивидуальный объект должен обладать некоторыми свойствами, подлинный индекс может содержать в себе первичность, а следовательно, и икону как свою составную часть. Всякий индивидуальный объект есть вырожденный индекс своих собственных характеров» [13, с. 80–81].

У. Эко трактует «иконический знак» как континуум, в котором невозможно вычленить дискретные смыслоразличительные элементы, подобные тем, что существуют в естественном языке: «знаки рисунка не являются единицами членения, соотносимыми с фонемами языка». Иконический знак всегда несет в себе некоторую условность. Автор выделяет три типа характеристик визуального знака: оптические (видимые), онтологические (предполагаемые), условные. Под условными характеристиками Эко подразумевает иконографические коды той эпохи, к которой относится визуальный знак. Таким образом, он придерживается идеи историчности кодов, а не их универсальности. Согласно Р. Якобсону, «подразделение знаков на индексальные, иконические и символические основывается на двух дихотомиях: противопоставлении, с одной стороны, смежности и сходства, а с другой – естественной и произвольной связи. Если действие иконического знака основано на фактическом подобии означающего и означаемого, то действие индекса и символа – на принципе смежности. Различие же двух связано в этом отношении лишь с тем, что индексы обусловлены реальной смежностью означаемого и означающего, а символы опираются на конвенционально закрепленную их смежность» [21, с. 149].

Другим родоначальником семиотики XX века считается Фердинанд де Соссюр. Соссюр впервые сформулировал предмет лингвистики: «Из комплекса проблем, относящихся к “речевой деятельности”, он вычленил круг проблем, касающихся только “языка”, понятого как внеиндивидуальная система средств “речевой деятельности”, и отделил его от проблем, связанных с “речью”, то есть с реализацией этих средств в конкретных актах общения. Тем самым он вывел “язык” как предмет

исследования “внутренней лингвистики” из сферы, которой остается только изучение “речи”, что вполне согласуется с пониманием своего предмета и самими психологами» (цит. по [21, с. 203]) Знак, по мнению Фердинанда де Соссюра, есть «имеющее структуру целое, состоящее из означаемого и означающего, связь между которыми фиксируется обществом и не зависит от “вещества” формы» (цит. по [20, с. 44]). «Это чрезвычайно важное положение необходимо особо отметить, так как существует тенденция употреблять слово знак вместо слова означающее, в то время как для Соссюра речь идет о знаке как о двусторонней сущности. Отсюда вытекает весьма важное следствие, что, для Соссюра, поскольку означаемое входит в знак, семантика должна быть составной частью структурной лингвистики. Означающие образуют план выражения языка, а означаемые – его план содержания» [1, с. 130]. Можно предположить, что «языковой знак» связывает не вещь и ее название, а понятие и чувственный образ [15, с. 44]. Соссюр подчеркивал психическую природу означаемого, назвав его концептом. Характерна трактовка им знака как двусторонней психической сущности: понятие и акустический образ. Знак становится таковым, когда он приобретает значимость в системе, то есть когда он занимает определенное место в системе противопоставлений.

Второе важное положение в этой теории – идея произвольности, или немотивированности языкового знака (имеется в виду, что между понятием и акустическим обликом обозначающего его слова нет никакой естественной связи, что доказывается самим фактом существования различных языков, по-разному называющих одни и те же вещи). Процитируем фрагмент из статьи «Основы семиологии» Р. Барта: «В слове бык означаемым является не животное бык, а психический образ этого животного» [1, с. 134]. Таким образом, означающее – это чувственно воспринимаемая сторона знака, означаемое – определенное мыслительное содержание, их взаимодействие создает значение знака. Французский философ, постструктуралист и семиотик Р. Барт определяет означаемое как «одно из соотносимых составляющих знака. Единственно, чем означаемое отличается от означающего, так это тем, что последнее имеет опосредующую функцию. Подобное же положение мы наблюдаем и в семиологии, где предметы, изображения, жесты и т. п., поскольку они выступают в роли означающих, отсылают к тому, что может быть названо лишь при их посредстве»

[1, с. 136]. По мнению Ф. де Соссюра, «слово в качестве языкового знака есть “двусторонняя психическая сущность”, которая держится на неразрывной связи между понятием и его акустическим образом. Откуда бы ни явилось к человеку новое для него слово в устном ли разговоре, со страниц ли книги или газеты – во всех случаях оно впредь будет храниться в памяти в виде звукового (но незрительного) образа. Этот образ в любой момент можно представить себе мысленно (через так называемую “внутреннюю речь”) или же воспроизвести вслух. И неизменно в тот же момент в памяти всплывает абстрактное понятие, отвечающее данному акустическому образу. Коль скоро акустические образы слов занимают столь исключительное место в нашем языковом поведении, трудно или даже невозможно представить себе рождение языка в отсутствие речи» [18, с. 157]. Язык, по Соссюру, понимается как система знаков, для которой присущи отношения между ее элементами, их оппозитивные, релятивные, негативные свойства, различия между этими элементами, а не их позитивные, субстанциальные свойства. Элементы языка понимаются как единицы, каждая из которых обладает не только своим значением, но и своей значимостью, исходя из ее места в системе отношений. Признаются вторичными материальные характеристики, в силу чего фонология выводится за пределы лингвистики. Объявляется несущественным способ реализации языкового знака. Различаются два вида отношений между языковыми элементами – ассоциативные и синтагматические. «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна; поскольку под знаком понимаем целое, возникающее в результате ассоциации некоторого означающего с некоторым означаемым, то эту же мысль мы можем выразить проще: языковой знак произволен» [19, с. 69]. Отсюда следует, что означающее не мотивировано, то есть произвольно по отношению к данному означаемому. Структурный метод исследования языка, текста и других знаковых систем, предложенный Ф. де Соссюром, оказался больше востребованным в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

Широкое использование знаковости прослеживается в искусстве разных исторических эпох. Так, в книге «Семиотика и художественное творчество» М. Б. Храпченко приводит следующее наблюдение: «Без внимательного изучения эстетических знаков, символов и аллегорий невозможно понять, скажем, европейское средневековое искусство, да и

не только его, и искусство других времен и народов. В литературе и искусстве Средневековья символы и аллегории представляют собой тот органический способ воплощения идей и эмоций, которые наиболее полно выражает сущность художественного мышления этого исторического периода» [16, с. 10]. Так, Ю. М. Лотман в статье «Художественная природа русских народных картинок» рассматривает природу русского лубка на примере сюжета комедии «Притча о блудном сыне» С. Полоцкого. Изображена сцена с актерами и зрителями на первом плане, обрамленная кулисами. Лотман трактует данное изображение так: «Изображение сцены создает принципиально иной художественный эффект, чем рисунок, который зритель относит непосредственно к какой либо действительности. Являясь изображением изображения, оно создает повышенную меру условности. Изображение, делаясь знаком знака, переносит зрителя в особую, игровую действительность» [3, с. 483].

Попробуем теперь выявить основные черты функционирования знаковой системы на примере декоративно-прикладного искусства. «Физиологические и ментальные ограничения человека, его «“вместимость” как субъекта любых видов социально необходимой и социально полезной деятельности вынуждают общества любых этапов, если они несут через поколения массив знаний, превышающий возможности индивида, фрагментировать этот массив на части, посильные человеку. Поскольку объем фрагментов лимитирован лишь трудоемкостью и сложностью входящих в него программ деятельности» [12, с. 32]. Для рассмотрения знаковой природы изображений обратимся к структурно-семиотическому анализу Ю. М. Лотмана. «Такие понятия, как “язык”, “текст”, “код”, “знак”, рассмотренные в работах Лотмана Ю. М., явились средством выхода за рамки жестко структурированных параметров традиционной культуры, которая, прежде всего, рассматривалась как нейтральный фон “культурных сигналов” и которая раскрывалась в качестве мощного пласта существования людей в культуре – повседневное поведение, навыки мышления, контекст, подтекст художественного произведения, в среде реалии и быта» (цит. по [2. с. 275]). Лотман Ю. М. рассматривает знак как совокупность «денотатов». «Под “денотатом” понимается общественный или культурный опыт, на основе которого происходит осмысление знака, под означаемым понимается материальная форма, принимающая значение, соответ-

ствующее денотату» [2, с. 268] Основноым признаком лотмановского знака является «способность реализовывать функцию замещения. Поскольку знаки – всегда замены чего-либо, каждый из них подразумевает константное отношение к заменяемому им объекту. Это отношение называется семантикой знака» [4].

Под семантикой знака Лотман подразумевает или определяет содержание знака, апеллируя тем, что «знак имеет обязательное материальное выражение, двуединое отношение выражения к содержанию становится одним из основных показателей для суждения как об отдельных знаках, так и о знаковых системах в целом» [4]. Язык знака представляет структурную систему, состоящую из содержания и выражения. В подтверждение сказанного приведем пример знака земли, получившего большое распространение в вышивке, резьбе и росписи русского населения России. Знак изображался в виде ромба (или квадрата), и нес в себе определенное семантическое значение, а именно – поля. Если ромб изображался с точками внутри, то это означало засеянное поле и являлось символом плодородия. Традиционным изображением воды у русских была зубчатая или волнообразная линия. Данный вид изображения прослеживается с периода неолита. Знак воды использовался также в вышивке, в декоре домов и т. д. Таким образом, знаки представляют собой организованные системы, построенные по определенным правилам соединения отдельных элементов. В книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», Ю. М. Лотман разделяет знаки на две группы: условные и изобразительные. «К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована… Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Иконические знаки отличаются большей понятностью. Представим себе дорожный сигнал: паровоз и три косых черты внизу. Воспроизведенный знак состоит из двух частей: одна – паровоз – имеет изобразительный характер, другая – три косых черты – условный. Любой человек, знающий о существовании паровозов и железных дорог, при взгляде на этот знак догадается, что его предупреждают о чем-то, имеющем отношение к этим явлениям. Знание системы дорожных знаков для этого совершенно необязательно. Зато для того, чтобы понять, что означают три косых черты, надо непременно заглянуть в справочник, если система дорожных знаков не присутствует в памяти смотрящего» [4]. А в статье

«Искусство как семиотическая система» он уже разделяет знаки на идеографические и символические: «Идеографический знак воспроизводит внешний вид изображаемого предмета, символический – лишь условно, конвенционально его обозначает» [8, с. 60].

Для обеспечения преемственности или коммуникации сложившихся знаний человек издавна применял средства кодирования. Л. Ф. Чертов в книге «Знаковость: Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи» описывает понятие «код»: «Под кодом понимается набор правил, норм, ставящих в соответствие с определенным сигналами или знаками некоторые фиксированные «значения», под которыми могут пониматься какие-либо состояния источника информации, канала связи и т. д.» [21, с. 34]. Акт коммуникации включает в себя передачу информации от одного человека к другому. Такая передача осуществлялась только в том случае, если индивиды «знакомы» с языком дешифровки (кодом). «Понимание состоит в том, что определенное речевое сообщение отождествляется в сознании воспринимающего с его языковым инвариантом. При этом одни признаки элементов речевого текста (те, которые совпадают с инвариантными им признаками в системе языка) выделяются как значимые, а другие снимаются сознанием воспринимающего как несущественные» [5, с. 35]. Происходит процесс декодирования. Отсюда следует, процитируем слова Ю. М. Лотмана, что «в процессе передачи информации фактически используются не один, а два кода: один – зашифровывающий и другой – дешифрующий сообщение» [5, с. 36]. При кодировании происходит трансформация образа, что приводит к утрированию его сходства с объектами отображаемой действительности. Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над сознанием моделей – и искусство, в том числе – могут быть определены как «вторичные моделирующие системы». Отсюда следует, что искусство, по мнению Ю. М. Лотмана, может рассматриваться как «некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [2, с. 22]. Он подчеркивает, что «множественность перекодировок может получать различный смысл в разных структурах» [9, с. 23]. Значение, образующееся путем внутренней перекодировки, образуется не путем сближения двух цепочек структур, а именно внутри одной системы. Внешняя перекодировка заключается в установлении эквивалентности между двумя цепочками –

структурами разного типа, их отдельными элементами [9, с. 27]. Он разделяет перекодировку на внутреннюю и внешнюю.

В изображениях декоративно-прикладного искусства закодированы мировоззренческие тексты, в которых отразился актуальный для мифологического сознания взгляд на «природный микрокосмос», на структуру древней модели мира. Предметы этого «мира» описываются через «такой же мир – построенный, таким же образом». Поэтому мифологическую трактовку изображений можно назвать «монолингвистичной» [7, с. 283]. Изображения будут рассматриваться как знаковая система, поскольку представляют собой некоторый набор знаков, «в которых есть какие-то внутренние отношения между означаемыми» [23, с. 16]. К примеру, композиция из ромбо-точечных изображений, украшавшая предплечья рубах молодых женщин и свадебные поневы, имела связь со свадебной обрядностью и с бытом молодой замужней женщины. Идея плодородия в свадебной обрядности выступает, по мнению Б. А. Рыбакова, «в двух формах: во-первых, как будущая плодовитость девушки-невесты, а во-вторых, как плодовитость вспаханной и засеянной земли. Женщина уподоблена земле, рождение ребенка уподоблено рождению нового зерна, колоса. В этом слиянии аграрного и женственного начал сказывается не только внешнее уподобление по сходству сущности жизненных явлений, но и стремление слить в одних и тех же заклинаниях и благопожеланиях счастье новой семьи» [15, с. 110].

Приведем другой пример. На обыденных и обрядовых полотенцах русского населения часто встречаются композиции со сложными сюжетами, где центральным знаком является антропоморфное изображение геометризованной женской фигуры «Девы» или «Девы-матери». По преданию, рожаницы были неразрывными спутницами верховного бога славян Рода – творца Вселенной, бога неба, природы и жизни. Рожаница изображалась с поднятыми или опущенными кистями рук. «Изображению рук придавалось особое значение, они как бы благотворно воздействовали на окружающую действительность, а также ограждали от несчастий. В представлении людей рука – это могучее оружие, способное преобразить окружающую действительность и оградить человека от несчастий» [10, с. 155]. В вышивке дерево изображалось в окружении птиц, животных. Маслова Г. С. отмечала: «В обрисе дерева подчеркнуты корни, развесистая корона, ствол, отмеченный знаком солнца и плодородия (кресты, ромбы), дере-

ву часто придавали антропоморфные черты…» [10, с. 162]. Образ Мирового древа включает в себя мифопоэтическое объяснение связей человека с мировым порядком, места людей во Вселенной. Это один из важнейших образов мироздания. Деревьям отводилось заметное место в славянской календарной и семейной обрядности. Деревья использовались во время свадьбы, строительства дома.

В данных примерах видно, как взаимодействуют элементы изображения и их смысловая взаимосвязь. В композиции происходит иерархическое соотнесение знаков одной задачи, что дает нам возможность воспринимать изображение как семиотическую целостность и позволяет сделать вывод, что изображение организовано по принципу знакового сообщения. Природа знаковых отношений порождается потребностью обозначения и удобством пользования. Значение знака определяется как обобщенное отражение признаков предметов, явлений объективного мира, исторически закрепленное за данной знаковой системой. «Рассматривая природу семиотических структур, можно сделать одно наблюдение: сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы» [3, с. 22].

Как отмечает Ю. М. Лотман, «весь материал истории культуры может рассматриваться с точки зрения определенной содержательной информации и с точки зрения системы социальных кодов, которые позволяют эту информацию выражать в определенных знаках и делать достоянием тех или иных человеческих коллективов» [6, с. 57].

**Литература**

1. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм. «За» и «против»: сб. ст. / под ред. Я. М. Басина, М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 114–162.
2. Кнабе Г. С. Знак, истина, круг // Лотмановский сборник. – М.: ИЦ – Грант, 1995. – Т. 1. – С. 267–277.
3. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство СПб., 1998. – 704 с.
4. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс]. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – URL: http://lib.rus.ec/b/207798/read#t1 (дата обращения: 15.02.2012).
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1998. – 220 с.

6. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство СПб., 2002. – 768 с.
7. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – Имя – Культура // Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 282–481.
8. Лотман Ю. М. Тартурско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
9. Лотман Ю. М. О проблеме значения во вторичных моделирующих системах // Труды по знаковым системам. – 1965. – № 2. – С. 22–37.
10. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
11. Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. Курс лекций: учеб. пособие для студ. филол., лингв. фак-в. – М.: Академия, 2007. – 432 с
12. Петров М. К. Язык, знак, культура. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 382 с.
13. Пирс Ч. Начала прагматизма. – СПб., 2000. – 352 с.
14. Романов Ю. И. Образ, знак в искусстве: Философско-методологический анализ. – СПб., 1993. – 131 с.
15. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
16. Семиотика и художественное творчество / под ред. Ю. А. Барабаш. – М.: Наука, 1977. – 368 с.
17. Современный словарь по культурологии. – Минск.: Современное слово, 1999. – 736 с.
18. Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике: пер. с фр. / общ. ред. Н. А. Слюсаревой. – М.: Издат. группа «Прогресс», 2000. – 280 с.
19. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики: пер. с фр. / под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.
20. Чебанюк Т. А. Методы изучения культуры: учеб. пособие – СПб.: Наука, 2010. – 350 с.
21. Чертов Л. Ф. Знаковость: Опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. – 388 с.
22. Чертов Л. Ф. О семиотике изобразительных средств [Электронный ресурс] // Культура. – 2001. – № 13 [67]. – URL: http://www.relga.sfedu.ru/n67/cult67_2.htm (дата обращения: 10.02.2012).
23. Шрейдер Ю. А. Логика знаковых систем (элементы семиотики). – М.: Знание, 1974. – 65 с.
24. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Искусствометрия: Методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотман. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 82–87.

*Евгения Николаевна Горбова*

# ПРОЕКТ «ПРОЗОДЕЖДЫ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕЙ ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920–1930-х ГОДОВ

На основании общих теоретических посылок идеи искусства как жизнестроительства и теоретической платформы разработчиков «прозодежды» в статье сделан вывод о том, что проект «прозодежды» является попыткой воплощения идей жизнестроительства.

**Ключевые слова:** жизнестроительство, советская мода, конструктивизм, прозодежда.

Начало XX века в России – эпоха революционного перелома, не только политического, но и социального, культурного, когда исторический процесс трактуется не иначе, как интенсивный поворот культуры к ее новому состоянию, новому качеству. Драматическое мироощущение, характерное для данного периода, явилось следствием кризиса идеалов Нового времени.

При выявлении новой системы ценностей в эпицентре культурной динамики оказывается фигура художника, обладающая функциями не только ремесленника, но и творца, пророка. Художник в целостном образно-ассоциативном видении мира способен предвосхищать все основные тенденции развития, предсказывать их, пророчествовать о будущем, «сотворять» новый мир посредством искусства. Сначала символизм, а затем и авангард начала века в России ратовали за обновление искусства, а посредством нового искусства – и за обновление других сфер жизни, тем самым выражая реакцию на усталость культуры в целом. Именно символизм выдвинул, а авангард развил идею неприятия и переконструирования мира, а также преображения человека с помощью трансформированного искусства. Это была утопическая реакция на кризис традиционной культуры, попытка преодолеть хаос художественным жизнестроительством. Чтобы осуществить эту задачу, само искусство должно было стать новым: многомерность нового художественного языка свидетельствует об отказе от помощи узнаваемых и давно адаптированных образов –

разрыв с традицией. В результате акцент ставится исключительно на новые выразительные средства без опоры на явную фигуративную предметность, так как отрицание прежнего типа мимезиса в символизме и авангарде – это в большей мере попытка снять оппозицию «искусство – жизнь».

Концепция идеи искусства как жизнестроительства восходит к европейской романтической традиции. Развитие идей, связанных с данной проблематикой, можно найти в трудах Ницше, Новалиса, Шеллинга. На русской почве осмысление искусства как силы, способной существенным образом трансформировать реальность, отражается, прежде всего, в трудах Вл. Соловьева. Эстетика Вл. Соловьева – это одна из составляющих духовной основы и «оправдание» жизнетворческих устремлений всей рубежной эпохи. Согласно ему, человек – самое прекрасное и самое сознательное создание природы, и в этом качестве «человек сам становится из результата деятелем мирового процесса» [2, с. 74] Причем необходимо отметить, что воспринималось его учение не как некая отвлеченная доктрина, а как философия жизни, как теоретическое руководство. Символисты, а затем и художники авангарда, разделявшие эти идеи, пытаются вычленить искусство из традиционного культурного контекста и осознать его в качестве некой новой философии и духовной способности человека. В их художественном творчестве просматривается проблематика, заключающаяся в стремлении искусства постичь собственные основания и выйти на сущностный уровень познания окружающего мира.

Для авангарда было характерно представление о модели бытия как системы; вера в то, что конструирование системы открывает все ее законы. Для художника-авангардиста внешний мир представляется хаосом, а следовательно, он стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и потому его художественный проект является тотальным, неограниченным. Видный исследователь авангардного проекта Б. Гройс считает, что проект авангарда принадлежит к числу так называемых социокультурных утопий, суть которых сводится к акту создания нового мира человеческих отношений посредством трансформации определенной художественной формы и через это – сознания человека. «Эстетический авангард оказывается в естественной близости к революционной идеологии типа марксистской, также требующей перехода от описания мира к его переделке и возвращения мира на новой ступени к его предысторическому существованию в качестве

бесклассового коммунистического общества, предшествующего истории, понятой как история классового господства и эксплуатации, и также утверждающей зависимость человеческого сознания от его подсознательных детерминаций. В результате получается единый художественно-политическо-космологический проект преобразования мира» [1, с. 69].

То есть жизнестроительные идеи, уходящие корнями в эстетику Вл. Соловьева, слились с главной идеологической задачей эпохи, обусловленной коммунистическим учением. Выраженные языком художественных форм основные идеи времени проникали в более глубокие пласты сознания, нежели прямые дидактические указания, об этом много пишет Е. Штейнер. Художники, находившие себе применение в сравнительно локальных сферах творчества – декоративно-прикладное искусство, художественный фарфор, одежда, дизайн, иллюстрация детских книжек, – реализовывали «с особой силой и программной заданностью главную идеологическую задачу – создание Нового Человека» [7]. Так, утопия авангарда была подчинена выполнению реальных задач эпохи: авангард занялся построением коллективного благополучия.

Авангарду присущ романтический тип миросозерцания. Избрав определенную манеру поведения, художники-авангардисты занимались параллельным жизне- и мифостроительством.

Публичная известность авангардистов началась с эпатажного поведения, эпатажного внешнего вида, а именно – с костюма. Обычная публика даже не пыталась вникать в «заумные» творения А. Е. Крученых или В. В. Каменского, их же яркие костюмы были на виду; свидетелей эпатажных прогулок по Москве М. Ларионова с разрисованным лицом было куда больше, чем искренних почитателей «лучистской» живописи. «…В России уже многие верят в футуризм, хотя никто не знает, в чем он заключается, пока что верят в желтую блузу Бурлюка и тайно исповедуют раскрашенную физиономию Ларионова», – писал Л. Андреев [6, с. 517]. Таким образом, претворение идеи обновления искусства, жизни и человека руками художников, новые творцы и пророки начинают непосредственно с себя. И здесь естественным способом идентификации нового человека является его узнаваемый, отличающийся от массы обывателей, яркий и запоминающийся внешний вид. Неординарный костюм как бы маркирует – перед вами человек новой эпохи, человек будущего.

Интерес к костюму, выражавшийся как в одеяниях самих художников, так и в создании моделей одежды, был свойствен представителям совершенно разных художественных течений. Будучи программной особенностью символизма, идеи жизнестроительства у футуристов трансформировались в «связь искусства с жизнью», а впоследствии у конструктивистов, в частности, у А. М. Родченко, превратились в лаконичную формулу «Конструктивная жизнь есть искусство будущего». С идеей жизнестроительства оказались напрямую связаны и попытки сформулировать задачи комплексного дизайна, уходящие корнями в поиски художников модерна. Еще в 1913 году, отмечая новые черты в архитектуре, Л. Бакст выражал желание, чтобы люди одевались «ради общей гармонии в тон с тем, что их окружает» (цит. по [2]). Спустя десять лет ему вторил К. С. Малевич: «Гармонирование архитектурных форм в каком бы то ни было стиле индустриальной архитектуры <…> потребует к себе смены существующей мебели, посуды, платья…» (цит. по [2]).

Деятельность художников 1920–1930-х годов является откликом все тех же идей, смешавшихся с новой революционной идеологией. По-прежнему не угасает интерес к костюму: статьи на эту тему в многочисленных периодических изданиях тех лет публиковали М. В. Алпатов, В. М. Инбер, А. В. Луначарский, В. Шкловский, Г. Б. Якулов, Н. Форрегер, К. Ф. Юон и другие деятели культуры; в различных журналах появлялись рисунки костюмов, выполненные И. М. Зданевичем, Б. Г. Эрдманом, В. И. Козлинским, Л. С. Поповой, В. М. Ходасевич и др.

Эти годы протекали в обстановке острой идеологической борьбы на фронте искусства. Высказывания о пути развития советского костюма носили очень резкий характер. Здесь тесно переплетались запутанные и сложные социальные проблемы советского костюма. Европейский костюм воспринимался как враждебный, а к собственной традиции не позволяла обратиться идеология. К понятию «модной одежды» тогда решительно отнесли все виды дореволюционного костюма. Да и само слово «мода» стало означать буржуазный предрассудок, воплощающий нечто крайне реакционное, враждебное духу коммунистического быта. В эти годы собственную теорию костюма, исключающую любую моду, попытались разработать мастера и идеологи московского ИНХУКа: В. Ф. Степанова, Б. И. Арватов, Д. Е. Аркин, А. М. Ган. Главную задачу они видели в «создании одежных форм, построенных не на традициях моды» [8, с. 55]. Моду

должны были заменить простота, удобство, гигиеничность и «социально-техническая целесообразность».

Особое место в создании новых форм костюма принадлежит группе художников-конструктивистов, группировавшихся вокруг журнала «ЛЕФ»: В. Ф. Степановой, Л. С. Поповой, братьям А. и В. Весниным и А. М. Родченко. Считая станковые формы искусства отжившими и ненужными в новом обществе, они обратили свое внимание на производственную деятельность, единственную приемлемую, по их мнению, сферу приложения таланта истинно революционных художников. Как и все представители конструктивизма, эти художники выступали против преемственности старых форм костюма, предлагая покончить с ними и заменить их новыми, универсальными формами одежды, лишенными какого-либо модного влияния. В качестве этого нового костюма художники видели «прозодежду». Под прозодеждой они подразумевали различные виды профессиональных костюмов и особенно выделяли спортивную форму. Одни из них начали разрабатывать экспериментальные формы нового костюма в своих творческих лабораториях (А. М. Родченко), другие пошли непосредственно на производство (В. Ф. Степанова, Л. С. Попова).

Теоретическое обоснование поисков конструктивистов в области костюма дала В. Ф. Степанова в статье «Костюм сегодняшнего дня – прозодежда», которую опубликовала в журнале «ЛЕФ» под псевдонимом Варст, и в докладе на заседании ИНХУКА в 1923 году. Ее теоретические высказывания представляются весьма весомыми. Прежде всего В. Ф. Степанова провозглашает оппозицию модного костюма и нового костюма: «Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно показать только в процессе работы в ней, вне реальной жизни не представляющей из себя самодовлеющей ценности» [4], и далее излагает основные принципы нового костюма: «Нет костюма вообще, есть костюм для какой-нибудь производственной функции. Вся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается лозунгом: “удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции” <…>. Прозодежда индивидуализируется в зависимости от профессии, разновидностью ее является спецодежда» [4]. Основным методом проектирования функциональной одежды становилось выявление структуры: обнажение конструкции кроя,

конструкции застежек, карманов, что соотносилось с авторской концепцией искусства в целом. Профессиональная принадлежность костюма выявлялась через его конструкцию и специфические технические устройства. Костюм не только приобретал защитные функции, но становился профессиональным инструментом в работе. Одежда тогда становилась как бы микросредой человека.

Художники русского авангарда считали, что сама технология массового производства одежды обладает не выявленными художественными возможностями, и потому отказывались от применения декоративных украшений. Опираясь на эти принципы, конструктивисты создали экспериментальные образцы производственного костюма, отдельные формы и элементы которого впоследствии были восприняты массовым производством, например, комбинезоны с карманами и застежками-молниями.

На момент создания проектов художники не имели возможности выйти на массовое производство, в связи с этим почти все участники группы конструкторов прозодежды давали проекты нового костюма, оформляя обложки журналов, рисуя плакаты, компонуя фотоколлажи. Тогда же они начали работу в театрах над оформлением спектаклей современных авторов, однако, как пишет Ю. Демиденко [2], эти опыты были не очень хорошо приняты современниками. Костюмы В. Ф. Степановой к спектаклю Театра Мейерхольда «Смерть Тарелкина», по мнению рецензентов, были чрезмерно эстетизированы, а понравившиеся публике и театральным критикам костюмы Л. С. Поповой к «Великодушному рогоносцу» в том же театре не удержались в репертуаре. Та же участь постигла и работы Родченко для пьес В. Маяковского «Клоп» и А. Глебова «Инга». Таким образом, пропаганда внешнего вида «нового человека» с театральных подмостков сошла на нет.

В особый разряд новых форм костюма художники поставили спортивную одежду. Проектированием спортивной одежды занимались Н. П. Ламанова и А. А. Экстер, включавшие в это понятие не только собственно форму для спортсменов, но и легкую бытовую одежду типа курток, платья. Здесь, в конкретной разработке костюмов, по мнению отечественного историка костюма Т. К. Стриженовой, появились противоречия с их теоретической платформой: в спортивные формы В. Ф. Степанова предлагает включить ряд декоративных элементов в виде эмблем и знаков, необходимых для отличия одной команды от другой, а также дифференциацию

команд по цвету формы. «Таким же противоречием с программой представляется деятельность Степановой и Поповой в области проектирования легкого женского платья из набивных тканей – ведь ему-то, по мнению конструктивистов, вообще не должно быть места в условиях нового быта. Однако именно эта практическая работа художниц в промышленности была наиболее важной и значительной» [5, с. 95].

Иными словами, антисословная и антимодная конструктивистская теория одежды потерпела крах, что вызвало, очевидно, и перемену во взглядах на моду Степановой, признававшей в 1929 году: «Ошибочно думать, что мода является лишь ненужным придатком спекулятивного характера» (цит. по [5, с. 97]).

Надежда на появление собственного костюма, не поверженного моде и не подражающего Западу, но учитывающего особенности советского быта и эстетические пристрастия советских граждан, не угасала и привела к практике открытых конкурсов на разработку моделей одежды. Идея «прозодежды» развивалась и в 1930-х гг., о чем свидетельствуют книги и журналы тех лет, на страницах которых показывались обобщенные социальные типы. «Прозодежда» становилась элементом политической агитации.

Для советского дизайна 1920–30-х годов тема «производственного костюма» была одной из главных. В ней претворялась идея создания бытовых вещей, организующих жизненные процессы, способствующих рациональной проектной организации мира производства и техники, что, несомненно, является отражением жизнестроительных идей, провозглашающих переустройство мира посредством красоты. Благодаря новаторству и оригинальности заложенных в ней художественных концепций «прозодежда» стала не только прообразом мира технических форм будущего, но и предвидением некоторых явлений в моде XX века, которую они так безапелляционно отвергали.

Талантливые художники своего времени – В. Ф. Степанова, Л. С. Попова, А. А. Экстер, Н. П. Ламанова – не смогли перестроить жизнь по законам искусства, прозодежда не стала массовым костюмом, но они сумели в своем творчестве предвосхитить многие европейские тенденции всего XX века, начиная от так называемого оптического стиля, основанного на оптических эффектах в одежде и рисунках для тканей, и заканчивая геометрическим стилем, принесшим невероятную популярность А. Куррежу и П. Рабанну во второй половине XX века.

**Литература**

1. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – № 11. – С. 67–73.
2. Демиденко Ю. Подиум Серебряного века. От «Утреннего Бакста» до «нормалей одежды» [Электронный ресурс] // Наше Наследие. – 2002. – № 63–64. – URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6405.php (дата обращения: 11.02.12).
3. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
4. Степанова В. Ф. Костюм сегодняшнего дня – прозодежда [Электронный ресурс] // Леф. – 1923. – № 2. – URL: http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design /varst.htm (дата обращения: 02.02.12).
5. Стриженова Т. К. Из истории советского костюма. – М.: Советский художник, 1972. – 112 с.
6. Чуковский К. Люди и книги. – М.: Художественная литература, 1957. – 672 с.
7. Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 256 с.
8. Эйхенгольц Е. Проблемы массовой одежды. – М.; Л.: Изфронт, 1931. – 128 с.

***Ольга Сергеевна Иванова***

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КАК СРЕДА РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

В данной работе рассматривается художественное пространство современной культуры как прогрессирующая почва для развития полифонического диалога. Статья посвящена анализу приложения понятия «полифония» в XX веке к различным областям искусства и культуры вне музыки.

**Ключевые слова:** полифонический диалог, многоголосие, художественное пространство, современное мышление.

Форма полифонического диалога заняла лидирующие позиции в художественном мире XXI века. Именно художественное пространство выступает той средой, где в полной мере получает свое развитие полифоническая логика. Художественный материал превалируется в полифониче-

скую оправу, создавая серию экспериментов. «Художественный текст говорит с нами не одним голосом, а как сложно-полифонический построенный хор» [2, с. 89].

В повседневной жизни человека полифония не может себя раскрыть в полной мере, натыкаясь на ограничения и закономерности, принятые самим человеком. Она теряет свою неожиданность и может быть заранее предсказана. Ее информативность всегда будет меньше. Полифоническое мышление может соединять в себе разнородные элементы в единый сплав и показывать тем самым неожиданные результаты. В нашем воображаемом мире, в параллельной придуманной реальности, художник может нарушать границы, что невозможно сделать в быту. Это нарушение и есть центральная точка или то событие, ради которого пишутся тексты. Именно нарушение привычного порядка, общепринятой логики и становится открытием для творца и его зрителей. Насыщенная информативность XXI века является той почвой, на которой прогрессирует форма полифонического диалога. Его сущностью является изобилие разных стилей, которые за счет полифонического сознания индивида вступают в спор. В реальной жизни и деятельности людей можно наблюдать последовательность однородных элементов, а следовательно, их предсказуемость и систематичность. «Дело в том, что в нехудожественном повествовании организация планов выражения и содержания строится так, что первый подвергается предельной автоматизации: он не несет информации, представляя собой выполнение заранее известных закономерностей» [2, с. 87].

В художественном мире есть все возможности построить текст по законам полифонии и раскрыть ее в полной мере. Автор накладывает один голос на другой, предварительно продумывая результат. Полифонический взгляд на вещи – это, с философской точки зрения, рациональный взгляд. Это художественная реализация глубоких мыслительных возможностей человека, это путь развития человеческого потенциала, заложенного природой. Принцип полифонии, безусловно, можно проследить и в повседневной жизни человека, но его расцвет в полном своем величии виден только в художественном контексте. Именно в художественном содержании можно наблюдать процессы сжатия материала и одновременно его расширения вглубь, наполнения новыми смыслами и значениями. Появление новых разновидностей изложения материала неразрывно связано с ос-

воением пространства и времени. Пространство изображаемого заметно расширило свои границы, тем самым сэкономило время произведения и явилось следствием его усложнения.

Создание напряженного тонуса в искусстве XXI века является главной отличительной чертой современного хронотопа. Разнородный материал включает в себя изначально наличие разных точек зрения на заявленную тему. Сочетание множества линий минимизируют такие элементы, как нравоучительность, морализаторство, наставничество, именно те характеристики, которых стремится избегать современная художественная культура. Задача современного автора – подчеркнуть важность каждого тезиса на заданную тему. Он не подводит итог, а демонстрирует объективность данной проблематики. Получается, что автор уходит как бы в сторону, оставляя возможность домыслить им высказанное самому зрителю или слушателю. Последний, в конечном итоге, выступает отчасти в роли соавтора. Сила и действие этого механизма в том, что автор перекладывает интеллектуальную нагрузку на зрителя, тем самым давая возможность поразмышлять. Отсюда следует, что, чем просвещенней зритель, тем он глубже проникнет в суть произведения.

Полифоническое мышление автора – это воплощение общей идеи во всем его многообразии. С одной стороны, противоречивость взглядов в одном отрезке времени, их индивидуальность в движении и растворение в едином пространстве. Многоликость и противоречие является возможностью выбора варианта и исполнения исхода события. Зритель имеет право занять свою позицию по отношению к себе. В полифонической форме есть свобода выбора в условиях множества альтернатив. По мере роста свободы повышается и ее познавательная ценность. Например, в традиционной манере, к примеру, реалистической живописи сюжет подчинен одноуровневой линейной системе, одному содержанию, и то, что отвлекает внимание от главного, считается лишним. Полифоническая конструкция разрушает подобное устройство и узаконивает наличие параллельных линий по их внутренним законам взаимодействия, устанавливает тем самым новые причинно-следственные связи.

Нельзя сказать, что полифоническая структура литературного, музыкального либо живописного произведения – явление совсем новое. Было бы преувеличением рассматривать ее только как достижение художественной практики второй половины XX – начала XXI веков. Примеры

полифонических построений в литературе, театре, изобразительном искусстве, то есть в любом виде художественного творчества, можно найти в искусстве прошлого. Так, структура, где очевидны принципы полифонического мышления, присутствует в известной работе гениального русского иконописца Андрея Рублева «Троица». Изображение трех лиц и их равенство единому Богу вызывает размышление, требует от зрителя ответного духовного труда. Великое творение Рублева, написанное еще пять столетий назад, привлекает внимание искусствоведов и по сей день. За счет трех лиц, воплощающих собой единство, художник вводит элемент таинства и непостижимости. Индивидуальность и зрительная разрозненность персонажей и, в то же время, их единство и согласие между собой заставляют задуматься. В композиционном решении иконы полифонически сочетаются различные перспективные планы (обратная и прямая перспективы, оксонометрия) и углы зрения, создавая тем самым многоцентричность изображения.

Универсальность методов полифонии можно проследить не только в изобразительном искусстве, но и в кинематографе. Существование многоярусности воспроизведения материала диктует новые законы взаимодействия. Оно воспроизводит текучесть той самой жизни с ее внутренними законами взаимодействия. Полифонический диалог в литературе, особенно после выявления этого принципа в исследованиях М. М. Бахтина, уже стал характерным явлением творчества писателей второй половины XX столетия. Бахтин анализировал полифоническую структуру в романах Достоевского. В русской классической литературе подобных композиций и примеров полифонического мышления практически не встречалось. Понадобилась вся мощь гения Достоевского, чтобы воплотить один из самых сложных типом музыкального мышления в словесном творчестве, в жанре романа.

В настоящее, информационно избыточное, время полифонический роман занимает значительное место мирового литературного пространства. Подчас создается впечатление, что произведение создает не один автор, а несколько самостоятельных, независимых друг от друга авторов-мыслителей, излагающих свои философские суждения параллельно. Таковы романы М. Пруста, Дж. Улисса, Х. Кортасара, Г. Г. Маркеса, В. Набокова, М. Булгакова, М. Павича и многих других известных писателей XX века.

В монологическом строении закреплена одна ведущая позиция героя, которая проводится через все произведение. Заключение и финальные итоги автор преподносит публике как свою личную позицию по отношению к ситуации. Получается, что герой – это всего лишь часть кругозора самого автора. Это пространство создается на твердой почве внешнего мира и, в какой-то степени, закрыто в своем развитии по сравнению с полифонической системой развития художественного произведения. Смысловые границы авторской концепции строго обозначены: художник действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего определенного образа. Герой монологического романа не может выйти за пределы своего характера, своего темперамента, своего типажа, не нарушая при этом авторского замысла и представления о нем.

Литературный текст, построенный полифонически, – это такой текст, в котором позиция автора и позиции вымышленных им же героев стоят на одной ступени значимости. Если монологически построенный текст выглядит как закрытая система, то полифоническая форма, наоборот, – открытая, взаимодополняющая, видоизменяющая система. Рядом с кругозором автора стоит другой кругозор – литературного героя, рядом с его точкой зрения на мир – другая точка зрения на мир. Напомним полифонически построенный отрезок текста повести Достоевского «Записки из подполья»: «Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку зрения «третьего». Но он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что [последнее слово] за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью» [1, с. 47].

Доказательством процветания полифонического принципа в литературе XX – начала XXI века можно считать успех жанра детективного романа. Основа детектива – погоня и преследование, поиск и расследование, цель – поиск истины. Эйзенштейн С. еще в 30–40-е годы XX века сравни-

вал детектив с музыкальной формой имитационного произведения, а именно – фуги, голоса которой «преследуют» и «догоняют» друг друга, подобно героям детективного романа. Можно найти и более глубинные исторические аналогии между детективом и полифоническими музыкальными жанрами, и так называемую обратную связь. В эпоху ars nova в светское песенное творчество под влиянием профессиональной церковной музыки начинает проникать полифонический склад. В эту эпоху музыкального предвозрождения появляются жанры, сочетающие гомофонный и полифонический склады – рондо, вирелe, баллада, баллата, лэ. Одним из самых ранних светских полифонических жанров стала качча или каччия (с итальянского «охота») – трехголосная песня изобразительного характера (соответствующего названию), основанная на мотивах преследования охотником своей жертвы: на фоне гармонического баса два верхних голоса излагались каноном в октаву, имитируя погоню. Таким образом, детективный жанр в литературе был по-своему предвосхищен и в музыке.

Термин «полифония» до начала XX века употреблялся только по отношению к складу музыкального произведения, и сфера его применения, соответственно, ограничивалась только музыкальной культурой. В XX веке можно проследить его распространение на все пласты художественной культуры. Понятие «полифония» (часто с ударением на последний слог) объясняется в современных литературных словарях и энциклопедиях, технической литературе. Использование этого термина в быту часто искажает его настоящую суть. Например, термин «полифон*и*я» (с ударением на последнюю гласную) применяется по отношению к сотовой связи. Известное и часто употребляемое выражение современности включает в себя полное искажение методологии термина. Поверхностное и упрощенное его заимствование, основанное только на совместном звучании многих голосов, достигавших феноменального количества. В современных версиях сотовых телефонов под термином «полифон*и*я» понимается звучание фрагмента музыкального произведения в полной фактуре, а не в одноголосном изложении (звучание одной лишь знакомой мелодии), как это было в первых моделях телефонов. Само звучащее произведение совсем не обязательно должно быть полифоническим. Если обратиться к музыкальным примерам, то получается, что полифонический метод в данном случае себя не раскрывает в принципе, и, более того, слушателю предлагается совершенно противоположный склад мелодии – гомофонный. Часто звучит

популярная музыка нашей эстрады, основанная на мелодии и аккомпанементе. Представления о полифонии в подаче производителей телефонов рассчитаны на широкий круг людей, не имеющих отношения к музыке. Полифонический принцип в повседневной жизни раскрывает себя частично или только одну свою особенность, теряя при этом всю свою многозначность. Тем не менее, – это яркий показатель полифонического мировосприятия в XX–XXI века.

Возрождение, интенсивное развитие и расцвет полифонических жанров и форм (фуга, инвенция, канон и др.), полифонической техники письма и полифонического музыкального мышления в целом характерно для музыкальной культуры XX – начала XXI веков. Большинство современных композиторов обращаются к полифоническим жанрам и формам. Многие повторяют опыт И. С. Баха и создают большие полифонические циклы прелюдий и фуг во всех тональностях (В. Задерацкий, П. Хиндемит. Д. Шостакович, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Белунцов и др.), другие композиторы ведут поиски полифонического языка в области крупных хоровых жанров (реквиемы А. Шнитке, Б. Тищенко, Э. Денисова, В. Артемова, А. Караманова, В. Сильвестрова, В. Мартынова, С. Беринского. А. Вустина, Е. Фирсовой; мессы А. Пярта, Ю. Фалика, М. Гагнидзе, Е. Подгайца; Stabat Mater Ф. Пуленка, К. Пендерецкого, В. Мартынова, А. Караманова, М. Гагнидзе, А. Пярта, Ю. Каспарова, Г. Дмитриева, В. Пальчуна, М. Броннера; литургии Р. Щедрина, Н. Сидельникова, В. Кикты, Ю. Буцко, В. Рябова, Д. Смирнова и др.) и в области симфонической музыки (симфонии А. Шнитке, А. Караманова, Г. Канчели и др.).

Для современной музыки становится все более характерно радикальное преобразование структуры фуги. Вводятся новые современные композиционные техники, которые обогащают традиционные принципы полифонического письма и ранее разработанные полифонические конструкции. Киноэстетика также предполагает собой полифоническое строение. Кино – это то пространство, где реализуется множество возможных реальностей. Один кадр накладывается на другой, как текст в тексте. В одном пространстве проводится несколько сюжетных линий.

Возрождение полифонического принципа в новом его преломлении на современной основе связано с глубинными качествами современной культуры и жизни человека: избыточность информации и источников, ее поставляющих, технический прогресс и глобальная компьютеризация,

повышенные скорости жизни, а соответственно, изменение ощущения времени. Художественное пространство современной культуры является почвой для развития полифонического мышления. Именно об этом сказал Ю. Лотман в книге «Семиотика и проблемы киноэстетики»: «Если перевод категорий объективного мира на язык художественного текста определяется актом творчества, а не автоматизмом ситуации или любой иной заранее данной и поэтому полностью предсказуемой системы, содержательность получаемой модели резко возрастает. Поэтому естественно, что художник стремиться обрести свободу от автоматизма отражения пространственно-временным параметром мира кино» [2, с. 100].

В обычной жизни человек воплощает логику мироздания. Невозможно просмотреть сценарий дальнейших его действий. Через людей раскрывает свое движение «высший разум» или «причина – следствие» бытия. Они утверждают некий порядок, регулярность, систему, классификацию. В какой-то мере можно предугадать дальнейшие действия индивида, так как «логос» фундаментален и неподвижен в своем значении. К XXI веку сформировались целые отрасли наук, отражающие законы земли. Если происходят движения, то, как правило, эти движения повторяющиеся и предсказуемые. В искусстве творец закладывает сюжет, но ценность его в непредсказуемости. Только в искусстве он может нарушить границы установленной системы, существующей в реальной жизни. Он усложняет тот порядок, существующий вне искусства. «Сюжет – последовательность значимых элементов текста, динамически противопоставленных его классификационному строю» [2, с. 86]. Если в жизни люди натыкаются на запреты и преграды в воплощении идей, переход через которые невозможен, то в искусстве нарушение возможно и является значимым поворотом сюжета.

Полифонический принцип в искусстве достигает своего высшего проявления в наличии многоярусности сюжета. Только через художественное воплощение авторская идея может достигать множественного сочетания голосов, что затруднительно сделать в жизни. Полифоническая форма – это форма изысканной фигурации. Это изощренно построенный сюжет, воздействующий на мыслительный процесс зрителя. Это потребность человека усложнить обстоятельство. Полифонический взгляд в искусстве в какой-то мере подобен математическому воспроизведению действительности. Это воспроизведение научно-технического прогресса

XXI века или точных наук в искусстве. Через сложность произведения, выраженного полифонически, мы делаем вывод об инеллектуальных способностях творца и уже после – о творческих данных. Полифонический процесс – это соединение творчества и рассудка.

Полифония – это, прежде всего, свобода для художников. Это новая возможность синтезировать всевозможные стили в одном произведении. Полифоническую структуру полагается не только наблюдать, чтобы познать ее глубину, ее необходимо изучать. Она позволяет расширить диапазон воздействия на зрителя и помогает сформулировать особенности диалогичного сознания людей, сообразно мировоззрению XXI века.

**Литература**

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 167 с.
2. Лотман Ю. Семиотика и проблемы киноэстетики. – Таллин: Эости Раамат, 1973. – 122 с.

***Антон Флюсович Ганеев***

## РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБРАЗА ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

В статье анализируется положение театрального искусства в современных условиях рынка, выявляются закономерности включения творцов в систему экономических взаимоотношений. В основе этих взаимоотношений лежит координация театрального сообщества и системы средств массовой информации. Работа исследует театральную критику как фактор формирования информационного образа театра.

**Ключевые слова:** театр, театральное искусство, рынок, информационный образ, позиционирование, зрительская аудитория, театральная журналистика, критика, пропаганда, театроведение, рецензия.

В XX веке во всем мире, а особенно в России, положение драматического искусства и социокультурные условия деятельности театра претерпели кардинальные изменения. Это связано с тем, что театр и другие зрелищные искусства сегодня существуют в новой для себя медийной

реальности. Ее проникновение в эту сферу приводит к изменению эстетических вкусов аудитории. Активное внедрение в общественное сознание новых каналов коммуникации увеличило поток информации, способствуя подмене размышления поглощением, когда собственное мнение все чаще замещается общепринятым [11]. По словам главного редактора сайта «Мнения.ру» Кирилла Мартынова, «массовое искусство примитивным языком рассказывает о мире, ориентируясь на вкусы и запросы тинейджеров и кидалтов. Массовое искусство не выполняет одну из главных функций художественного творения – критическую. Зритель потребляет компот сериалов, не задумываясь и не испытывая глубоких чувств» [13, с. 1]. Эти изменения налагаются на существенное расширение пространства проведения досуга, в том числе культурного. Сегодня театры вынуждены существовать в условиях рынка, который диктует свои законы, включая творцов в систему экономических взаимоотношений.

Таким образом, перед театром начала XXI века остро встал вопрос выживания. Чтобы сохранить традиции и обеспечить преемственность развития искусства, ему необходимо научиться трезво оценивать сложившуюся ситуацию и действовать сообразно правилам игры нынешнего дня. Неслучайно на прошедшем недавно в Кемеровском областном театре драмы им. А. В. Луначарского заседании медиаклуба, состоявшемся после закрытого показа спектакля «Тестостерон», и режиссер Евгений Ланцов, и арт-директор театра, известный питерский продюсер Давид Бурман, задали тон обсуждения именно в контексте пригодности спектакля как товара. И выбор аудитории соответствовал задачам менеджмента театра: помимо журналистов, активное участие в обсуждении принимали маркетологи и рекламисты. Такие тенденции характерны для развития современного театрального искусства. Сегодня между театром и публикой появилось новое звено – менеджер, который выступает проводником и диктует условия творчества. И именно от шкалы его ценностей зависит качество и судьба создаваемой художественной продукции [16, с. 11–12]. Сценическое произведение должно не только обладать несомненными художественными достоинствами, оно еще должно быть конкурентоспособным.

Поэтому такое огромное значение придается формированию информационного образа театра. Театры стали учиться самостоятельно жить и выживать в условиях рынка. А раз театр существует, то он влияет на сего-

дняшнее общество, потому что только театр, а не телевидение или шоу-бизнес остается истинным хранителем ценностей, если, конечно, иметь в виду настоящий театр, который чувствует ответственность за свое искусство [9].

Социализирующая функция театра связана с модой и престижем потребления театральной продукции. Посмотреть модную постановку, «сходить» на известного актера и сегодня продолжает иметь статусное значение. Зрительский интерес к театру в середине 1990-х годов упал, но в самом театре активизировались творческие процессы. Театр начал искать способы удовлетворения новых потребностей общества и постепенно стал их находить. В этом и выражается сущность театра как живого, гибкого и органичного искусства, способного меняться в новых условиях окружающей среды. А поскольку ускорителем развития театральной культуры является зритель, на первый план выходит необходимость формирования постоянной публики. При осуществляющемся переходе театров на самообеспечение необходимо использовать механизмы позиционирования, создания имиджа и продвижения услуг. Причем позиционирование относится в большей степени к долгосрочной стратегии, чем к краткосрочной тактике. Оно должно осуществляться в сознании потребителей, то есть публики [15, с. 29–32]. Имидж учреждения создается не для собственного удовольствия, не для осознания своей неповторимости и совершенства. Это все средства. Целью же является обретение конкурентоспособности, повышение эффективности деятельности, наиболее полная реализация своей миссии. Имидж есть и у каждого театра. Однако имидж театра, в отличие от имиджа других учреждений в области культуры, имеет свои специфические черты. Театр, который владеет механизмами управления своей корпоративной культурой, обладает положительными имиджем и репутацией и поддерживает их на высоком уровне, имеет значительные конкурентные преимущества [5, с. 12].

Театры активно используют пропаганду, составную часть элемента «связи с общественностью», в задачи которой входят популяризация и распространение важных сведений о своих услугах.

В настоящее время для театров возник жесткий выбор: ориентироваться при формировании репертуара на зрительскую аудиторию, чтобы выжить в грядущих условиях самоокупаемости, или же, наоборот, выполняя свою основную социальную функцию, формировать вкусы и духовные

потребности у зрителей. И от того, какой путь будет избран, будет зависеть развитие отечественного театрального искусства. Сейчас театр ведет ожесточенную борьбу за зрителя с кинотеатрами, цирками и телевидением. Для того чтобы успешно конкурировать в культурном пространстве, театр просто вынужден выстроить стратегию отношений со СМИ: укреплять существующие связи со СМИ, давать им возможность присутствовать на всех публичных мероприятиях, проводимых театром, регулярно информировать об изменениях, происходящих в жизни театра. Особую роль в политике театра должно играть выделение на начальном этапе среди СМИ тех, которые более всего соответствуют выбранной стратегии.

Система СМИ во всем своем многообразии в настоящее время оказывает большое влияние на театры. Причем каждый театр, как отдельный участник рынка, выстраивает свою линию взаимодействия со СМИ, и от того, как сложатся их взаимоотношения, будет зависеть судьба этого театра. Когда-то основой востребованности театрального искусства у зрителя были отношения «предложение – заказ». Нужно признать, что сейчас эта модель уходит в прошлое. Теперь в качестве основы выступают отношения «товар – рынок». Происходит парадоксальная ситуация – при том, что высокое искусство (к которому, без сомнения, относится театр) остается индикатором общего уровня культуры, рыночная система взаимодействий определяет правила, по которым развитие этого искусство ставится в зависимость от желаний потребителя, уже развращенного культурным продуктом гораздо более низкого качества. И СМИ здесь играют определяющую роль как фактор воздействия на массовое восприятие театральной культуры. Театр зависит от духовной атмосферы, царящей в обществе, от импульсов общественной жизни, пронизывающих умы и сердца людей, поэтому его оценка его деятельности прямо зависит от степени соответствия животрепещущим запросам общества.

Вместе с тем в театральном искусстве, где творческая среда формируется в коллективе и многое обусловлено материально-техническими возможностями, сделать новый шаг очень сложно, особенно на региональном уровне. К тому же здесь долгое время был более жесткий цензурно-идеологический надзор, а пришедшая затем независимость повлекла за собой разрушение некоторых традиций и устоев. Между тем, театр для региональной культурной жизни стал основой в становлении культурных традиций и развитии духовного потенциала. Среди факторов, влияю-

щих на процессы в театральном искусстве Западной Сибири, огромное значение имеет освещение в СМИ. Деятельность некоторых театральных учреждений иногда напрямую оценивается количеством упоминаний об их работе на телевидении, в газетах и журналах, а качество этой деятельности – критическими отзывами в специализированных изданиях и передачах. Таковы в современном мире особенности развития театральной жизни в контексте взаимоотношений со средствами массовой коммуникации и сети Интернета.

В создании определенного «имиджа» театра, образа данного конкретного театра в сознании горожан огромную роль играют местные СМИ. Большой вопрос, насколько этот образ адекватен настоящему положению дел, и, в конечном счете, насколько он соответствует долгосрочной перспективе развития конкретного театра как элемента разнообразной системы театрального искусства.

Театральная критика как один из компонентов театральной журналистики требует еще более детального исследования. В советское время театроведение выделилось в самостоятельную научную отрасль, благодаря чему появилась профессия театрального критика. Поэтому почти весь советский период прошел под знаком академической критики [6]. В 1990-е годы в противовес заскорузлому академизму в театральную критику проникли приемы «новой журналистики», таблоидной прессы. О театре заговорили на другом языке, появились пластичные композиционные ходы написания театральных рецензий. На смену критике пришла театральная журналистика. Для того чтобы писать о спектаклях, «профессиональный багаж» оказался необязательным [10, с. 121–122]. В числе записных рецензентов появилось много людей, не имеющих ни зрительского стажа, ни понимания элементарных основ театрального искусства. И, к сожалению, этому виду журналистики фактически нет альтернативы из числа профессиональных изданий.

Замечательный французский кинокритик М. Симан довольно точно констатирует мировую тенденцию: «Люди больше не читают, их сформировало телевидение, которое сводит любую вещь до нескольких формул. И самое ужасное то, что печатные медиа тоже перенимают эти телевизионные приемы – удар кулаком, шок. Понятно, что в такой ситуации разговор о высокопрофессиональной театральной критике попросту неуместен» [17, с. 128–129].

В провинции в данный момент критически мало театроведов, постоянно и внимательно следящих за жизнью театров вообще, не говоря уж о внутреннем разделении на специализации. Многие руководители театров в разных регионах осознают необходимость организации со стороны театрального сообщества семинаров театральных рецензентов и представителей СМИ. Чтобы сформировать своеобразный заказ на освещение жизни и творчества своего театра, мало заинтересовать редакцию или конкретного журналиста. Нужно еще организовать для него и лекции о специфике театрального искусства, и мастер-классы по написанию театральной рецензии и статей других театральных жанров. Причем эта проблема образовалась не в последнее время. Еще в 1986 году Б. Н. Любимов писал по поводу освещения работы ТЮЗов: «нет регулярного освещения и исчерпывающего рецензирования всех спектаклей... Малое количество театроведов, постоянно и внимательно следящих за жизнью театров. Рецензии в газетах часто пишутся людьми, посторонними театру, и носят справочно-информационный, рекламный характер» [7, с. 7]. То есть кризис отечественного театроведения намечался уже в 80-х гг. прошлого века и, естественно, развал системы образования в следующие десятилетия только ухудшил ситуацию.

Театр возник задолго до появления журналистики. Однако театральная журналистика, спустя столетия, стала важнейшим фактором в его развитии. Она отражает текущую деятельность сценического искусства, анализирует и оценивает значение театра, участвует в формировании репертуарной политики, актерского творчества, режиссуры, декорационного оформления, организации театрального дела и т. д.

Сегодня словосочетание театральная журналистика часто используют как антитезу театральной критике. Так, художественный руководитель Санкт-Петербургского театра им. В. Комиссаржевской В. Новиков на страницах «Петербургского театрального журнала» прямо указывает, что профессию театрального критика вытесняет театральная журналистика [14].

Основное отличие критики и журналистики определил еще в середине XIX века известный критик Шарль-Огюстен Сент-Бев. По его мнению, «журналистика – это гибкое, подвижное практическое искусство, которое содействует развитию самой многообразной прессы, и ставшее одним из наиболее действенных орудий современности. Тогда как истинный

критик должен опережать публику, управлять общественным мнением, и, если публика заблуждается, сбивается с правильного пути, критик, не теряясь, словно во время грозы, громко взывает: надо возвращаться!» [3, с. 3].

Критика выступает в качестве оперативного и определяющего современный культурный процесс арбитра, становясь посредником между творцом и реципиентом, создавая необходимый диалог между сферой потребления и сферой создания культурного продукта.

Те же, кто сегодня пишет о театре в классификации критики-репортеры, собственно театральными критиками не являются. Это, как правило, журналисты, пишущие о театре в ряду других своих многочисленных тем и не способные, таким образом, играть существенной роли, традиционно отводимой критику в диалоге театра и публики. А профессор И. Холмогорова категорично уточняет: «Когда театральной критикой занимается театральная журналистика, часто такая критика приобретает оттенок «желтизны», пикантности». В этом контексте под театральной журналистикой подразумевается то, что «должно быть связано с широким читателем» [4, с. 41].

Возьмем пример из другого вида искусства – кино, – где жанр рецензии гораздо менее значим для его развития, по крайней мере, в последнее время. В редакционной статье, предваряющей мартовский номер журнала Variety Russia, рассказывается о Питере Барте, вице-президенте старейшего в мире периодического киноиздания «Variety», который 20 лет, до 2009 года, был главным редактором. Он приводится в пример и, как указывается, «упорно отстаивает двойственную природу журнала не только как trade magazine, но и как полноценного критического органа». При нем количество профессиональных критических статей неуклонно росло, и сейчас с журналом сотрудничают около 150 критиков, включая иностранных. Это положение дел всячески поддерживают киностудии и прокатчики [1]. Это значит, что отрасль, которая никак не может считаться развивающейся и, уж тем более, экономически неуспешной, прилагает большие старания к качественному освещению своей деятельности.

Современное состояние театральной критики в России вызывает сложные чувства. Не в последнюю очередь это связано с проблемами профильного образования. Специальности «Критика» в вузах нет, но есть факультеты теории и истории искусств, выпускники которых вполне могут

считаться профессиональными критиками. Обычно они специализируются в одной из пяти областей искусства. В отношении театра наиболее многообразно она могла бы проявить себя в специализированной периодике: театральные журналы, газеты, альманахи. Но ничтожно малое количество профессиональных изданий не позволяет обеспечить сколько-нибудь полный охват даже театральной жизни отдельно взятого города, не говоря уж о масштабе региона или страны. В результате театральные журналисты все реже занимаются серьезной критикой, подстраиваясь под новые требований редакций. Едва ли не единственным способом достойно зарабатывать, оставаясь при этом в профессии, для театроведа стала работа в популярных изданиях с соответствующим форматом, причем многих выпускников театроведческого факультета это вполне устраивает.

Вот как объясняет сложившуюся ситуацию театральный журналист Н. Катериненко: «Серьезная критика не востребована многочисленными глянцевыми изданиями. Все та же песня – читатель не поймет. Если критика появляется, она зачастую комплиментарна. В некоторых театрах есть черный список, запрещающий вход на премьеры конкретным критикам. И многие не стремятся в него попасть» [2].

Позиции театральной критики на телевидении еще более шатки, чем в печати. Фактически ее роль свелась к отражению текущей деятельности театра или изображению творческих портретов актеров, режиссеров и т. п. Слабая развитость театральной телекритики объясняется прежде всего тем, что театральное искусство на сегодняшний момент является не массовым, а скорее элитарным [8]. Театральное искусство требует более пристального и длительного прикосновения к себе, определенного понимания того или иного вида сценического искусства. Все это не может не влиять на то, какое место занимают на телевидении театр и его критика. По мнению специалистов театра, современная театральная критика практически потеряла свой общественный адресат, она не знает, к кому обращается. В определенной степени этим объясняется то, что с газетно-журнальных полос театральная критика постепенно переселяется в Интернет.

Результатом такого подхода к освещению театральной темы исследователи называют вырождение рецензии как наиболее демократической формы и одного из основных жанров классической критики. Минирецензии, посвященные премьерам или другим значительным событиям в мире

музыкального искусства, хотя и редки в новостных телепрограммах, но все же имеют место. Трудно прогнозировать, как будет развиваться телекритика в значении «критика на телевидении» в ближайшем будущем. Возможность сохранения ее функции на данный момент состоит, в основном, в том, что профессиональная телекритика будет развиваться на специальных телеканалах.

Важную роль играет адаптация системы жанров в журналистике к потребностям аудитории. Известный критик и историк театра Татьяна Джурова говорит: «Критика сильно изменилась, поменялись задачи. В короткой статье анализ должен существовать подспудно, его приходится прикрывать описаниями внешности спектакля... Где-то играешь на сопоставлениях, если не хочешь углубляться в термины и теории. Например, “эта комедия похожа на фильмы братьев Коэнов”» [12].

Диалог тех немногих специалистов, которые еще могут называться критиками, с одной стороны, и деятелей театра, с другой, странным образом свелся в последнее время к полемике. Отсутствие каналов связи между этими группами, которые вообще-то должны работать совместно, поскольку их цели совпадают, привело к взаимным нападкам. Так, например, режиссер Сергей Женовач в интервью, посвященном состоянию современной критики, говорит о том, что театроведы, даже самые квалифицированные, часто не соблюдают элементарные правила цеховой этики. Татьяна Джурова, напротив, уверена, что этических проблем не возникнет, если в статье есть развернутая система аргументации. По ее мнению, современная критика существует в двух ипостасях: первая – газетная, зажатая в рамки формата, вторая – академическая, скрытая в «резервациях». Причем вторая постепенно уничтожается, поскольку не может соответствовать и тому, что происходит в театре, и потребностям аудитории. Во многом эти идейные разногласия возникли из-за того, что обе этих группы не могут найти своего места в нынешнем положении дел, и к тому же у них отсутствует общая стратегия действий.

Роль театральных критиков выполняют люди, которые более свободно ориентируются в общекультурной ситуации, для которых театр не является резервацией, и которые, не теряя законов, правил и инструментов театроведения могут выражаться современным языком. Но основная проблема такого положения дел, по выражению Н. Катериненко, кроется в том, что «театральная критика слишком сильно зависит от театрального

процесса». Особенную опасность представляет собой обилие комплиментарной критики, которая ничего не дает театру, так как обслуживает его [2].

В заключение можно сказать, что современный театр, безусловно, переживает не лучшие времена. Театр нуждается в адекватных времени стратегиях выживания и развития, в современных формах привлечения зрителей как сегодня, так и в будущем, и для этого необходимо проводить работу по формированию и укреплению имиджа театра. Чтобы просто выжить и сохранить свою самобытность как вида искусства, театры должны постоянно работать с общественным мнением, не дожидаясь, когда редакции начнут, наконец, уделять им больше внимания. Во все времена театр продавал свое искусство, и «сколько существует театр, столько существуют в нем различные формы маркетинга» [6, с. 79]. Другое дело, что сегодня условия существования театра усложнились и требуют профессионального подхода. Несмотря на всю специфику театра – как искусства, как творческой деятельности, – он способен перенять опыт управления и маневрирования на рынке у коммерческих структур. Более того, именно специфика театра как искусства, существующего лишь при наличии зрительского внимания, делает формулу маркетинга – «умение сделать предложение там и тогда, где и когда имеется высокая степень вероятности его принятия» – особенно актуальной.

**Литература**


1. Редакционная статья // Variety Russia. – 2012. – Март (№ 1). – С. 2.
2. Катериненко Н. RELGA. – 2012. – Март, № 05 (243). – С. 4.
3. Вулф Т. Новая журналистика и антология новой журналистики / под ред. Т. Вулфа, Э. У. Джонсона. – СПб.: Амфора, 2008. – 573 с.
4. Альтшуллер А. Я., Данилова Л. С. История русской театральной критики: учеб. пособие: в 5 вып. – Л.: ЛГИТМИК, 1976. – Вып. 4. – 73 с.
5. Театр в современной России (состояние и перспективы) // Аналитический вестник. – 1998. – № 4 (71). – 74 с.
6. Баканурский А. Г., Овчинникова А. П. Современный театрально-драматический словарь. – Одесса: Студия «Негоциант», 2007. – 334 с.
7. Гвоздев А. Театральная критика. – Л., 1987. – 265 с.
8. Богданова П. Для кого пишут критики?: Размышления редактора о современной театральной прессе // Кулиса НГ. – 2001. – 1 июня.
9. Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. – М.: ВТО, 1982. – 88 с.

10. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра: История, теория, практика. – М.: ГИТИС, 2004. – 116 с.
11. Донова Д. А. Маркетинг в театре: технология выживания театра в условиях рынка // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2005. – № 2.
12. Как «убить» плохой театр // Газета 24. – 2007. – 24 июля.
13. Мартынов К. К. Сердце тьмы [Электронный ресурс]. – URL: http://vz.ru/opinions/ 2012/3/16/568909.html (дата обращения: 16.03.2012).
14. Театральная реформа // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 40. – С. 5–7.
15. Сергиенко С. К. Имидж организации: цель или средство? // Имиджелогия-2005: мат-лы III Междунар. симпозиума по имиджелогии / под ред. Е. А. Петровой. – М.: РИЦ АИМ, 2005.
16. Ушаков К. М. Развитие организации: в поисках адекватных теорий. – М.: Сентябрь, 2004. – 192 с.
17. Чачановский А. А. Инстанция истины: СМИ и жизнь: возможность, поиск, ответственность. – М.: Политиздат, 2007. – 332 с.

***Наталья Валентиновна Григорьянц***

## ВЕРБАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНТЕРАКТИВА КАК МОДЕЛЬ КОММУНИКАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Поднимается проблема несовпадения ценностей современного театрального искусства и современной культурной коммуникации, анализируется вербальная составляющая театрального интерактива, определяются и выявляются основные этапы театральной коммуникации в цепи «актер – зритель».

**Ключевые слова:** «театральная коммуникация», «интерактив», «интерактивный театр», «коммуникативная модель».

Бытие искусства осуществляется в пространстве культурной жизни общества. Переходные моменты для общества и для культуры всегда отмечены активизацией новых каналов художественной информации, интенсивным влиянием различных видов искусства друг на друга.

Исследователь социологии театра В. Н. Дмитриевский отмечает: «Искусство, культура развивают универсальные способности, творческие потенции личности, служат мощным средством и стимулом пробуждения в человеке “продуктивного воображения”. Можно предположить, что через восприятие публики, ее эстетическую, эмоциональную оценку идеи времени, рожденные жизнью, возвращаются в общественное сознание, и уже на новом, более высоком уровне осмысления, формируют общественное настроение, направляют и развивают самосознание людей» [1, с. 104], тем самым говоря о том, что современные художественные практики зритель воспринимает как модель реальности.

По мнению отечественных и зарубежных ученых, таких как профессор РАТИ Г. Г. Дадамян, теоретик и историк театра А. Юберсфельд и др., театр и другие зрелищные искусства сегодня бытуют в новой, медийной реальности. Ее распространение приводит не только к изменению вкусовых, эстетических пристрастий аудитории, но и к тотальной трансформации системы ценностей, к смене их иерархии в общественном сознании [2, с. 45–47]. Постоянно нарастает поток информации, способствуя подмене размышления поглощением, собственное мнение все чаще замещается общепринятым. Параллельно существенно расширяется пространство проведения досуга, в том числе культурного (телеканалы, компьютерные игры, социальные сети и т. д.). Шквал ярких красок и звуков привел к возникновению феномена «клипового сознания», удовлетворение которому приносит скорость смены впечатлений, а не глубина содержания. Эта тревожная для театра тенденция отмечалась исследователями еще три десятилетия назад [3, с. 65].

Одним из феноменов сегодняшней художественной культуры можно назвать постепенную замену традиционных средств воздействия в художественном пространстве новыми формами культурной коммуникации. На смену одним коммуникациям приходят новые способы взаимодействия зрителя и искусства. Закономерно, что тот или иной вид культуры порождает свой тип общения. Изменения в коммуникативных процессах общества привели к формированию таких форм общения, как: коммуникативной, перцептивной и интерактивной. Нас, в большей степени, интересует интерактивный уровень общения, учитывающий личностные характеристики людей. Главной особенностью речевой культуры в ситуации интерактива

является тяготение к разговорному стилю. Популярность интерактивной формы в условиях современной коммуникации и, как следствие, популярность элементов интерактива в современном театральном искусстве.

В связи с тем, что художественные постановки не всегда соответствуют критериям современного искусства, тем самым теряя актуальность и интерес для зрителя, полагаем, что причина поставленной проблемы связана с несовпадением ценностей современного театрального искусства и современной культурной коммуникации. Указанная проблема проявляется в частом несовпадении инструментария, используемого в речевой театральной коммуникации, и вербальных особенностей современной реальной действительности. Правда, в ряде примеров речевой театральной коммуникации конфликт между используемым инструментарием и современной реальной действительностью либо сглажен, либо отсутствует вовсе. Как правило, такую ситуацию можно наблюдать в ситуации театрального интерактива. Задача статьи связана с анализом вербальной составляющей театрального интерактива, который рассматривается как адекватная модель коммуникации современной речевой культуры. Считаем наиболее продуктивным в подобном исследовании применение культурологического подхода. Для решения проблемы будем использовать в качестве эмпирического материала анализ спектаклей, востребованных зрителем. А также будем рассматривать интерес зрительской аудитории как доказательство наличия в спектакле органичного и адекватного выражения реальной действительности в художественной (в данном случае театральной) коммуникации. В качестве таких спектаклей мы выбрали постановки столичного театра и регионального, так как считаем, что именно на этом примере возможно рассмотреть проявление интерактива в коммуникации современной культуры, интерактива как духа современности.

Объектом исследования в данной работе выступает театральный интерактив, а предметом – вербальная составляющая. В своем исследовании мы использовали дескриптивный метод и метод «включенного наблюдения», а также сравнительный анализ, что позволило нам рассматривать спектакль как часть современной культуры.

Сложившаяся ситуация в современной культуре и искусстве являет собой мозаику разнообразных идей и мнений. Искусство и наука – области человеческой деятельности, хотя и развивающиеся по-разному пути, име-

ют общее в выдвижении современных концепций. XX век, как в науке, так и в искусстве определил собой новую ситуацию, которую можно назвать как неклассическое восприятие мира. Выдвигаются новые концепции назначения искусства и его роли в современном мире.

Понимание существенных свойств театральной коммуникации стало возможным после разработки ряда учений и соответствующего понятийного аппарата (концепция «условного театра», раскрытие диалоговой природы и знаковой сущности театрального процесса, игрового характера отношений между зрителем и сценой; понимание зрителя как «четвертого творца» театрального действия, значение невербальной составляющей театрального представления, введение понятий «атмосфера», «психологический жест», «театральность», «театральное зрение» и т. д.). Исследования театральной коммуникации показали, что она имеет сложнейшую структуру, которая не может быть выражена простой линейной схемой. Это многосоставное образование, включающее не только многообразные элементы, но и ряд находящихся в единстве, взаимодействующих процессов коммуникации.

Театральная коммуникация представляет сложный вид общения, которое является производным от ряда сосуществующих планов взаимодействия:

1) автор, режиссер (постановщик);
2) действующее лицо;
3) актер, персонаж (и) персонаж(и), актер(ы);
4) зрительская аудитория, автор;
5) зрительская аудитория.

На каждом из указанных уровней общения могут быть задействованы разные каналы передачи информации, включая вербальные и невербальные, между участниками общения, которые не являются постоянными для разных ситуаций. В силу этого театральная коммуникация есть результат множественности интерпретаций и условной переводимости словесного (дискретного) текста драмы в сценическое действие.

Характерными особенностями театральной коммуникации являются:

1) семиотическая сложность театрального языка, который состоит из различных художественных языков, взаимно дополняющих друг друга и формирующих целостность театральной коммуникации. Создание спек-

такля также является коммуникативным актом, объединяющим труд художника, актера, композитора, осветителя, декоратора, дизайнера в единое целое;

2) специфическое положение воспринимающего субъекта (зрителя), уникальность которого заключается в одновременном воздействии на три канала восприятия: аудиальный, визуальный и кинестетический. Визуальный компонент театрального языка складывается из множества знаковых систем (декорации, динамическая композиция (мизансцена), свет, цвет, пластика (язык тела), медиапроекции и т. д.). Аудиальный компонент включает в себя всю звуковую информацию спектакля (диалоги, музыку, звуковые эффекты). Компоненты осязания, обоняния, вкуса обеспечивают *измерение присутствия* – это дополнительное выразительное средство, которое отличает театр от других зрелищных коммуникаций;

3) активная позиция воспринимающего субъекта, выражающаяся в проявлении творческой воли зрителя не только в последующей интерпретации в воображении, но и в процессе театрального представления. Высокий уровень активности зрителя как воспринимающего субъекта в театральной коммуникации определяет ее выраженный диалоговый характер, позволяющий рассматривать зрителя как участника творческого процесса;

4) уникальность, неповторимость каждой конкретной формы реализации театральной коммуникации (представления, спектакля). Данная особенность придает случайности значимый статус, делая ее еще одним фактором, влияющим на результат коммуникации;

5) вариативность театральной коммуникации как текста;

6) игровая природа театральной коммуникации как со стороны создателей театрального представления, так и со стороны зрителя («условность сценического пространства», «условная вера зрителя»);

7) означивание любых объектов, попадающих в пространство сцены;

8) «сценическое событие» как минимальная единица театрального текста, выражающее пространственно-временное единство всех факторов, характеризующих происходящие в пространстве театра процессы, включая особенности актерской игры и поведение зрительного зала;

9) особое состояние единства воспринимающего коллективного субъекта, которое превращает находящихся в зале отдельных зрителей в единый организм, объединенный совместным переживанием.

Театральная коммуникация является многоуровневым процессом, который реализуется в трех группах его участников:

а) со-творчество создателей представления. Это коммуникация, направленная на объединение различных семиотических языков с целью создания единого действия, подчиненного общему замыслу;

б) со-творчество театрального действия и зрителя. Это коммуникативные связи, обусловленные единством места и времени передачи и приема сообщения. В этих коммуникативных связях реализуется активная позиция зрителя, дихотомия «случайность – необходимость», измерение присутствия, опыт непосредственного переживания и т. д.;

в) со-творчество зрителя-зрителя. Оно характеризуется связью зрителей до события, во время события и после события и дает синергетический эффект при восприятии и интерпретации спектакля.

В данном исследовании мы будем рассматривать вербальную составляющую театрального интерактива в коммуникации «актер – зритель», что позволит нам более детально обратить внимание на реакцию зрителя в экспериментальной форме театральной коммуникации.

Современные формы театрального искусства характеризуются появлением особого рода диалога со зрительным залом. В связи с этим продолжается поиск новой структуры и новых форм общения в системе отношений «зрительный зал – сцена».

Сегодняшняя культура перенасыщена «кратковременными» формами, моделями реальности и образует широкий спектр постижения природы человека, его существования в целом и смысла творчества. Также ощущается появление все более новых форм коммуникации, таких, как интерактив.

Существует несколько определений интерактива. Мы понимаем под интерактивом специально организованную познавательную деятельность, для которой характерна ярко выраженная социальная направленность, основывающаяся на взаимодействии, в результате которого у участников возникает некое «новое» знание, родившееся непосредственно в ходе этого процесса. На сегодняшний день интерактив приобрел особую популярность в условиях современной коммуникации. Именно художественные практики XX и XXI веков содержат множество направлений интерактива.

Интерактивный театр – это такая форма театрального действия, которая предполагает активное участие аудитории: зрители перестают быть зрителями и становятся полноправными участниками уже общего творческого процесса. В основу интерактивного театра легли следующие направления: театральная техника verbatim, перфоманс, stand-up show, импровизация. Для этих направлений характерно, во-первых, прямое взаимодействие со зрителем с целью вовлечения его в процесс создания спектакля; во-вторых, нет ни слова о художественности, четкой форме, драме в традиционном понимании; в-третьих, краткость происходящего на сценической площадке и, наконец, то, что драматурги выбирают для самовыражения нелитературный тип речевой культуры [4, с. 23–27]. Эта форма общения в данной ситуации становится доступной для большего числа зрительской аудитории. Также можно отметить, что ни одно из этих направлений не предполагает глубинного проникновения в суть текстового материала. Условия интерактивного театра позволяют зрителю принять активное участие в самом процессе и непременно насладиться происходящим зрелищем изнутри. Ключевая идея интерактивного театра – активное взаимодействие со зрителем, с его внутренним миром. Проявление интерактива в художественных практиках обусловлено недостатком общения современного человека, избытком самовыражения человека в общении, его самопрезентации. Интерактивный театр предполагает максимальное вовлечение зрителя в театральное действие. Зритель становится со-творцом и соучастником представления.

Рассуждая об особенностях интерактивного театра, необходимо заметить важную деталь. В определенной степени все искусство является в той или иной степени интерактивным. Так или иначе, художественное впечатление и содержание работы есть продукт взаимодействия между наблюдателем и объектом наблюдения, а не просто односторонняя передача содержания. Однако современному зрителю воспринимать произведение искусства и сопереживать в качестве созерцателя порой уже не так интересно, он желает принимать активное участие в его создании. К нынешней культурной коммуникации человек приспособился, и односторонняя связь с искусством его не устраивает, поэтому возникла проблема поиска новых форм, направлений, которые позволили бы создавать художественное произведение не только режиссером и актерами, но и зрителями.

Исходя из вышесказанного, мы можем сформулировать некоторые вербальные составляющие театрального интерактива:

1) «скороговорение», речитативное произношение текста, то есть тяготение к разговорному стилю (для того, чтобы быть более угодным публике);

2) соединение текста с другими выразительными средствами (танец, вокал, акробатические этюды, вставные номера и т. д.);

3) нарушение «четвертой стены», то есть прямое общение между актерами и зрителями, что позволяет зрителю высказаться на уровне данного зрелища;

4) игровая основа драматургии;

5) простота изложения материала (доступность в понимании и восприятии, упрощение авторского текста);

6) стремление к «живому общению» со зрителем.

Названные вербальные особенности обусловливают речевые характеристики, свойственные интерактивному искусству, в свою очередь, отражающие коммуникацию современной культуры. К ним относится, прежде всего, диалогическая форма общения. Здесь отметим, что основной сферой функционирования диалога во всем его жанровом многообразии является разговорная речь. Условия диалога в интерактивном спектакле предоставляют зрителю возможность проявить речевую культуру. Для того, чтобы определить вербальные особенности интерактива, мы сравним речевую ситуацию между актером и зрителем на примере столичной постановки Кирилла Серебренникова по пьесе Б. Брехта «Трехгрошовая опера» в МХТ им. Чехова и региональную постановку Ирины Латынниковой по пьесе Е. Исаевой «Я боюсь любви» в Кемеровском театре для детей и молодежи. За основу анализа мы взяли модель театральной коммуникации, представленную профессором Сорбонны, теоретиком и историком театра, Анны Юберсфельд. Основу модели составляют виды коммуникации, определяющие взаимоотношения актер – зритель в ситуации театрального интерактива [5]:

1) непосредственно акт коммуникации, то есть выбор адресанта и подбор материала для общения с ним;

2) автокоммуникация (зачастую, подменяющаяся псевдокоммуникацией);

3) аутокоммуникация;

4) метакоммуникация;

5) посткоммуникация (это процесс, в котором зрители и актеры воспринимают результат коммуникативного акта, то есть выводы).

Попробуем выявить на примере данной модели вербальные составляющие в каждом коммуникативном виде. Для этого приведем пример диалога, состоявшегося в процессе спектакля «Трехгрошовая опера» в постановке К. Серебренникова:

**Маттиас (спускаясь в зал)**: Эй, руки вверх, кто здесь есть!

**Зрители не отвечают**

**Маттиас:** Есть кто-нибудь?

**Зритель:** Я здесь! Мы здесь! Иди к нам, на 5 ряд!

**Матиас:** Здесь можно спокойно сыграть свадьбу.

В данном случае мы выделяем непосредственно акт коммуникации, для полноценного воспроизведения которого необходима активность как исполнителей, так и реципиентов. При этом творческая активность восприятия реципиента прямо пропорциональна активности исполнителей и вызываемому воспринимаемым произведением интересу, который может быть порожден разными факторами, например, степенью трудности и доступности восприятия, сложностью и упорядоченностью художественного произведения, его разнообразием. Далее следует ситуация, в которой актер провоцирует зрителя на диалог между собой:

**Мак**: А теперь настало время, чтобы гости поздравили брачующихся! (после этой реплики актер спускается в зал, дает микрофон зрителю и ждет от него поздравления).

Зрители активно начинают произносить хвалебные и поздравительные фразы, не вступая при этом с актером в диалог, что является примером псевдокоммуникации – процессом, который характеризуется тем, что люди во время просмотра спектакля обмениваются немногочисленными, но порой многозначительными в данной ситуации репликами, не несущими никакого смысла для данной ситуации.

Далее главная героиня обращается к зрителю и сразу же ждет от него отклика:

**Поли:** Как только я скажу: «Обезврежен!» – сразу кричите на меня, и я уйду… Обезврежен!!!

Зрители активно поддерживают героиню многочисленными выкриками, и она начинает уходить, как только они замолкают, она возвращается, они начинают опять и т. д.

Это яркий пример автокоммуникации, в котором коммуниканты осознанно или неосознанно являются одновременно адресатами и адресантами, то есть в процессе общения людей друг с другом происходит взаимовлияние, взаимодействие.

Затем персонаж в кульминации сцены выходит на авансцену и произносит зонг:

**Мак:** Ах, господа, куда теперь мне деться?
Могу ли я такой быть жизни рад?
Я истину одну усвоил с детства:
Лишь тот живет приятно, кто богат!

Далее следует обращение к зрительному залу:

**Мак:** Вы учите нас честно жить и строго,
Не воровать, не лгать и не грешить.
Сначала дайте нам пожрать немного,
А уж потом учите честно жить.
Поборник благонравья и добра,
Ханжа и скромник с толстым животом!
Раз навсегда запомнить вам пора:
Сначала хлеб, а нравственность – потом.
Добейтесь, чтоб людская голь сначала
Ломоть от каравая получала.

Реплика из зрительного зала:

**Зритель**: Чем люди живы?
Актер отвечает:

**Мак:** Чем люди живы? Тем, что раздевают,
Терзают, мучат, душат, гонят прочь взашей
Других людей и прочно забывают,
Что сами носят звание людей.

Зонг и последующий диалог со зрителем являются явным примером интраперсональной коммуникации – это уровень коммуникации, в котором задействован лишь один индивид, являющийся одновременно и адресатом, и адресантом. Процесс аутокоммуникации – это своего рода осознанный внутренний диалог. Даже задавая зрителю вопрос, он изначально не ждет на него ответа.

Далее актеры предлагают всем зрителям на прощание с главным персонажем сказать напутствие, так как его ведут на смертную казнь. Начинают актеры, и зрители активно входят в вербальную ситуацию. Здесь мы выделяем последний пример коммуникации в театральной модели А. Юберсфельд – метакоммуникацию. Это та часть общения, которая направлена на само общение, его различные аспекты. Применительно к данной ситуации метакоммуникация может рассматриваться с позиции как сцены, так и публики. Со стороны сцены она имеет рецептивный характер, то есть в творческом процессе исполнители являются одновременно и адресатами, и адресантами: воспринимают, видят себя как бы со стороны. Это является необходимым условием для осуществления полноценного коммуникативного акта, ибо исполнители, «ушедшие в себя», реализовывают контакт только с самими собой, а не с другими участниками сценического диалога (если таковые имеются) или с публикой. Следует отметить, что все реплики, которые были сказаны актерами, прописаны в тексте автора. Итак, в спектакле «Трехгрошовая опера» (режиссер К. Серебренников) использованы такие уровни коммуникации, как:

1) непосредственно акт коммуникации;
2) автокоммуникация;
3) аутокоммуникация;
4) метакоммуникация;
5) посткоммуникация.

В Кемеровском театре для детей и молодежи в постановке И. Латынниковой по пьесе Е. Исаевой «Я боюсь любви» диалог со зрительным залом состоялся более сжатым. Приведем примеры реплик актеров и зрителей:

**Аня**: А ты думаешь, мне стоит признаться?

**Зритель молчит.**

**Аня**: Нет, ну как скажешь, так и сделаю! Признаться?

**Зритель кивает головой.**

В данной ситуации мы видим пример односторонней коммуникации, то есть актер не дождался словесного (вербального) отклика от зрителя.

Далее на протяжении всего спектакля звучат односложные реплики:

**Надя** *(в зал)*. Аня молчит.

**Надя** *(в зал)*. К нам на лестницу вышел покурить Гурков.

**Надя** *(в зал)*. Аня улыбается.

**Надя** *(в зал)*. Аня нажимает на отбой. Мужчина печально смотрит в ее сторону. Аня заходит в кабинет к главному редактору.

Данная реплика может быть примером повествовательной коммуникации, так как она не провоцирует зрителя на поступок или отклик.

В данном случае мы можем выделить аутокоммуникацию, то есть процесс общения, который не предполагает вербального отклика от зрителя. Данный пример позволяет нам сделать вывод, что в спектакле использованы лишь два вида театральной коммуникации «актер – зритель», и не одна не предполагает активного вербального отклика со стороны зрительного зала. Также стоит заметить, что не все реплики, которые звучали в спектакле, присутствуют в тексте пьесы Е. Исаевой, некоторые фразы актеры добавляли сами, для того чтобы зритель вступил в диалог, что являлось бы вербальной составляющей в художественной коммуникации. Следовательно, коммуникация была повествовательной, вместо драматической (которая и должна присутствовать в театральной среде). Таким образом, в постановке «Я боюсь любви» (режиссер И. Латынникова) использованы такие уровни коммуникации, как:

1) непосредственно акт коммуникации;

2) псевдокоммуникация;

3) аутокоммуникация;

4) посткоммуникация.

Мы обратились к спектаклям с элементами интерактива, потому что они позволяют обнаружить эффективную модель «живой речи», что, в свою очередь, дает нам возможность исследовать вербальную составляющую данного процесса театральной коммуникации. В результате проведенного анализа мы можем предположить, что вербальная составляющая театрального интерактива не всегда выполняет свою функцию, то есть влияет и изменяет сознание зрителя (что входит в обязательное условие сценического общения). Зачастую слово не выполняет свою функцию, тем самым прерывая процесс вербального взаимодействия в цепи «актер –

зритель» (в большей степени выражающийся в форме диалога), в связи с тем, что актеры пропускают один из этапов коммуникации, а именно этап «автокоммуникации» подменяется «псевдокоммуникацией», то есть процесс вербального общения состоялся, но никаких результатов не принес. Вместе с тем, именно вербальная составляющая театрального интерактива в большей степени отражает особенности коммуникации современной культуры.

**Литература**


1. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра: История, теория, практика: учеб. пособие. – М.: ГИТИС, 2004. – 116 с.
2. Дадамян Г. Г. Театр между прошлым и будущим. – М.: ГИТИС, 1989. – 124 с.
3. Игнатов И. Н. Театр и зрители. – М.: Задруга, 1916. – 86 с.
4. Марченко Т. Искусство быть зрителем. – Л.; М.: Знание, 1996. – 234 с.
5. Юберсфельд А. Читать театр – 2 // Как всегда – об авангарде. – М.: ГИТИС, 1992. – 145 с.



***Игорь Васильевич Перескоков***


## СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ТАНЦА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ


В статье рассматриваются социокультурные функции танца, которые прослеживаются с древнейших времен и до наших дней. Танец предстает в данном анализе как сложное полифункциональное явление, выполняющее такие социокультурные функции, как: коммуникация и общение; эстетическая; психологическая; рекреационно-гедонистическая, аксиологическая и др.



**Ключевые слова:** танцевальная культура, танец, функции, синкретичность, народный танец, классический танец, современный танец, хореографический образ.


Хореография – самобытный вид творческой деятельности человека, подчиненный закономерностям развития культуры общества, одна из ее форм. В результате развития хореографии определился ряд разновидностей танцевального искусства, каждая из которых выполняет определен-

ную функцию в обществе. Первобытный танец в истории занимает особое место. Наверное, никогда позднее он не наделялся таким количеством функций и не занимал такого большого места в жизни человека. Современному человеку, чтобы танцевать, нужно, по меньшей мере, место и время. Известный психотерапевт М. Фельденкрайз так описывал подобную ситуацию: «...сконструированные сознательные системы заняли место индивидуального, интуитивного научения. Люди могут говорить, что не умеют танцевать, потому что они не учились этому, хотя ранее это было естественной функцией». Для первобытного человека граница между жизнью, повседневным функционированием и танцем была очень тонка. С одной стороны, одной из основных форм существования первобытного человека являлся танцевальный ритуал, с другой стороны, в танце проявлялась и осуществлялась сама жизнь первобытного человека. Он танцевал – и шел на охоту, танцевал – и обучал подрастающее поколение, танцевал – и вступал в брак. Изучение первобытного танца важно по нескольким причинам. Во-первых, как источник всех существующих ныне видов и форм танца как хореографического искусства. Ведь и для первобытного человека, и для участника таких групп танец – основная форма самовыражения и общения. Первобытный танец в литературе охарактеризован следующими чертами:

а) Танец – основная форма совершения обряда в первобытном обществе, отсюда его важная роль в жизнедеятельности древнего человека.

б) Нет строгой дифференциации между зрителем, исполнителем и сочинителем танца.

в) Основной формой исполнения первобытного танца был круг, который являлся, с одной стороны, наиболее удобной формой исполнения массового обрядового танца, а с другой стороны, имел символический, магический смысл, связанный с культами Солнца и Луны. В различных племенах исполнение кругового танца относилось к предстоящей охоте, к вызываемому плодородию, к магии всеобщего благополучия, в некоторых случаях круговой танец символизировал брак и совершал его. Также есть сведения о существовании в первобытную эпоху парных или «любовных» танцев и даже индивидуальных танцев, в которых каждый исполнитель танцевал отдельно и в которых, однако, вырисовывалась форма круга.

г) Особое значение женских танцев. Согласно мифологическим представлениям первобытного человека, связь члена племени со своим тотемом происходила через женщину.

д) Первобытный танец – источник всех существующих ныне видов танца как хореографического искусства. История хореографии выделяет две основные ветви первобытного танца: ритуальный, обрядовый танец и танец бытовой. Считается, что бытовой танец произошел от ритуального, это тот же обрядовый танец, только утративший свое магическое значение. Таким образом, исходной формой танца был обрядовый, ритуальный танец, неразрывно связанный с религиозными, мифологическими, мистическими представлениями и жизнедеятельностью первобытного общества. Исследователи Э. А. Королева и А. Д. Авдеев рассматривают три основных вида ритуального танца: тотемические, охотничьи и военные. По поводу того, какой из этих возник раньше других, единого мнения не существует. Авдеев А. Д., например, пишет, что тотемическая пляска возникает как развитие охотничьей. Королева Э. А. же указывает, что именно «в тотемических обрядах появляется первая специализация танца. В прошлом все виды этих танцев играли большую роль в жизни человека. Постепенно возрастающая и доходящая до экстаза энергия танца приводит танцовщиков к катарсису. В то же время танец имеет собственный ритм и эстетическую форму, которые нормализуют энергетику человека. Человек научился выражать свои чувства при помощи движения раньше, чем словами. Его пластический язык принадлежит той культурной общности и той среде, в которой он вырос.

Конечно, первобытный и античный танцы разделяют не одно тысячелетие, но если говорить о преемственности, то она проявлялась, во-первых, в значительной роли культовых, обрядовых танцев в жизни древних греков, во-вторых, в том значении, которое продолжает приписываться танцу. В Греции танцевали все: свободные граждане и рабы, философы и гетеры. Вместе с тем там возникает особый класс людей – скоморохов, клоунов, жонглеров, акробатов, буффонных плясунов, – впоследствии названных мимами, для которых танец являлся профессией.

Известный теоретик классического танца Л. Д. Блок, анализируя технику античного танца мимов, делает вывод о том, что она построена на выворотности ног. Эта же выворотность является и основой современного классического танца. Таким образом, развитие танца, начиная с эпохи античности, идет двумя путями: первый – профессиональный, или «сценический» танец и второй – непрофессиональный. Классический период Древней Греции (V–IV в. до н. э.) характеризовался особыми условиями для

свободного творчества и расцветом трагедии и комедии, где танец играл не последнюю роль. Великие поэты V в. до н. э., создавшие аттическую трагедию, Эсхил, Софокл и Еврипид так трактуют место танца в рамках древнегреческой трагедии. Эсхил рассматривает танец как средство усиления напряженности драматического действия, Софокл – как выражение эмоциональной реакции на разворачивающиеся события, Еврипид использует танец как пантомиму, изображающую чувства и сопровождающую выступление хора.

В Средние века в русле развития непрофессионального танца на первый план выходят его катарсическая функция и функция общения. Танец становится подчас единственным способом выражения, выплеска несанкционированных, социально-нежелательных эмоций, средством нерегламентированного общения. В Средние века танец стал одним из основных элементов карнавальной культуры. Наряду с профессиональными танцорами (буффонами, жонглерами, фиглярами) на площадь выходят люди всех возрастов, званий и сословий. Даркевич В. П. пишет, что всенародные карнавальные действа являлись «законной отдушиной для человека», в них «заявляла о себе полнокровная, естественная и неистребимая радость бытия». Танцы той эпохи описаны как «экстатические», «разгульные», «экспансивные». Во время христианских праздников люди внезапно начинали петь и танцевать у храмов, мешая проходившей там службе. В Германии эти безумные танцы назывались «плясками св. Витта», в Италии – «тарантеллой». Известен также «Танец смерти», распространившийся в Европе в XIV веке в период эпидемии чумы [1]. Танец Средневековья многолик, и отношение к нему неоднозначно. Это народные танцы, сопровождавшие проведение всех народных праздников в городах и деревнях и тесно связанные с трудовой деятельностью крестьян и ремесленников. Так, французский народный танец бранль (участники танцуют, держась за руки и образуя закрытый круг), родившийся в эпоху раннего Средневековья, первоначально назывался «бранль прачек» и «бранль башмачников». Тот же жизнерадостный бранль исполнялся и аристократией во время балов, маскарадов и турниров, но манера его исполнения стала другой: более чопорной, торжественно-церемониальной, менее темпераментной. Этот танец считается первоисточником бальных танцев. И хотя жестких различий между придворным танцем и танцем народным пока нет, все же народный танец продолжает оставаться импровизационным, более спонтанным, а

придворный танец формализуется, большое значение приобретают различные танцевальные фигуры, построения, появляются первые учителя танца. «Самопроизвольность миновала, – пишет в этой связи К. Закс, – придворный и народный танцы разделились навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в самой своей основе различны».

Если в эпоху Средневековья танец, в первую очередь, выполнял катарсическую функцию, то в эпоху Возрождения функции танца изменились. Во-первых, он становится способом общественного развлечения и общения. Без него не обходятся маскарады, балы, домашние и уличные празднества. Возникают новые танцевальные формы. На смену круговым, хороводным танцам и танцам с линейной композицией приходят дуэтные (парные) танцы. Танцующие уже стоят близко друг к другу, соприкасаясь плечами, ведут активный и оживленный танцевальный диалог. Во время танца мужчина и женщина осуществляют постоянный контакт глаз и рук. Во-вторых, танец в эпоху Возрождения превращается в самостоятельный вид искусства. Если ранее танцы исполнялись жонглерами (XII век), морескьерами (XV век), арлекинами (панталонами) (XVI век) и баладенами (XVII век), то теперь исполнителями оказались король и цвет двора. «Большие балеты» исполнялись в масках и туниках – причем этот наряд был общим для всех исполнителей, что позволило танцу перейти от рассказывания реальных фактов к выражению отвлеченной мысли. Основная функция сценического танца, как отмечает Э. Л. Мартинес, – это общение со зрителем. Особое значение в данном случае приобретают культурные, конвенционные формы танцевальной экспрессии, которую транслирует танцовщик зрителю. Вершиной развития профессионального танца считают возникновение классического танца, в который танцевальные движения входят «не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде» [2].

Классический танец прошел большой путь: от «эпохи тальонизма» (о Марии Тальони говорили ее современники: «Она танцевала то, о чем мыслил Кант, пел Новалис, фантазировал Гофман») до расцвета итальянской и русской школ классического танца. В начале XX века виртуозная техника классического танца вступила в противоречие с новыми танцевальными формами. Одной из персон, знаменовавших собой это противоречие, была Айседора Дункан. По словам Л. Д. Блок, Дункан была «совсем не танцовщица, в руках ее не было орудия всякого искусства, не было ни-

какой техники, хотя бы новой, своей» [2]. Тем не менее, А. Дункан открыла целый мир возможностей: самовыражение исполнителя вне традиционных танцевальных форм, серьезное отношение к танцу, возможность находить танцевальные образы на основе симфонической музыки. Танец, как одна из форм национальной культуры и составляющая национального сознания общества и личности, акцентирует особую роль художественного воспитания и формирования отношения человека к природе как духовно-эстетической ценности. Такие искусства, как хореография и музыка, опирающиеся на образы действительности не явно, по сравнению с другими видами искусства (изобразительное искусство, кинематограф, литература), но специфически опосредованно и ассоциативно, исследованы в меньшей мере с точки зрения их участия в формировании ментально-ориентированной личности в процессе творчества. Между тем телесные движения, пластика, интонирование, являющиеся специфическим материалом этих искусств, выступают в качестве инструментария материализации эмоционального мира человека, выражения и гармонизации его состояния, объединяют едиными законами общество и социокультурное пространство [2].

Используя неисчерпаемые возможности пластики человеческого тела, хореография на протяжении многих веков шлифовала и разрабатывала выразительные танцевальные движения. В результате этого сложного процесса возникла система собственно хореографических движений, особый художественно-выразительный язык пластики, составляющий созидательный материал танцевальной образности. Отбирая из неисчерпаемого источника, каким является народное танцевальное творчество, выразительные движения, хореография их по-новому пластически осмысливает, поэтически обобщает, придает им необходимую многозначность и широту выражения. Выразительные движения легли в основу классического танца, отличительные черты которого призваны выражать страстный человеческий порыв ввысь, активную устремленность в неизведанное, возвышенность, одухотворенность. Такой танец оказался способным породить «душой исполненный полет», в котором на основе отточенной танцевальной техники воедино слиты воля, эмоция и страсть. Процесс развития системы изобразительно-выразительных средств российской хореографии проходил подчас через ломку установившихся эстетических норм, вызывал страстные споры не только в среде служителей «храма» хореографического

искусства, но и в широком кругу зрителей. Начиная с 20-х годов, с экспериментальных поисков Федора Лопухова, Касьяна Голейзовского, в пластическую языковую структуру нашего балета стали входить элементы художественной гимнастики, акробатики, поэтизированной бытовой пластики. Так, в поставленном Федором Лопуховым в 1927 году балете «Ледяная дева» героиня балета делает на сцене шпагат, до этого применяемый лишь в цирке и на эстраде. Да и вся пластика «Ледяной девы» – резкая, угловатая, колючая – никак не вязалась с устоявшимися эстетическими положениями классического танца, но зато превосходно отвечала сущности создаваемого образа. В хореографии, как и в любом искусстве, нет художественных приемов, хороших и годных на все времена. Художественный прием, естественно и органично вошедший в общую танцевальную палитру, служит раскрытию выразительной природы танцевальной образности.

Современность хореографического искусства – это, прежде всего, современность его хореографического образного мышления, в котором изобразительность и выразительность всегда существуют в единстве. В российских хореографических спектаклях, начиная с балета «Пламя Парижа» Василия Вайнонена и далее в «Лауренсии», «Сердце гор» Вахтанга Чабукиани, «Бахчисарайском фонтане» Ростислава Захарова, «Ромео и Джульетте» Леонида Лавровского, «Шурале» Леонида Якобсона и других, синтез классических и народных танцевальных форм шел путем, далеким от прямого копирования и буквального перенесения на сцену элементов народной танцевальной выразительности. Хореографическая образность, решения в них средствами классического танца, получает оригинально-яркую национальную характерность, а это, в свою очередь, неизмеримо раздвигает горизонты выразительности танцевальной лексики. Блестящий пример тому – работы талантливого балетмейстера Юрия Григоровича, творческий метод которого вобрал многообразные формы пластического интонирования, но, вместе с тем, в нем собственно танцевальной выразительности отводится определяющая, ведущая роль. «Балеты Григоровича “Каменный цветок”, “Легенда о любви”, “Спартак” стали лучшим доказательством того, что художественная правда образов хореографического искусства состоит не во внешнем пластическом копировании окружающей

жизни, а заключена в эмоционально-смысловой правде танцевальной образности, рожденной на основе использования всех разнородных компонентов пластического языка, перелитых индивидуальностью хореографа в неповторимую танцевальную форму» [3].

Общеэстетический анализ синтеза выразительных и изобразительных начал в хореографической образности был достигнут к концу XIX века Мариусом Петипа и Леонидом Ивановым. Здесь пальма первенства неизменно отдавалась определяющей природу танцевального искуства выразительности, столь близкой самой природе музыки. Образность в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда» находит свое воплощение в льющемся потоке танцевальных сцен, в сменяющих друг друга хореографических построениях, воздвигнутых с помощью безграничного доверия к глубине поэтического обобщения классического танца, способного быть незаменимым «инструментом» в руках умелого творца. Новым реформатором балета, поборником изобразительного начала в хореографии стал Михаил Фокин, но именно он подарил миру классическое совершенство «Умирающего лебедя» и «Шопенианы», органично продолжающих лучшие достижения русского балета в области симфонического танца. Стремясь приблизить к жизни искусство балета, Фокин заново распределил акценты выразительности, придав при этом большие вспомогательные полномочия изобразительному началу. Изобразительность в балетах «Петрушка», «Жар-птица», «Шахерезада» была для хореографа средством правдивого прочтения многогранных характеров, жизненных ситуаций, естественных человеческих поступков. Отдавая предпочтение изобразительному, вернее, содержательному началу, Михаил Фокин завоевал новые рубежи выразительности хореографического искусства.

Являясь искусством поистине общечеловеческим, доступным без какого-либо перевода людям всех рас и континентов, танец всегда несет в себе определенную национальную окраску. Проводя аналогию с музыкой, надо заметить, что, подобно тому, как музыкальные интонации, рожденные на основе реалистически жизненных интонаций отражаемой исторической эпохи, носят ярко выраженный национальный характер, так и пластические танцевальные движения приобретают у того или иного народа национальную неповторимую характерность. Язык пластики в силу сво-

ей общечеловечности понятен и доступен в том «натуральном» виде, в каком его создает народ. Хореография вобрала в себя черты национальной специфики, но степень соотношения в ней национального и общечеловеческого имеет свои особые закономерности, особую форму преломления. Если в народном танце, национальное проявляется более выпукло и наглядно, то академический танец отмечен печатью национального своеобразия уже в значительно меньшей степени. Язык классического танца интернационален, несмотря на национальную окраску, которую он всякий раз приобретает в той или иной стране. Например, когда смотришь на нашей сцене «Умирающего лебедя» Сен-Санса, не отвлекаешься от истинно русского своеобразия в передаче души танцевальной композиции, вместе с тем постигаешь тот глубокий общечеловеческий смысл, заложенный в этом камерном хореографическом произведении. Гоголь Н. В., говоря о творческом использовании деятелями хореографии танцевального фольклора, писал: «Руководствуясь тонкой разборчивостью, творец балета сможет брать из них сколько хочет для определения характеров пляшущих своих героев» [4]. Именно для правдивой реализации хореографических образов Гоголь призывал хореографов не отрываться от родной национальной почвы, впитывать ее образы и мироощущение, ее мудрость и фантазию, ее свежесть и глубину, но никогда не забывать о главном достоинстве истинного художника – о силе мощи художественного обобщения – главном оружии реалистического создания образа. Здесь все зависит от самого хореографа: будет ли он видеть в народном танцевальном искусстве архаичное и застывшее явление или, напротив, явление, развивающееся вместе с ростом духовной культуры всего народа.

Практика русского многонационального балета неизменно доказывает, что в народном творчестве важно ощутить и подхватить традиции живые, дышащие пульсом современности, традиции, устремленные в будущее. Перерастание национального в интернациональное в искусстве танца всегда связано с открытием новых хореографических миров, которые, являясь творческим продолжением познанного и достигнутого, расширяют горизонты искусства за счет выявления самобытных и сильных сторон, присущих каждой национальной культуре. Диалектика взаимосвязи национального и общечеловеческого, учитываемая эстетической наукой, применительно к хореографии состоит в том, что произведение хореогра-

фического искусства со всеми присущими ему формами, приемами, методами национального музыкального и танцевального мышления, выходя из национальных рамок, становится явлением интернационального звучания.

Танец – вид искусства, в котором художественный образ создается посредством ритмичных пластических движений и смены выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его движениях, фигурах, композиционных рисунках. Хореографическое искусство, являясь искусством синкретическим, включает в себя различные виды искусств – музыку, драматургию, живопись и, собственно, танец. Каждый из них, преломляясь соответственно требованиям данного вида искусства, становится необходимым компонентом хореографического образного мышления. Но танец – искусство пластики, и именно ей принадлежит ведущая, основная роль в создании хореографического образа [5]. Специфика танцевальной образности состоит в танцевально-пластическом развитии, и мышление образами самих танцев является единственным способом раскрытия и воплощения характеров в хореографическом произведении. Содержательность хореографического образа тесно связана с содержанием всего драматургического замысла танца, который в процессе создания обогащается музыкальными, пластическими и живописными характеристиками и вместе с ними предстает в новом единстве музыки, пластики, драматургии, живописи. В том случае, если это единство не нарушает целостности пластического образа, а, напротив, создает необходимые предпосылки для его художественного восприятия, мы имеем дело с таким синтезом, в котором ни одна сторона образной специфики не доминирует над другой.

Современные хореографы ищут пути совершенствования хореографической образной системы за счет максимального выявления эмоционально-выразительной силы танца. Причем танцевальный симфонизм в балетах Юрия Григоровича, Игоря Бельского, Олега Виноградова и других вырастает из симфонического единства музыкальной, хореографической и живописной драматургии. Игорь Бельский позволяет танцу жить в правилах симфонической музыки и только с ней соизмеряет законы танцевально-образного развития. Стремление к инструментально развитому танцу в балетах И. Бельского «Ленинградская симфония», «Девятая сим-

фония» на музыку Дмитрия Шостаковича, действительно, способствует достижению новых, интересных и содержательных задач, придает балетным спектаклям высокую страстность, публицистичность. Обращение хореографов к симфонической музыке, не рассчитанной на специальное воплощение в балетной пластике, может обернуться и утратой многозначности, ассоциативной щедрости, психологической глубины восприятия музыкального материала, ибо существует эстетический закон непереложимости изобразительно-выразительной образной системы одного вида искусства в другой, и с ним хореографы не могут не считаться [6].

Представителями современной зарубежной хореографии являются Мерс Кеннингем и Алвин Николаис. Главное утверждение этих хореографов состоит в том, что единственным содержанием танца является сам танец. Представители подобного распространенного в странах Европы и США направления отвергают мысль о том, что «сюжет» или какое-либо «содержание» необходимо танцевальному номеру. Они утверждают независимость танца как исключительного комплекса движений. Стремление преодолеть одухотворенную, высоко поэтическую природу танца выражается у них в обращении к особой, эмоционально не воспринимаемой конкретной музыке и должно привести к «созданию образа, творящего мир за пределами воображения» [7]. Таким образом, для восприятия, осмысления и созидания танец всегда есть образование – образует и образовано особенностями своей внутренней и внешней структуры. Внутренняя структура танца определяется его характером как пространственно-временной, единомоментно реализуемой деятельности, которая не есть, а всегда становится и обладает визуально-звуковой организацией восприятия. Она, как никакая другая творческая деятельность, непосредственно связана с человеком, его тело – это и есть материя танца. В нем тело самобытно пребывает в собственной стихии. Внешняя структура танца определяет его неповторимое лицо, складывающееся из хореографии (движение, рисунок и его смена), звуко-ритмического аккомпанемента, костюма, свето-цвета, декораций и других средств выразительности.

Итак, представление о танце как феномене, возникающем на пересечении социокультурных, социально-психологических и личностных координат, позволяет определить танец как: 1. Форму невербального катарсиса. С этой точки зрения танец выполняет следующие функции: функцию ка-

тарсического высвобождения сдерживаемых, подавляемых чувств и эмоций, в том числе и социально нежелательных; функцию моторно-ритмического выражения, разрядки и перераспределения избыточной энергии; функцию активизации организма; гедонистическую функцию. 2. Вид невербального общения, наделенный всеми функциями общения: функцией познания людьми друг друга; функцией организации межличностного взаимодействия; функцией формирования и развития отношений. 3. Совокупность невербальных сигналов и знаков, имеющих пространственно-временную структуру и несущих информацию о психологических особенностях личности и группы. С этой точки зрения танец выполняет следующие социальные функции: функцию выражения чувств, отношений и взаимоотношений личности; функцию создания образа партнера и группы; функцию понимания и взаимопонимания; функцию установления и регуляции отношений. 4. Социокультурный феномен, в котором находят свое выражение социальные ценности, общественные установки, отражающие социальные мотивы. Именно с этой точки зрения изучение танца, по словам К. Закса, приобретает особое значение для изучения истории развития человечества. 5. Вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных поз и движений. 6. Символ жизни и всемирного движения.

Выделенные функции танца отражают его сложную природу и, вместе с этим, подчеркивают его социокультурный, социально-психологический и психологический статусы, определяющие роль танца в жизни человека.

**Литература**


1. Даркевич В. П. Народная культура средневековья. – М.: Наука, 1988. – 312 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. – М.: Искусство, 1987. – 554 с.
3. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев, 1977. – С. 194.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1967. – Т. 6. Статьи. – 599 с.
5. Ванслав В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии – М.: Искусство, 1971. – 304 с.
6. Фомин А. С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: Проблемы изучения. – М., 2001. – 204 с.
7. Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время. – М.: Искусство, 1990. – 265 с.

*Алексей Николаевич Бегунов*

# ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В статье анализируется проблематика развития хореографической культуры в современном мире.

**Ключевые слова:** эстетические и профессиональные сферы хореографии, пропаганда танцевальной культуры в СМИ, поиск нового танцевального «языка» modern танца, совершенствование классического и народного танца.

Совершенно очевидно, что именно в XX веке танец постепенно облекался в новую форму, приобретая новый смысл и роль. Разумеется, у танца сохранились все имевшиеся ранее функции. Танец по-прежнему является зрелищем, приятным времяпрепровождением, социальным ритуалом и т. д., но главная его особенность заключается в том, что он в некоторых проявлениях представляет собой современное искусство, актуальное художественное высказывание. Бесспорно, существует множество линий развития танца: он становится спортом (спортивные и бальные танцы), частью терапии (танцтерапия), частью социальной (молодежной) самоидентификации (хип-хоп, брэйк, фанк и др.), однако не все перечисленные направления можно отнести к современному искусству. Богатое танцевальное наследие в сочетании с творчеством и многообразием нынешних форм используется не только в балетных труппах и других профессиональных коллективках, но и в драматическом театре, в кинематографе, в музыкальных спектаклях и многих других формах искусства.

К XX веку в России насчитывалось уже около 17 видов танцев, среди них наибольшей популярностью пользовались полька, венгерка, миньон, фанданго, фигурный вальс, мазурка и многие другие. К этому времени многое в танцевальной культуре меняется. Меняется, прежде всего, качество танцевального исполнения, основа, путь, по которому идет развитие мирового танцевального искусства. После тысячелетнего перерыва Олимпийские игры вновь становятся необычайно популярными, поэтому происходит сближение танца и спорта, возрастает степень динамичности появляющихся танцев: танго, фокстрот, твист, рок-н-ролл. После

исчезновения балов как формы массового времяпрепровождения в XIX–XX веках, частично их начинают заменять рестораны (наверное, потому, что и на балах не только танцевали, но и ужинали). Наличие такого развлечения, его доступность оказали огромное влияние на общественную жизнь того периода, на всю танцевальную культуру.

Начало XX века в танцевальной культуре можно охарактеризовать словами: «в поисках стиля», так как в то время все старое разрушалось, а новое было туманно и неясно. И для определения стиля этой эпохи танец имел большую роль, потому что в нем, по нашему мнению, с необычайной яркостью отражались эстетические устремления своего времени, он был своеобразным мостом между миром обыденного и миром фантазии.

Во многих отношениях танцу не уделяется того внимания, которого он заслуживает, будучи одним из самых значительных культурных явлений различных эпох. Очевидно, что сегодня танцовщики, хореографы, преподаватели, критики и другие специалисты должны бороться за всеобщее признание той роли, которую имеет танец. Для достижения этой цели необходимо укреплять взаимоуважение и взаимопонимание представителей различных исполнительских стилей. Уважение к традиции, сохранение и развитие исторического танца как XIX, так и XX века не должно противостоять процессу обновления, дерзновенному эксперименту и новым поискам в области искусства танца.

«Современный танец может быть только революционным», – считает французский искусствовед Жаклин Робинсон.

Академический и современный танец должны дополнять друг друга, сталкиваться и, будучи составными частями искусства танца, расширять развитие хореографического искусства. Для этого требуются новые исследования в истории, в эстетике и философии, чтобы достичь равновесие между сценической практикой и формами интеллектуального самовыражения художников. Поиск хореографического языка, новых выразительных средств, продолжался на протяжении всего XX века плеядой всемирно известных хореографов. Каждый балетмейстер пытался найти свой собственный хореографический стиль, который возникал, естественно, на основе опыта предшественников и коллег.

Понятие «выразительные средства» включает в себя: тип построения спектакля (дивертисмент, коллаж, лирические картины, сквозное симфоническое развитие и т. д.), хореографический текст, состоящий из соль-

ных и ансамблевых форм различных видов танца. «Характеристика, взаимодействие хореографических и музыкальных форм, выбор темы, идеи, сюжета произведения, постановочные приемы (способы решения, раздвоение и размножение хореографических образов, их философский смысл, роль аксессуаров и предметов в спектакле, сценография и т. д.). Понятие также включает в себя совокупность средств сценической выразительности, которую составляет: пластическая идея (лексика), музыкальная идея, сценографическая идея, индивидуальность артиста» [5, с. 15].

Проблематику тенденции развития хореографии в современном мире можно условно поделить на две части: эстетическцую и практическую (профессиональную).

С эстетической стороны хореография, безусловно, становится частью нашей повседневной жизни. Танец является неотъемлемой составляющей пластической культуры человека. Воспитание танцевально-пластической культуры начинается с познания и развития опорно-двигательного аппарата танцовщика [6]. Чтобы пройти через сознательное управление своим телом к бессознательному танцевальному движению, необходимо научиться выполнять простейшие танцевальные упражнения. В наши дни практически во всех дошкольных учреждениях введена такая дисциплина, как ритмика. В курс изучения дисциплины входят ассоциативные игры с музыкальным или словесным сопровождением, так называемые «прибаутки», в которых слова напрямую связаны с действиями, их олицетворяющими. Современная мода и технологии способствуют появлению детских фитнес-центров (да и не только детских), центров эстетического воспитания детей, где хореография включена в процесс обучения. Важна роль пластики и движения в медицине, это обусловило появление реабилитационных центров для детей и взрослых с ограниченными физическими возможностями, где с помощью пластики и хореографии происходит коррекция и улучшение опорно-двигательного аппарата, так называемая танцевально-двигательная терапия.

Также можно отметить плавное «перетекание» искусства хореографии в повседневную жизнь, это и появление на телевидении различных шоу-программ («Танцы со звездами», «Балеро», «Звезды на паркете» и т. д.), что соответствует пропаганде танцевальной культуры средствами массовой информации.

Все вышеперечисленные стремления российской хореографии вплотную войти в жизнь общества не только с профессиональной стороны, но и с житейской, естественно переняты из Запада. Не секрет, что в более экономически и культурно развитых странах данные тенденции уже давно имели место быть, а наша страна лишь перенимает эти направления, но, тем не менее, это, в сущности, не влияет отрицательно на развитие хореографии в целом.

Если в XX веке общество еще вспоминало о «бальных» танцах, то в настоящее время «танцы на балах» вытесняются из нашей жизни. Забыты бытовые, социальные, бальные танцы, если говорить профессиональным языком – историко-бытовой танец. Современные направления все более вытесняют исконно красивые эстетические направления в хореографии – минуэт, фигурные вальсы, кадрили и т. д. Возможно, и эта тенденция имеет только начальное развитие, а расцвет произойдет немного позже, например, и в наше время устраиваются выпускные и новогодние балы в Кремле, президентские приемы.

На наш взгляд, решением этой проблемы может быть введение обязательного предмета танца (хореографии) в общеобразовательных школах, наряду с музыкой, изобразительным искусством. Тем самым будет сделан шаг в признании танцевальной культуры как необходимой в воспитании. Ведь в некоторых школах введен такой предмет, как ритмика или ритмопластика, необходимо лишь уделить этому особое внимание, причем сделать акцент именно на бытовые и исторические танцы (вальсы, минуэты, мазурки и т. д.), это будет своеобразным переходом от дошкольного ритмического обучения к более социально значимому движению. Также виден переход танцевального искусства из любительского в профессиональное. Это обусловлено появлением так называемого трехуровневого образования: ДШИ – колледж – вуз. Следовательно, увеличивается число детских школ искусств, конкурсов танцевального мастерства и конкурсов молодых балетмейстеров, мастер-классов.

Рассматривая второй аспект развития хореографии, а именно профессиональное искусство танца, или практическое, можно отметить, что здесь четко прослеживается «скачок» вперед именно такого современного направления, как модернтанец. Само название «современный танец» неразрывно связано с новым временем, с деятельностью профессиональных танцевальных трупп в области модерна и contemporary. Развитие этого на-

правления превалирует в наши дни. Ведь современный танец зародился на рубеже XIX–XX веков и сделал огромный шаг за такой короткий период времени. Но какова же проблематика этого направления в хореографии? Многие профессионалы в этой области скажут так: становление, развитие и поиск танцевального «языка». Именно поиск. Огромное количество исследователей задумываются о том, что движет балетмейстером в момент «рождения» движения и как развить и увидеть этот самый момент? Ведь модерн танец не терпит повторов, ему необходимы постоянные поиски нового, а не изложение «старого», как это бывает в других направлениях (народный танец, классический балет, спортивный бальный танец). Сторонницей подхода к развитию хореографического языка с точки зрения историзма стала историк балета Н. Л. Блок, одна из первых осуществившая глубокий анализ языка балетного театра в работе «Классический танец: история и современность». В своем исследовании Н. Л. Блок описывает последовательность стилистических и технических форм, которые классический танец принимал под действием внутренних сил саморазвития и под влиянием окружающих перемен. Анализируя документы и источники, автор воссоздала картины сценического танца отдаленных эпох. Описывая историю балета, она создала историю личностей, обогащавших классический танец [1].

Балетмейстер Юрий Григорович размышляет о проблемах балетного театра с точки зрения соотношения традиций и новаторства в балете. В своей статье, опубликованной в сборнике «Музыка и хореография современного балета», он утверждает, что танец является основой драматургии балета. По его мнению, именно танцу должна принадлежать гегемония, хотя отказываться от иных форм выразительности, таких как пантомима, режиссура и др. не следует. Он подробно рассматривает вопрос драматургии спектакля, выделяя слабые стороны и преимущества в балетах 1930–1940-х годов. Также Григорович подчеркивает, что собственный метод балетмейстера складывается на основе освоения методов прошлого: например, практика хореодрамы дала примеры высокопрофессионального искусства режиссуры, равно как и другие исторические этапы обогатили балет в иных сферах. Свою главную задачу как хореографа, балетмейстер видел в раскрытии внутреннего мира современника. Главной чертой современной ему жизни балетного театра он назвал богатство стилей, индивидуальность, жанровое многообразие. Кано-

низацию же какой-то одной формы, каких-то определенных принципов он посчитал столь же пагубной в XX веке, как и в предыдущем. Новаторством Григорович назвал постоянное обобщение и осмысление предшествующего, синтез, дающий новое качество. С его точки зрения, в поисках синтеза главную роль играет позиция художника, так как в основе синтеза лежит художественный отбор, соотнесенный с требованиями и эстетическими понятиями времени [3].

Среди современных работ можно выделить исследование Юлии Чурко – «Линия, уходящая в бесконечность», где балетное искусство рассматривается в условиях культуры модернизма и постмодерна. В работе автор касается темы синтеза искусств в хореографии, также обозначает закономерности художественного развития в современную эпоху; выявляет факторы, которые оказывают влияние на развитие постмодернистских течений в хореографии. В этой книге, рассматривая изменения, происходящие в танцевальном пространстве конца XX века, автор философски осмысляет танец в контексте терминов «модернизм» и «постмодерн». Автор предлагает подробный исторический обзор вопроса, анализирует в своей книге состояние и отечественного, и западного театра, предлагает конкретные иллюстрации сцен из некоторых спектаклей западных хореографов. Однако Ю. Чурко не анализирует собственно язык танца, эволюцию этого языка и строит свои выводы в основном на материале спектаклей отечественных (русских и белорусских) балетмейстеров, не затрагивая вопросов, связанных с творчеством М. Бежара и Д. Ноймайера [4].

Хотелось бы отметить, что хореография, как и любое социальное и профессиональное течение, неразрывно связана со временем. В любом случае будут какие-либо изменения. Важно направить эти изменения в нужную нам область.

**Литература**

1. Блок Л. Классический танец: история и современность. – М.: Искусство, 1987. – 330 с.
2. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – 8-е изд., стер. – СПб.: Лань, 2003. – 192 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
3. Григорович Ю. Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета: сборник. – Л.: Музыка, 1974.
4. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. – Минск: Полымя, 1999. – 228 с.
5. Robinson J. L'aventure de la Danse moderne en France 1920–1970. – P.: Bouge, 1990. – 384 p.

6. Афаневич Т. В. Проблема развития хореографических способностей [Электронный ресурс]. – URL: http://www.allbest.ru/ (дата обращения: 12.04.2012).
7. Международный конкурс молодых хореографов и балетмейстеров [Электронный ресурс] // Вести Новосибирск. – URL: www.nsktv.ru (дата обращения: 14.04.2012).

***Максим Юрьевич Гордеев***

## ИНКУЛЬТУРАЦИЯ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА В ПРАКТИКЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ЦЕНТРОВ

В статье рассматривается понятие инкультурации, исследуются особенности инкультурации личности ребенка в современных условиях, характеризуются принципы организации центра хореографического творчества.

**Ключевые слова:** инкультурация, личность, ребенок, хореография, культура.

В настоящее время, в условиях стремительно меняющегося мира, большое внимание должно уделяться этическому и эстетическому воспитанию ребенка. Это крайне важно для оптимизации процесса инкультурации современной личности.

Новые стили и направления в хореографии не только не способствуют процессу инкультурации ребенка, но и осложняют его. Так, превалирование западной музыкальной и танцевальной культуры в нашем обществе лишает детей возможности приобщения к национальным традициям, отдаляет их от самобытной отечественной культуры. Отражая жизненный опыт народа, творчески обобщая и осмысливая его, хореографическое творчество является ярким выражением художественно-исторической памяти нации, важным фактором социальной экологии и в этом качестве может способствовать культурному «выживанию» человека [1]. Знакомство с богатством танцевального творчества народов служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Все это является залогом успешной инкультурации личности.

Следует отметить, что понятия «инкультурация» и «социализация» во многом совпадают друг с другом по содержанию, так как оба подразу-

мевают усвоение людьми культурных норм какого-либо общества. Однако их не стоит смешивать. Под *социализацией* понимается гармоничное вхождение индивида в социальную среду, усвоение им системы ценностей общества, позволяющего ему успешно функционировать в качестве его члена. В отличие от социализации понятие инкультурация подразумевает приобщение человека к традициям и нормам поведения в конкретной культуре. Это происходит в процессе отношений обмена между человеком и его культурой, при которых, с одной стороны, культура определяет основные черты личности человека, а с другой, – человек сам влияет на свою культуру. Таким образом, индивид, срастаясь с родной культурой, становится личностью.

Инкультурация – это постепенная выработка человеком навыков, манер, норм поведения, которые характерны для определенного типа культуры, для определенного исторического периода. Это длительное и постепенное освоение человеком способов, норм, практических рекомендаций в повседневной жизни.

Инкультурацию также можно определить как процесс придания личности общей культурной компетентности по отношению к стандартам того общества, в котором она живет. Сюда входит освоение, прежде всего, системы ценностных ориентаций и предпочтений, принятых в обществе, этикетных норм поведения в разных жизненных ситуациях, более или менее общепринятых интерпретативных подходов к различным явлениям и событиям, знакомство с основами социально-политического устройства, определенные познания в области национальных и сословных традиций, господствующей морали, нравственности, мировоззрения, обычаев, обрядов, обыденной эрудиции в социальных и гуманитарных знаниях и т. п., знакомство с господствующей модой, стилями, символами, регалиями, неформальными статусными ролями национальных авторитетов, современными интеллектуальными и эстетическими течениями, политической и культурной историей данного народа, основными символами национального достоинства, гордости и пр. Средства обретения индивидом всех этих многочисленных знаний также сосредоточены преимущественно в домашнем воспитании и общем образовании, а также во всей совокупности социальных контактов личности со своим окружением. При этом следует помнить и все время учитывать, что индивид не в состоянии регулярно контактировать со всем обществом сразу и получать необходимую куль-

турную информацию от всех социальных сословий, специализированных групп; он не может осилить даже тысячную часть накопившихся в национальном наследии «культурных текстов» и вариантов интерпретаций и оценок, содержащихся там [3].

Процесс инкультурации длителен и сложен, и по своей сути непрерывен. Накопление культурных навыков и знаний происходит повсеместно (дома, в образовательных учреждениях, на улице и т. п.) и зачастую неосознанно – ребенок впитывает информацию, перерабатывает и реализует ее по-своему.

Можно выделить ряд знаний и навыков, приобретаемых в процессе инкультурации:

- жизнеобеспечение: профессиональная деятельность, домашний труд, приобретение и потребление товаров и услуг;
- личностное развитие: приобретение общего и профессионального образования, общественная активность, любительские занятия;
- социальная коммуникация: формальное и неформальное общение, путешествия, физические передвижения;
- восстановление энергетических затрат: потребление пищи, соблюдение личной гигиены, пассивный отдых, сон.

Следует отметить, что социализация и инкультурация рассматриваются преимущественно для среднего человека, не отличающегося какими-либо особенными талантами или недостатками. Но в каждом обществе всегда имеется определенный процент неординарно одаренных людей или, напротив, людей с ограниченными возможностями в практической и интеллектуальной (и особенно коммуникативной) деятельности, по отношению к которым процессы социализации и инкультурации приобретают порой весьма специфические формы, темпы, методику. Важно, что, в отличие от целей социализации, итогом инкультурации является интеллигент.

В процессе «окультуривания» человека, на наш взгляд, можно выделить несколько способов передачи информации, необходимой человеку для освоения:

- вертикальная трансмиссия, в ходе которой социокультурная информация передается от родителей к детям;
- горизонтальная трансмиссия, при которой освоение культурного опыта и традиции идет в общении со сверстниками;

- непрямая трансмиссия, при которой индивид обучается у окружающих его взрослых родственников, соседей, учителей как на практике, так и в специализированных институтах инкультурации (школах и вузах).

С момента рождения человека культура формирует его внутренний мир. Ученые обычно выделяют четыре психологических механизма инкультурации: имитация, идентификация, чувства стыда и вины.

*Имитацией* называется осознанное стремление ребенка подражать определенной модели поведения. Обычно в качестве примера выступают родители, но дети могут ориентироваться в своем поведении на учителей, известных людей.

*Идентификация* – это способ усвоения детьми родительского поведения, установок и ценностей как своих собственных. Дети воспринимают особенности личности родителей и других тесно связанных с ними людей. Часто дети выбирают профессии своих родителей, чтобы стать похожими на них.

Если имитация и идентификация являются позитивными механизмами инкультурации, то *стыд* и *вина* – негативными. Чувство стыда появляется, если вас застали на месте преступления, разоблачили и опозорили. Чувство вины связано с теми же переживаниями, но для его появления не нужно разоблачения. Достаточно голоса своей совести, который говорит, что вы поступили плохо. То есть речь идет о наказании самого себя [2].

Культура – та жизненная среда, в которой только и может реализовать себя личность. Культура – не просто все, что потребляется нами. Научиться понимать потребляемое нами – это расширить свое отношение к миру.

Личность в культуре не просто приспосабливается к окружающей среде, как это свойственно всему живому, но сама создает свой собственный микромир. Личность способна выйти из своего мира, проникнуть в чужие культуры, в чужую духовную жизнь и определить свое отношение к ней. Это имеет огромное значение для создания собственной культуры, ибо своя культура строится в соединении двух возможностей – возможности отграничить себя от другой культуры и возможности открыть себя в другой культуре.

Творчество представляет собой создание новых образцов, знаний, средств общения, ценностей. Творчество – продуктивная деятельность

по обновлению бытия в культуре. Именно в процессе творчества происходит саморазвитие и самореализация личности. В истории философии и в теории культуры творчество рассматривается, во-первых, как глубинный, истинно человеческий, божественный процесс, не поддающийся рациональному объяснению; во-вторых, как результат развития общества, культуры, науки и техники, результат нарастания требований в создании нового. Сущность творчества заключена в сотворчестве, в совместной деятельности людей по обновлению жизни, в понимании ответственности перед всеобщим, в самоотдаче личности.

Таким образом, культура – это духовное измерение личности и общества. Человек в культуре выступает в двух ипостасях: как творение культуры и как творец культуры. В свою очередь, высокая культура народа – это гарантия совершенства регулятивных систем общества, демократичности его институтов.

Одним из важнейших механизмов инкультурации личности ребенка является хореография. Хореография – важное средство эстетического воспитания, а также развития творческих способностей детей. Танец является одной из форм эстетического воспитания. Он помогает детям понять культуру общения, воспитывает доброжелательность, чувство взаимопомощи.

Как показывает практика, одним из наиболее эффективных методов работы является планирование деятельности по передаче культурных навыков и знаний детям в рамках занятий хореографией, которое находит свое отражение в различного рода проектах.

Так, например, одним из таких проектов является создание Центра хореографического творчества на базе одного из ДК города Кемерово.

Цель: создание оптимальных условий для духовного и физического развития личности ребенка посредством хореографии, развития его творческих способностей, а также методической и репетиционной базы для руководителей танцевальных коллективов Кировского района и города Кемерово.

Задачи:

- организовать на базе Дворца культуры им. 50-летия Октября Центр хореографического творчества;
- сформировать потребность в культурном развитии населения района;
- популяризировать хореографическое искусство;

- внедрять новые формы культурно-образовательной деятельности;
- обучать воспитанников искусству танца;
- создать методическую базу по хореографии;
- организовать традиционные, постоянно действующие мастер-классы, тренинги и семинары для руководителей, балетмейстеров, репетиторов и хореографов танцевальных коллективов Кировского района и города Кемерово;
- позиционировать концертно-просветительскую деятельность Дворца культуры в городском культурном пространстве;
- сформировать ведущий хореографический коллектив Дворца Культуры «Серпантин» с профессиональными навыками;
- реализовать социально-значимые культурные программы по ключевым направлениям проекта;
- наладить коммуникативные связи с целевыми аудиториями.

Срок реализации:

2010–2015 годы.

Краткое описание проекта:

Проект «Центр хореографического творчества» направлен на совершенствование и модернизацию культурной деятельности Дворца культуры им. 50-летия Октября.

Стратегия центра может быть сформулирована как обогащение культуры и формирование серьезного танцевального потенциала в городе.

В рамках данного проекта Центр хореографического творчества рассматривается как творческая организация, основной целью деятельности которой является выявление и развитие творческих способностей детей в рамках гармоничного развития личности, а также содействие в работе специалистам-хореографам. Совершенствование человека через искусство является крайне необходимым компонентом современного общества, испытывающего дефицит культурных ценностей, духовного и физического потенциала, утраченных в связи с разрушением традиций.

Гармонизация духовного и физического начала в человеке особенно важно в период эмоциональных конфликтов, стрессов, которые просто преследуют современного человека независимо от пола, возраста, социального статуса. И в этой связи особое беспокойство вызывает психологи-

ческая нагрузка на ребенка, живущего в современном обществе. Мы предлагаем один из наиболее эффективных способов борьбы с душевными и физическими недугами – занятия танцами.

Пришел человек к мудрецу и спросил его: «О, мудрец, научи меня отличать истину ото лжи, красоту от безобразия. Научи меня радости жизни». Подумал мудрец и научил человека танцевать.

Танец – это целый мир, секреты и тайны которого не иссякнут до тех пор, пока им будут интересоваться и увлекаться люди. Ведь каждый, кто занимается танцами, не только познает его технику, композицию, но и привносит в него что-то новое, индивидуальное.

Главным приобретением воспитанников Центра хореографии является освобождение от зажатости, скованности, у них появляется уверенность и грация. И что еще не менее важно – они обретают занятие по душе. Не для всех приходящих сюда научиться танцевать является самоцелью. В первую очередь, мы учим через танец, через движение чувствовать свое тело, относиться к нему с любовью и уважением, принимать свое тело, себя, свою жизнь такой, какая она есть. Принять и полюбить. Вот, что сегодня важно для человека в современном мире. И что еще более важно – для ребенка, находящегося лишь в начале своего жизненного пути.

У каждого человека свой танец, своя музыка, звучащая внутри, своя хореография. Творя свой танец, мы творим себя, выражая красоту своих чувств, красоту своего тела, своей личности. Мы учимся жить в состоянии красоты и гармонии.

Благодаря систематическому хореографическому образованию и воспитанию дети приобретают музыкальные умения и навыки, развивают исполнительское восприятие музыки в танце. Кроме того, постоянно совершенствуются творческие способности, формируется эстетический вкус ребенка, его общая и танцевальная культура. Занятия танцем повышают физическую активность, улучшают психологическое самочувствие, позволяют детям осознать свои возможности, поверить в свои силы и способности. У детей повышается уверенность в себе, коммуникативная активность, доброжелательность, внимательность к другим.

В процессе занятий дети приучаются к сотворчеству, у них развивается художественное воображение, ассоциативная память, творческие способности. Участники хореографических коллективов также осваивают музыкально-танцевальную природу искусства. Развивается творческая

инициатива детей, воображение, умение передать характер музыки и содержание образа движениями.

Танцевальное искусство учит детей красоте и выразительности движений, формирует фигуру, развивает физические качества ребенка, совершенствует их.

Физическое развитие, как один из основных элементов развития ребенка, играет ведущую роль в становлении личности.

Хореография является одним из основных способов физического развития. В результате занятий хореографией можно выделить два основных положительных эффекта физического развития, которые способны решить ряд острых проблем современного человека – избыточный вес, неправильная осанка, быстрая утомляемость и другие:

1) физиологический эффект, который заключается в расходе энергии в процессе занятия и в том, как это влияет на физиологические параметры тела человека. При регулярных занятиях хореографией происходят положительные изменения всех физиологических параметров (сердечно-сосудистая система, респираторная система, телосложение). Положительные результаты: улучшение мышечного тонуса, увеличение сопротивляемости мышечной усталости. Регулярные тренировки приводят к повышению скорости метаболизма (обменных процессов), отсюда – снижение уровня содержания жиров в организме, улучшение общего самочувствия, психосоматические изменения (устойчивость к стрессам, повышение самооценки, приобретение уверенности в движениях и эмоциональный подъем).

2) Биомеханический эффект, которой заключается в положительных изменениях в структуре тканей человека. Каждая активная деятельность порождает силу, которая направлена на сгибание, сжимание, скручивание сухожилий, связок, суставов, костей – механический стресс. Регулярное воздействие такой силы благотворно влияет на весь организм, поскольку вызывает изменения, повышающие прочность всех анатомических структур (способность противостоять механическому стрессу).

В процессе выполнения упражнений увеличивается прочность и устойчивость костей к переломам, связок к разрывам, улучшаются координационные способности. Все эти изменения возможны только при правильном выполнении движений, а также при поэтапном методическом руководстве со стороны педагога.

Основные концептуальные направления Центра творчества: хореографического:

1. «Хореографический коллектив “Серпантин”» представлен как культурно-образовательный комплекс для детей в возрасте 3–17 лет, включающий в себя два блока: теоретический и практический. Теоретический – предполагает изучение участниками коллектива следующих дисциплин: история хореографии, история музыки, история костюма, актерское мастерство, музыкальная грамота. Практический – занятия по классическому, народно-сценическому, современному, бальному танцу.

На втором-третьем году работы Центра планируется формирование ведущего хореографического коллектива Дворца культуры «Серпантин» с профессиональными навыками, работающего в различных жанрах и направлениях.

2. Традиционный ежегодный Парад детского танцевального творчества «Звездный час»: смотр индивидуальных или групповых детских танцевальных сочинений с вручением наград в различных номинациях, проводимый в рамках празднования Международного дня танца.

3. Альтернативные направления проекта, находящиеся на самоокупаемости:

а) формирование групп по обучению танцам всех желающих с учетом физического состояния и особенностей возрастной психологии, с возможностью создания самодеятельного коллектива;

б) организация курсов, семинаров, тренингов, мастер-классов по истории танца, истории костюма, актерскому мастерству, искусству балетмейстера, хореографической культуре стран и народов, философии движения, психологии общения, культуре тела; а также уроки стилистов, визажистов и прочих специалистов, помогающих человеку как можно ярче раскрыть свою индивидуальность, обрести красоту и привлекательность;

в) «Детский клуб». Учитывая сложности, которые испытывают сегодня родители при устройстве детей в детские сады, можно предложить им свою помощь в высвобождении части их времени, необходимого для решения каких-либо проблем. В это время ребенок будет не только под присмотром, но и будет иметь возможность развиваться духовно и физически, занимаясь танцами в специально сформированных детских группах от 3 до 6 лет.

4. «База для прохождения практики студентов-хореографов». В городе Кемерово существуют два учебных заведения, которые выпускают специалистов сферы культуры и искусств – Кемеровский областной колледж культуры и искусств и ФГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств». В этой связи данное направление проекта является особенно актуальным, так как студенты-хореографы получат еще одну специализированную базу для прохождения практики.

5. «База для подготовки участников хореографического коллектива к поступлению в образовательные учреждения культуры». Логическим продолжением предыдущего направления является создание базы подготовки абитуриентов для указанных учебных заведений. В рамках данного направления будущие студенты, как из числа участников коллективов Центра хореографии, так и все желающие, смогут получать квалифицированную помощь в подготовке к сдаче вступительных экзаменов по специальности.

6. «Методический кабинет». Формирование учебно-методических комплексов по дисциплинам (в том числе, для продажи), создание музыкального и видеоархива, эскизов костюмов, декораций, создание официального сайта Центра.

7. «Ателье». Организация швейной мастерской для разработки и изготовления сценических костюмов как для участников танцевальных коллективов Центра, так и для сторонних заинтересованных лиц и организаций.

8. «Доброе сердце». Годовой цикл программ для выступлений в организациях социальной поддержки населения (детские дома, интернаты, дома престарелых и т. п.).

Основными принципами организации деятельности в этих направлениях являются:

- актуализация хореографических и музыкальных произведений, используемых в репертуаре танцевальных коллективов Центра;
- мониторинг современных хореографических направлений, разработок;
- интеграция деятельности Центра хореографического творчества в концепцию МАУ ДК им. 50-летия Октября и культурную деятельность города;

- конкурсно-ориентированная деятельность Центра;
- реализация практико-деятельностного подхода в работе со специалистами по хореографии.

Реализация данного проекта позволит создать современный центр популяризации хореографического искусства и развития культуры в целом с широким спектром услуг бюджетной и коммерческой направленности и огромным культурным потенциалом, а также принципиально новую брендовую модель хореографического коллектива, способную позиционировать себя как коллектив регионального масштаба.

В этой связи в рамках презентации данного проекта имеет смысл говорить о кадровой составляющей Центра. Для полноценной реализации проекта необходим следующий штат сотрудников Центра:

1. Художественный руководитель и главный балетмейстер Центра.
2. Руководитель коллектива народно-сценического танца.
3. Руководитель коллектива современного танца.
4. Руководитель коллектива современного бального танца.
5. Педагог по классическому танцу.
6. Концертмейстер по классическому и народно-сценическому танцу.
7. Костюмер.
8. Модельер-закройщик.
9. Швея.
10. Методист.
11. Бренд-менеджер.

Предполагаемые результаты:

- создание брендовой модели хореографического коллектива, реализующей свою деятельность по социально значимым направлениям для различных категорий населения;
- создание на базе Центра хореографического творчества хореографического коллектива с профессиональными навыками, который станет одним из ведущих творческих коллективов города и области;
- создание современной методической базы Центра за счет аудио- и видеотеки, учебно-методических комплексов по различным курсам, эскизов костюмов, декораций и официального сайта.
- создание необходимой материально-технической базы для творческой деятельности Центра;

- инициирование альтернативных коммерческих направлений деятельности Центра: формирование групп по обучению танцам всех желающих на платной основе; организация курсов, семинаров, тренингов, мастер-классов по разнообразным направлениям на платной основе; организация «Детского клуба» для дошколят на платной основе;
- проект создания самодеятельного хореографического коллектива на базе участников платных групп;
- проект создания коллектива-спутника на базе «Детского клуба»;
- организация деятельности студийной лавки и ателье для удовлетворения потребностей участников хореографического коллектива и ДК;
- организация сотрудничества Центра с образовательными, научными, культурными учреждениями города, благотворительными и общественными организациями;
- организация PR-акций для социально значимых проектов и благотворительных программ Центра;
- разработка годового цикла программ для выступлений в организациях социальной поддержки населения (детские дома, интернаты, дома престарелых и т. п.).

Таким образом, данный проект позволит успешно развивать хореографическое творчество в рамках не только одного района, но и всего города. Предлагаемые направления деятельности Центра, объединенные в единый комплекс, представляют собой инновационный портрет современного учреждения культуры, который стоит уже на новой ступени развития по сравнению с учреждениями предыдущего поколения.

**Литература**

1. Ванслов В. В. Всестороннее развитие личности и виды искусства. – М.: Искусство, 1963. – 83 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
3. Дугарова Ц. Д. Инкультурация личности в современной национальной школе: дис. ... канд. культурологии. – Чита, 2004. – 167 с.

*Организационная структура Центра хореографии*

*Елена Борисовна Паксина*

# РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ В ТВОРЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

В статье рассматривается противоречие между социально-педагогическим, эстетическим и творческим потенциалом фестивалей для детей и молодежи, приводится типология современных художественных фестивалей, а также анализируется опыт проведения художественного фестиваля на примере музыкального фестиваля «Crescendo».

**Ключевые слова:** художественный фестиваль, творческое развитие, одаренные дети и молодежь.

На данном этапе социально-экономического развития нашей страны проведение фестивалей для детей и молодежи имеет огромное значение, поскольку нет более важной задачи, чем забота о детях и подростках, их духовном развитии и создании максимально благоприятных условий для этого. В обращении Президента Российской Федерации к Федеральному собранию от 30 ноября 2010 года говорится о том, что нужна эффективная государственная политика в области детства и юношества, что необходимо завершить создание общенациональной системы поиска и поддержки талантливых детей.

Актуальность представленной работы определяется тем, что проведение художественных фестивалей среди детей и молодежи в последние десятилетия прочно вошло в повседневный обиход современной художественной жизни Российской Федерации, что актуализировало формирование новых моделей их проведения, финансирования, механизмов взаимодействия с органами управления культуры, образования, потенциальными спонсорами и средствами массовой информации.

Анализ фестиваля как организационно-художественной формы функционирования творчества детей и молодежи является чрезвычайно сложной задачей. Эта сфера художественной деятельности, несмотря на многочисленность газетных и журнальных публикаций, систематические обзоры фестивальных событий в электронных средствах массовой информации, остается за пределами интересов специалистов в области педагогики, культуры и искусства. Изучение апробированных крупнейшими рос-

сийскими и зарубежными фестивалями методов формирования репертуарного предложения, опыта использования комплексной системы мероприятий маркетинга и фандрайзинга позволит внедрять лучшие достижения в этой области в организацию фестивальной деятельности среди детей и молодежи в регионах России для достижения максимального художественного эффекта и общественного резонанса [7]. Широкий спектр проводимых в России фестивалей свидетельствует о востребованности и перспективности их развития. Однако мы ограничимся рассмотрением фестивальной деятельности применительно к сфере профессионального художественного творчества.

Проблема исследования заключается в противоречии между социально-педагогическим, эстетическим и творческим потенциалом фестивалей для детей и молодежи и недостаточным его использованием в социокультурной практике. Цель – раскрыть потенциал художественных фестивалей в творческом развитии талантливых детей и молодежи. Следовательно, нам надо решить следующие задачи:

- охарактеризовать социально-педагогический, эстетический и творческий потенциал фестивалей творчества для детей и молодежи как формы социально-культурной деятельности, профессионального роста, самореализации;

- охарактеризовать современное состояние системы поиска и поддержки талантливых детей и молодежи в сфере культуры и искусства;

- проанализировать опыт проведения художественного фестиваля на примере музыкального фестиваля «Crescendo».

«Фестиваль (франц. festival, от лат. festivus – праздничный), массовое празднество, показ (смотр) достижений музыкального, театрального, эстрадного, циркового или киноискусства» [2, с. 1273]. Ни в одном из энциклопедических изданий или монографических исследований в области искусств нет развернутого определения фестиваля как организационно-художественной формы. Единственное определение этого термина дает словарь русского языка С. И. Ожегова: «Фестиваль – широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся смотром достижений каких-нибудь видов искусства» [10, с. 848]. Безусловно, это определение правильное, но для нас представляется, что его нужно конкретизировать применительно к современной культурной политике нашего времени. Фести-

валь творчества детей и молодежи в настоящее время рассматривается как особая форма социально-культурной деятельности, направленная на освоение социокультурного опыта человечества, возможность дополнительного образования, на организацию процесса, способствующего самоопределению ребенка, на выбор личностно значимых ценностных ориентиров, на изменение отношения каждого участника фестиваля к собственным результатам, на достижения детьми и подростками социальной компетентности, способности к самоанализу и разносторонней самореализации. Учитывая перечисленные выше особенности, представляется возможным ввести следующее рабочее определение фестиваля творчества детей и молодежи как организационно-художественной формы: *фестиваль представляет собой серию мероприятий, подчиненных сквозной художественной идее или концепции, локализованных в ограниченный календарный период в определенном географическом и культурном пространстве.*

Целью работы не является развернутя характеристика понятия «Фестиваль», концепции организации и проведения. Но все же некоторую типологию этого понятия представить необходимо. Разделение фестивалей возможно по следующим аспектам:

- *по жанрам:* театральные, музыкальные, танцевальные, литературные, кинофестивали, фотофестивали, фестивали изобразительного искусства, фестивали профессий, товаров и др., многопрофильные. Каждое жанровое направление имеет свои виды (музыкальные фестивали: монографические, тематические, фестивали творчества и т. д.);

- *в зависимости от идейной направленности:* специализированные, исторические и ретроспективные, фестивали современных технологий;

- *по хронологическому принципу:* сезонные, ежегодные, биеннале (раз в два года), триеннале (раз в три года) и т. д.;

- *по временным характеристикам:* фестиваль как единовременная акция и как систематически повторяемая культурная акция;

- *по продолжительности проведения:* краткосрочные, среднесрочные и долгосрочные;

- *по территории охвата (статусу):* местные, региональные, всероссийские, международные, глобальные и пр., а также этнические, межкультурные;

- *по месту проведения:* в закрытом помещении, на открытой местности;

- *по типу институциональной поддержки:* определяется в зависимости от организаций, выступивших инициаторами проведения фестиваля искусств – государственные структуры, частные и общественные фонды, меценаты и спонсоры и т. д.;

- *по составу участников:* по возрастным характеристикам участников (фестивали детского творчества, молодежные фестивали и пр.), по национальной принадлежности участников (национальные, международные), по уровню профессионализма (фестивали самодеятельного и профессионального творчества);

- *фестивали на конкурсной основе и без нее;*

- *фестивали на коммерческой основе и без нее;*

- *фестивали по стоимости входа:* платные и бесплатные.

Таким образом, выявленная нами типология фестивалей на современном этапе позволяет определить наличие у каждой формы фестиваля конкретной цели, особой специфики, целенаправленной аудитории и целевого круга участников. В целом, любой художественный фестиваль, вне зависимости от принадлежности к той или иной форме, является особым типом синтетического художественного пространства, в котором осуществляется взаимодействие различных искусств, образуя новое единое гармоничное целое.

Сегодня в мире проходит большое количество разнообразных художественных фестивалей, и с каждым годом их становится все больше. Возможности фестивалей растут очень быстро. В настоящее время в России формируется и утверждается концепция единого культурно-педагогического пространства по организации профессиональной ориентации детей и подростков, наблюдается повышенный интерес к проблеме одаренности, к проблемам выявления, обучения и развития одаренных детей. Здесь следует сказать несколько слов о понятии «одаренность».

Зачастую границы понятий «способный», «одаренный», «талантливый», «гениальный» размываются, даже специалисты затрудняются четко их дифференцировать. Опираясь на современные психолого-педагогические изыскания, мы взяли на вооружение следующее определение: одаренный ребенок – это ребенок, который отличается выдающимися достиже-

ниями в том или ином виде творческой деятельности. Согласно популярным учениям современных психологов, одаренность представляет собой мультипликативный комплекс, включающий три основные характеристики:

- *умственная работа*, выполняемая на основе внутренней потребности, тесно связана с деятельностью центра положительных эмоций;

- *мотивация* – наличие побудительной причины, которая содействует развитию способностей;

- *креативность* – готовность к созданию принципиально новых идей, отличающихся от традиционных или принятых схем мышления.

Рис. 1. Основные характеристики одаренности

Опираясь на математический закон нормального распределения, нам удалось выяснить количественный состав нашей аудитории. Закон нормального распределения выражается графически кривой, напоминающей колокол. Центральная часть этой кривой (верхняя, средняя часть колокола) символизирует норму, а симметричные левая и правая ее части – отклонения от этой нормы. Согласно этому графику, в любой популяции общее число нормальных особей находится в пределах 60–70 %, существенные отклонения в обе стороны составляют по 15–20 %. Для Кемеровской области это означает, что из 31 000 учащихся образовательных учреждений культуры и искусства около 6000 человек неизбежно должны проявить свою творческую одаренность.

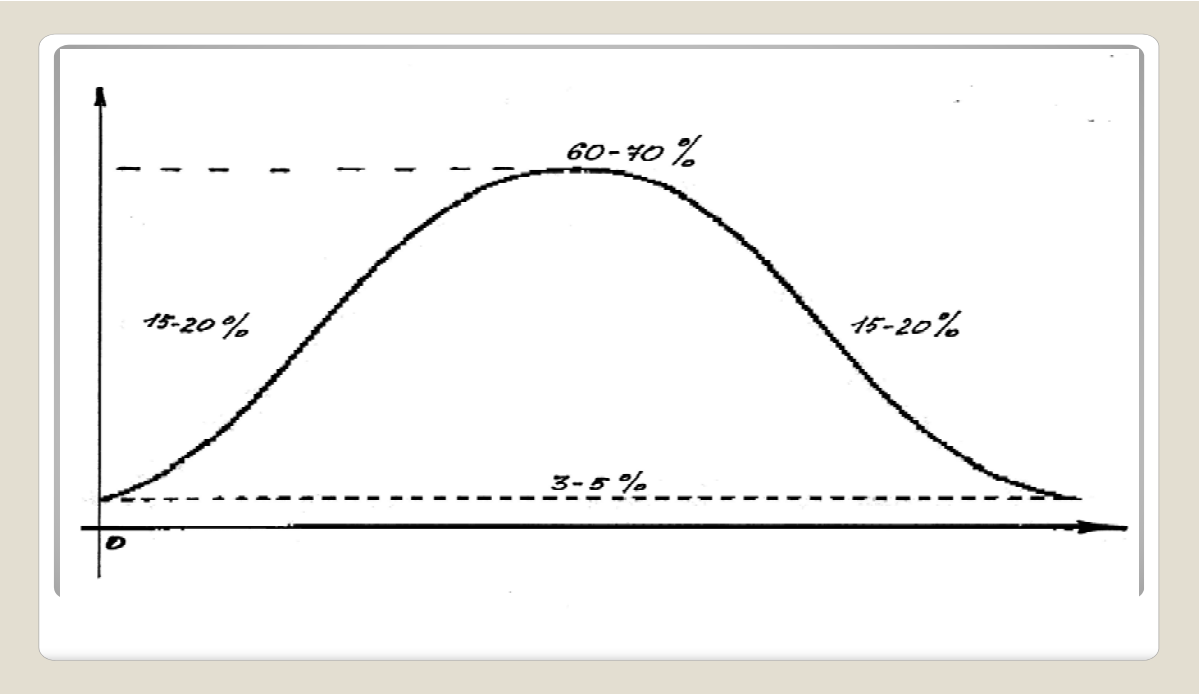


Рис. 2. Кривая нормы и одаренности

В нашем регионе под руководством администрации области на протяжении двадцати лет, начиная с 1992 года, ведется масштабная работа по поиску, выявлению и поддержке одаренных детей и молодежи. Непосредственным исполнителем этого направления деятельности является Губернаторский центр «Юные дарования Кузбасса». Центр обладает значительным опытом работы. Объект деятельности организации – дети и молодежь, учащиеся учреждений дополнительного образования сферы культуры и искусства, студенты средних профессиональных учебных заведений, творческих вузов (в нашем случае – ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств»). Губернаторские программы поиска и поддержки творческих одаренных детей и молодежи охватывают аудиторию в возрасте от 6 до 30 лет. Центром разработана методологически четкая, эффективно работающая, открытая для дальнейшего совершенствования система, в основе которой – ряд нормативных документов, утвержденных Коллегией администрации Кемеровской области, Департаментом культуры и национальной политики. Для более четкого представления позиции центра в системе управления культурой Кемеровской области представляем следующую схему.

Рис. 3. Система управления культурой в Кемеровской области

Центр органично «вписался» в культурную жизнь региона: с одной стороны, оказывая воздействие на образовательный процесс (в сфере художественного образования), с другой стороны, в значительной степени влияя на общий уровень эстетического воспитания подрастающего поколения. Особенностью функционирования организации является тесное взаимодействие с ведущими специалистами культуры и искусства Кемеровской области и культурных центров России (Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска и других городов), зарубежных стран. Многоуровневая система выявления и поддержки юных дарований выглядит следующим образом:

Рис. 4. Система выявления и поддержки юных дарований в Кемеровской области

Если учесть, что ежегодно администрация области учреждает 150 стипендий для одаренных детей, 100 премий для молодежной категории и 10 стипендий имени Б. Т. Штоколова, то очевидным становится факт охвата адресной материальной поддержкой около 3 % из всего имеющегося потенциала. В то же время, мероприятиями по поиску и выявлению одаренных детей и юношества ежегодно охвачена аудитория более 30 000 юных музыкантов, художников, литераторов, хореографов.

Рис. 5. Мероприятия по поиску и выявлению одаренных детей в Кемеровской области

Как мы видим, одной из форм поиска, выявления и поддержки талантливых детей и молодежи является фестиваль. Пожалуй, одним из самых ярких примеров, на котором мы можем это проследить, является музыкальный фестиваль «Crescendo», который состоялся на территории Кемеровской области в ноябре 2011 года.

Музыкальный фестиваль «Crescendo» – уникальный ежегодный форум лучших представителей молодого поколения российских музыкантов. Главная цель фестиваля – представить публике молодых российских музыкантов, продемонстрировать преемственность поколений и жизненную силу русской классической исполнительской школы. Идею организации фестиваля выдвинул известный российский продюсер, заслуженный деятель искусств России, профессор Давид Смелянский. Он пригласил к сотрудничеству известного пианиста Дениса Мацуева, победителя XI Международ-

ного конкурса имени П. И. Чайковского, ставшего соавтором проекта. Фестиваль проводится при поддержке Администрации Президента Российской Федерации и Министерства культуры Российской Федерации. Арт-директор музыкального фестиваля «Crescendo» – Денис Мацуев. Генеральный продюсер – Смелянский. Фестиваль ежегодно проходит в разных городах России. В 2005 году «Crescendo» проходил в Москве, в 2006 – в Санкт-Петербурге, в 2007 – в Екатеринбурге, в 2008 – в Калининграде. Местом проведения «Crescendo» – 2009 стал Псков, в 2010 – Тюмень и в 2011 – Кемерово. Кроме того, концерты «Crescendo» состоялись в Париже, Тель-Авиве, Нью-Йорке и Риге.

Слушателям Кузбасса была представлена уникальная возможность оценить современную исполнительскую школу, услышать редко исполняемые произведения. В концертах фестиваля приняли участие лауреаты и дипломанты Международных конкурсов, в частности, конкурса имени П. И. Чайковского. Зрители познакомились и с совсем юными дарованиями из Москвы, Кемерова, Новокузнецка, Прокопьевска и Юрги на фестивальном концерте «Новые имена Москвы и Кузбасса». По итогам творческих встреч самые талантливые дети были награждены именными стипендиями президента фонда «Новые имена», народного артиста РФ Дениса Мацуева.

«Новые имена Москвы и Кузбасса» – проект Межрегионального благотворительного общественного фонда «Новые имена», который проводится на территории Кемеровской области при поддержке губернатора А. Г. Тулеева в рамках музыкального фестиваля «Crescendo». Культурная акция объединила две уникальные организации – Межрегиональный фонд «Новые имена» и Губернаторский центр «Юные дарования Кузбасса», одаренных детей, обучающихся в элитных музыкальных учебных заведениях столицы и юных музыкантов – учащихся школ искусств кузбасских шахтерских городов. Первый и единственный концерт «Новых имен» состоялся в Кемерове в прошлом веке – в 1992 году. На протяжении двадцати прошедших лет фонд «Новые имена» не оставлял без внимания одаренных детей нашего региона. Так, стипендиаты губернаторской стипендии «Юные дарования Кузбасса» в качестве поощрения за победы в международных и всероссийском конкурсах, проходивших под патронатом фонда «Новые имена», были удостоены чести принять участие в Международной программе для одаренных детей в Суздале в 2005 и 2006 годах. Новый этап

взаимного сотрудничества кузбасской и столичной организаций связан с проведением в Кузбассе Музыкального фестиваля «Crescendo».

Музыкальный фестиваль «Crescendo» – проект многопрофильный. В рамках фестиваля состоялись не только концерты, но и творческие встречи и мастер-классы профессоров Московских высших учебных заведений: народного артиста Российской Федерации, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Аркадия Гавриловича Севидова и заведующего кафедрой струнных народных инструментов, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных, Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова Андрея Александровича Горбачева. В мастер-классах приняли участие стипендиаты губернаторской стипендии «Юные дарования Кузбасса» по специальностям «домра», «балалайка», «гитара» и «фортепиано», а также преподаватели образовательных учреждений культуры Кемеровской области. Чтобы увидеть значимость и роль данного проекта, представим его в виде схемы:

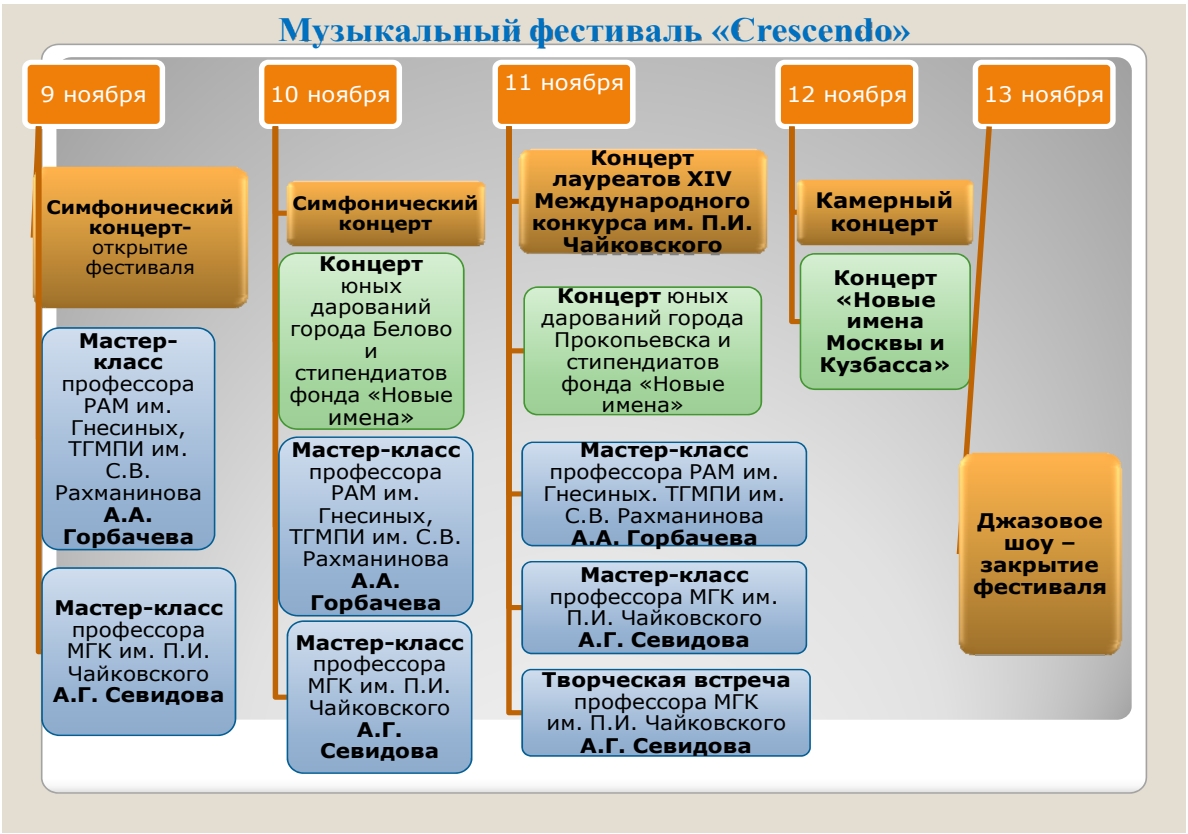


Рис. 6. Структура музыкального фестиваля «Crescendo»

Итак, в рамках музыкального фестиваля «Crescendo» прошло 15 мероприятий: симфонические концерты, камерные концерты, мастер-классы, творческие встречи. Более 60 исполнителей – участников концертных программ – выступили перед аудиторией, составившей около 5000 человек. Участниками мастер-классов стали более 200 представителей из 19 городов и районов Кемеровской области, 45 образовательных учреждений культуры области.

Как мы видим, роль художественных фестивалей в творческом развитии одаренных детей и молодежи очень велика. Дети – это наше будущее, поэтому эффективно организованная система детского и молодежного фестивального движения способствует формированию культурных традиций в будущем и решению социально-экономических задач страны. Подводя итоги, можно сформулировать следующие выводы.

Художественные фестивали детей и молодежи способствуют:

- стимулированию и поддержке творческих возможностей детей и молодежи;

- развитию и сохранению традиций, содействию культурной деятельности детей и молодежи в области художественного творчества;

- развитию межнациональных и межрегиональных связей в области художественного творчества детей и молодежи.

И в заключение хочется отметить, что в условиях современной культуры наиболее актуальными становятся синтетические формы художественной практики, в числе которых одно из лидирующих положений сегодня занимает художественный фестиваль. Активизация фестивального движения на современном этапе развития общества обусловлена способностью этой инновационной формы репрезентации искусства осуществлять глобальное взаимодействие и массовую коммуникацию посредством языка искусства. Актуальность фестивалей, их активное распространение связаны с их обладанием более широкими возможностями в отличие от других форм экспонирования. Острая социальная проблематика, неограниченность заявленных тем, осуществление международного диалога, демонстрация самобытности регионального искусства, чуткое реагирова-

ние на появление новых технологий в искусстве, осуществление в рамках проекта кураторской стратегии и, наконец, взаимодействие различных видов искусств в едином художественном пространстве – аспекты, присущие фестивалю как художественному явлению. Эти особенности являются основными причинами, объясняющими постоянно возрастающую потребность в осуществлении подобного типа художественных проектов в различных регионах.

**Литература**


1. Белоблоцкий Н. Маркетинг музыкальных фестивалей // ART-менеджер. – М., 2003. – № 2. – С. 20–25.
2. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1999. – 1456 с.: ил.
3. Бутенко И. А., Разногов К. Э. Культурная политика России. История и современность. Два взгляда на одну проблему: учеб. пособие. – М.: 2003. – 251 с.
4. Вдовикова Е. Р. Участие в фестивальном движении как важный фактор патриотического воспитания // Дополнительное образование. – 2009. – № 9. – С. 21–23.
5. Дранков В. Л. Психология художественного творчества. – Л.: ЛГИК, 1991. – 95 с.
6. Кланч Д. Будущее фестивальной формулы // Экология культуры: Инф. бюллетень. – 2002. – № 3 (28). – С. 74–84.
7. Михеева Н. А., Галенская Л. Н.Менеджмент в социально-культурной сфере: учеб. пособие. – СПб, 2000. – 351 с.
8. Моляко В. А. Проблемы психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности // Вопросы психологии. – 1994. – № 5. – С. 86–95.
9. Одаренные дети: пер. с англ. / общ. ред. Г. В. Бурменской и В. М. Слуцкого; предисл. В. М. Слуцкого. – М.: Прогресс, 1991. – 376 с.
10. Ожегов С. И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 22-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1990. – 921 с.
11. Рыжкова З. П. Фестиваль как форма коммуникации: Результаты культурного проекта, поддержанного региональной администрацией // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2003. – № 6. – С. 88–96.

*Нина Владимировна Медведева*

# ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

В статье анализируются исторические факты музыкально-культурной жизни Кемеровской области первой половины XX века. Представляются достигнутые в середине прошлого столетия результаты и сложности современного развития музыкальной культуры индустриального региона.

**Ключевые слова:** индустриальный регион, музыкальная культура, хоровая культура, самодеятельное творчество, культура, университет культуры, детская музыкальная школа, Кемеровское музыкальное училище.

Данная статья посвящена анализу исторических фактов музыкально-культурной жизни Западно-Сибирского региона, который позволит определить подходы к возможному решению современной проблемы развития музыкальной культуры в Кемеровской области. Известно, что рубеж XX–XXI века обозначил в функционировании музыкальной культуры период коммерциализации, предполагающий действие таких принципов, как самоокупаемость и экономическая прибыль. Усложняет развитие академических форм музыкального искусства и насаждение низких с позиции духовных критериев элементов массовой музыкальной культуры, их исключительная направленность на зрелищность, а порой и эпатажность.

Особо остро подобная проблема встает в удаленных от европейской части страны регионах, где существует определенный дефицит в воспроизводстве и пополнении музыкальной культуры качественными профессиональными кадрами, тем самым ставя под угрозу бытование музыкально-просветительского искусства, не вызывая заинтересованности общества в его развитии и процветании. Данное явление не миновало и Кемеровскую область – появившийся во второй половине прошлого века индустриальный регион, функционирование которого, в первую очередь, нацелено на развитие отечественной промышленности и обусловлено особым кон-

тингентом народонаселения преимущественно рабочего класса, что существенно сказывается на его культурном отставании по сравнению с другими областями Сибирского региона. Несмотря на то, что в области существует филармония, действуют дворцы и дома культуры, музыкальный театр, уровень музыкальной жизни, в том числе и хоровой культуры, Кемеровской области до сих пор остается порядком ниже, чем, например, в Новосибирской области или Красноярском крае.

В поисках решения обозначившейся проблемы мы обратились к историческим фактам – газетным статьям и архивным документам первой половины XX века, позволяющим охарактеризовать развитие музыкальной, в частности, хоровой культуры в Западно-Сибирском регионе. Этот временной промежуток выбран неслучайно, поскольку принято считать, что именно с момента индустриализации будущей Кемеровской области началось ее промышленное и культурное строительство.

Как известно из истории Советской России, вопросам культурного развития уделялось повышенное внимание. Лозунг «Культуру в массы» поддерживал творчество многочисленных самодеятельных коллективов, вероятно, поэтому любительское движение среди жителей получило столь бурное развитие. По образцу культурно-просветительских традиций европейской части страны, в индустриальном регионе были предприняты попытки создать подобные Петербургской и Московской народным музыкальным школам музыкальные кружки (оркестры, ансамбли народных и духовых инструментов). Примечательно, что особой популярностью в открывающихся творческих ячейках при строящихся промышленных комбинатах пользовалось хоровое пение. В существующих кружках уделялось внимание обучению «темного» рабочего населения элементарной теории музыки, велась работа по овладению игрой на музыкальных инструментах. Например, в статье «За творческий рост самодеятельных коллективов» говорится о существующих в регионе благоприятных условиях для создания кружков художественной самодеятельности. Автор констатирует: «представлена широкая сеть клубов, домов культуры, одаренные представители народного творчества окружены вниманием и заботой». Обратим внимание на главное – вывод о том, что созданные условия поддерживают «несомненный творческий рост музыкальных и хоровых кружков» [2, с. 1].

Так, клубное дело, фольклорные ансамбли, художественная, в том числе и хоровая, самодеятельность, повсеместно получившие свою «прописку» на крупных промышленных предприятиях, выполняли, в первую очередь, просветительскую функцию. Работавшие на шахтах и заводах спецпереселенцы обучали кружковцев нотной грамоте, руководили оркестрами, ансамблями народных и духовых инструментов. К культурной работе с населением, помимо передачи полученных знаний, были призваны и учителя в так называемых народных университетах. Таким образом, в регионе активно утверждалось любительское движение, которое способствовало развитию музыкальной самодеятельности.

Известно, что в 1930-х годах в будущей Кемеровской области на каждом открывающемся промышленном предприятии обязательным являлось открытие хорового кружка. Например, в 1936 году был сдан в эксплуатацию Дворец культуры металлургов в Новокузнецке, при котором тут же начали создаваться художественные объединения. В этот же период другой переселенец из европейской части страны – певец Михаил Рогаткин – организовал в 1930-е годы два хора в Новокузнецком клубе металлургов и в Клубе совторгслужащих. Позднее последний клуб вместе с коллективом был передан клубу металлургов. Следует отметить, что наряду с рабочими людьми в художественной самодеятельности принимали активное участие и спецпереселенцы, приехавшие в индустриальный регион налаживать промышленное производство – инженеры, химики, горняки.

Другим музыкальным коллективом Новокузнецка, организованным в Клубе строителей в 1935 году, был смешанный академический хор под управлением Е. И. Литвиновой. Кропотливая работа руководителя способствовала бурному развитию хора, творческой активности и признанию за ним звания «лучшего» коллектива по итогам регионального смотра художественной самодеятельности. Неудивительно, что названный коллектив был удостоен возможности отправиться со своей программой в Дом союзов Москвы. Примечательным является и тот факт, что при хоре строителей существовал дополнительный состав – детский хор, сопровождающий взрослый коллектив и участвующий в различных культурных мероприятиях и смотрах региона. Так, уже в 1940-е годы четко обозначи-

лась преемственность между детскими и взрослыми исполнителями хорового коллектива.

Оживление художественной самодеятельности в клубах и на предприятиях можно было наблюдать и в Кемерово. Однако в связи с историческими условиями формирования Кемерово (Щегловск ) в своем культурном развитии значительно уступал Новокузнецку (Сталинску), и его культурная жизнь налаживалась значительно сложнее. Об этом свидетельствует и статья «Молодежь и рабочий клуб» за 15 июня 1924 года, опубликованная комсомольцем Сержиком в газете «Кузбасс»: «Очень мало нашей рабочей молодежи состоит членами рабочего клуба. Это ненормально – молодежь должна стремиться к коллективной культурной работе. Рабочий клуб – источник повседневного просвещения. <…> Долг каждого подростка и юноши – быть членом рабочего клуба» [13, с. 3]. О сложностях, возникающих в культурно-просветительской деятельности города Кемерово, можно прочитать и в другой заметке этого же номера «Надо поставить клубную работу»: «Работа нашего клуба за последнее время стала ослабевать. Кружки: драматический, естественно-научный и хоровой работают не особенно-таки ретиво. За отсутствием руководителя – в хоровом кружке и совсем работы никакой не проводилось» [8, с. 3]. И завершают статью слова, подобные предыдущей агитации, призывающие к творческой активности: «Долг каждого трудящегося обратить внимание на клуб, ибо нигде рабочий не может найти разумное развлечение, как в своем клубе. Поставить клубную работу на должную высоту необходимо» [8, с. 3].

О предпринятых попытках искоренения сложившейся ситуации говорится, например, в статье «Клуб будет работать», где сообщается о проверке и смене руководства культурных заведений, а также перечислении необходимых материальных средств на развитие клубной жизни в Кемерово. Здесь же говорится и о внутренней переорганизации клубной жизни: имеется в виду «устройство бесплатных концертных постановок для членов клуба», «связь кружков между собой» и «концентрация клубной работы» [14, с. 4]. Принципиальное требование, которое выдвинул пленум рудкома: «Теории и так много, нужна практическая работа, к которой новый состав правления, избираемый 26 июня, должен приложить много трудов и энергии» [13, с. 4]. Последующие го-

ды показали, что культурная жизнь Кемерова после принятия административного статуса кардинально изменилась. В статье читаем: «Вечером в ДК (Кировского района) всегда оживленно. Из-за закрытых дверей многочисленных комнат в коридор несутся звуки баяна, голосов, металлический стрекот швейных машин. Здесь работают самодеятельные кружки» [1, с. 6]. Данный факт свидетельствует о том, что, несмотря на военное время, в Кемеровской области активизировалась музыкальная жизнь.

Неслучайно значительно позднее, в 1974 году, Н. Луганский, автор статьи газеты «Кузбасс», напишет, что «художественная самодеятельность – это не только организация досуга рабочих, занятых на производстве, она является частью целенаправленной идеологической работы» [6, с. 4]. О возросшей любви рабочего населения к музыкальному досугу свидетельствует «Советская культура»: «Велика у нас в области тяга к хорошей песне и искрометному танцу, к самоутверждению людей в самой возвышенной духовной сфере – сфере искусства. Наверное, поэтому и отношение к самодеятельности в Кузбассе ревнивое и в то же время азартное. Все здесь с размахом. И количество коллективов – их четыре тысячи, – и качество, подчас не уступающее коллективам профессиональным. И многообразие жанров и форм – от сельского хора до классического балета у кузнецких металлургов включительно» [5, с. 3]. Приведенные примеры подтверждают, что намеченное культурное развитие индустриального региона с середины 70-х годов XX века имело своеобразный расцвет. Напомним, что к этому времени в области уже существовали четыре музыкальных учреждения по среднему и высшему профессиональному образованию – Кемеровское, Прокопьевское, Новокузнецкое музыкальные училища и Кемеровский государственный институт культуры (КГИК), деятельность которых обеспечивала открывающиеся и существующие музыкальные школы, создающиеся коллективы художественной самодеятельности профессиональными кадрами.

Говоря об организации учебного музыкального процесса в области, отметим, что активно поддерживаемая советским правительством идея государственного музыкального строительства в Сибири была реализована без промедления. Так, уже в начале 1930-х годов в Прокопьевске, Кемеро-

ве, Анжеро-Судженске были открыты первые детские музыкальные школы. Работающие в ДМШ педагоги занимались не только профессиональным обучением. Выступая в роли организаторов самодеятельных коллективов, они вели и пропагандистско-просветительскую работу. В статье «Музыкальная школа для взрослых» сообщается: «В связи с тем, что среди горняков наблюдается большая тяга к овладению музыкальным образованием, в Осинниковской детской городской музыкальной школе открылось вечернее отделение для взрослых» [7, с. 4]. Подобная ситуация оказалась распространенной практически для большинства школ Кемеровской области. Вечерние отделения, например, были организованы в городе Прокопьевске при ДМШ № 10, в Сталинске при ДМШ № 1, в Кемерове при ДМШ № 1. Показательно, что наряду с обучением игре на специальном инструменте, взрослые музицировали и в художественных коллективах – хорах и оркестрах ДМШ. Это зафиксировано и в архивных документах 1950-х годов: «В университете выделились два самостоятельных факультета: музыкальный и литературный. Учебная программа обоих факультетов начиналась специальным вводным разделом. Например, на факультете музыки конкретному разговору о творчестве наиболее значительных композиторов и выдающихся произведениях русской и зарубежной классики предшествовали общие вводные лекции: «Как научиться понимать музыку», «Музыкальные формы и жанры», «Голоса инструментов». К проведению занятий были привлечены наиболее знающие, опытные педагоги музыкальной школы и училища» [9, с. 6].

Участники курсов по итогам обучения оставляли свои отзывы и предложения, которые также сохранились в архивных документах области. Просматривая их, можно заметить заинтересованность рабочего населения в своем культурном просвещении. Это подтверждает высказывание Федосеевой: «Время, которое мы провели в университете культуры – это самое дорогое, самое ценное, самое лучшее время. Университет делает нас людьми более развитыми, облагораживает нас» [12, с. 23]. А начальник участка № 6 шахты им. Орджоникидзе Неупокоева говорит, что «университет культуры несет культуру в массы, приобщает нас, рабочих, к культуре. Это действительно настоящий очаг культуры в нашем районе» [12, с. 23].

Особое внимание уделялось детскому музыкальному образованию. Так, И. Г. Бердниковым, заместителем председателя областного отдела искусств, сделаны следующие предложения по улучшению учебного процесса ДМШ на 1950–1951 учебный год. Примечательно, что в пятом пункте предложений – «Воспитательная работа» – подчеркивается роль хорового музицирования в школе. Процитируем: «В целях воспитания учащихся в духе любви и преданности Родине широко использовать лучшие песни советских композиторов, обработанные силами педагогического актива» [11, с. 7]. А также Бердников рекомендует «к концу отчетного периода объединение всех учащихся в общий ансамбль песни (хор в сопровождении оркестра)» [11, с. 7].

В предложениях заместителя прослеживается и развивающаяся тенденция взаимосвязи звена начального музыкального образования с художественной самодеятельностью региона. Так, в восьмом пункте «Связь с самодеятельностью», он постановляет: «Принимать деятельное участие в проведении местных смотров и олимпиад художественной самодеятельности (школьной, трудовых резервов, колхозной и профсоюзной)… наиболее одаренным участникам художественной самодеятельности рекомендовать продолжать свое музыкальное образование или в ДМШ, или Кемеровском музыкальном училище… через местную печать широко оповестить музыкальную общественность о днях и часах работы консультации педагогов для участников и руководителей художественной самодеятельности города и района… считать целесообразным участие отдельных педагогов и лучших учащихся старших классов в практической помощи художественной самодеятельности (в качестве участников и руководителей)» [11 с. 7]. Более того, в данном документе отмечаются налаживающиеся мосты между начальным и средним звеньями музыкального образования. Так, в девятом пункте – «В помощь Кемеровскому музыкальному училищу (КМУ)» – говорится следующее: «Среди родителей и учащихся систематически популяризировать условия приема в Кемеровское музыкальное училище, согласно высланных КМУ проспектов … при ДМШ организовать 3-месячные курсы для желающих поступить в КМУ в 1950–1951 учебном году… во всей своей повседневной работе, связанной с му-

зыкальным воспитанием и музыкальным образованием не только учащихся ДМШ, но и всех трудящихся своего района, проводить предварительный отбор и подготовку возможных кандидатов для поступления в КМУ из числа наиболее одаренных химиков, угольщиков и металлургов всех видов хоровой и музыкальной самодеятельности» [11, с. 7].

На основе анализа документов первой половины прошлого столетия можно отметить рост культурной жизни индустриального региона, направленность культурной политики по культурному просвещению рабочего класса. Об этом свидетельствует высказывание З. Кузьминой, секретаря обкома КПСС: «Партия всегда рассматривала культурно-просветительные учреждения как свои опорные базы в деле коммунистического воспитания трудящихся. Они призваны формировать художественный вкус, приобщать трудящихся к достижениям науки, техники, социалистической культуры, способствовать раскрытию творческих дарований. Именно поэтому вопросы совершенствования работы культурно-просветительных учреждений находятся в постоянном поле зрения партийных комитетов и первичных партийных организаций» [4, с. 3].

Следует отметить и то, что к 1990-м годам в Кемеровской области сформировалась единая система музыкального образования, были организованы профессиональные исполнительские коллективы, продолжали действовать и любительские хоры, оркестры, о чем ярко свидетельствуют архивные документы и СМИ. Однако именно 90-е годы XX века стали переломным временем не только в культурной и политической жизни страны, но и в ее отдаленных провинциальных регионах. Закрытие и переорганизация промышленных предприятий, переход их в автономное существование привели к распаду самодеятельных коллективов из-за невозможности финансировать и содержать творческий досуг рабочих. Об этом свидетельствуют и архивные документы по промышленным предприятиям, которые с 90-х годов прошлого столетия посвящены исключительно экономическим вопросам. Данный факт неминуемо отразился в культурном самообразовании и саморазвитии народонаселения, ослабив желание слушателей участвовать в художественной самодеятельности, посещать концерты, проводимые в филармонии и школах.

Еще одним значительным фактором в ослаблении музыкальной жизни Кемеровской области стала проблема 90-х годов – демографическая яма из-за низкой рождаемости. Это неминуемо повлекло за собой дефицит учащихся с хорошими музыкальными данными и способностями, заинтересованных в своем профессиональном музыкальном образовании. Из-за сложившихся социокультурных и экономических сложностей региона многие выпускники средних учебных заведений, уезжая в другие области страны за получением высшего образования, в итоге редко возвращаются в Кемеровскую область, что тоже сказывается на обеспечении кадров всех звеньев музыкальной системы образования. И особенно злободневным стал вопрос о существовании хоровых коллективов Кемеровской области, требующих профессиональных и грамотных руководителей, соответствующего репертуара и возможностей реализовывать свой творческий потенциал в концертных мероприятиях, которые стали проводится значительно реже с распадом отделения Всероссийского хорового общества Кемеровской области, а в настоящее время практически не проводятся.

Примечательно и то, что в последнее время предпочтение отдается ансамблевому музицированию. Объяснение этому, по мнению педагогов музыкальных школ и школ искусств, кроется в слабо одаренном в музыкальном отношении и малозаинтересованном в хоровом творчестве контингенте учащихся, которых вынуждены принимать образовательные учреждения в связи с выживанием в коммерческих условиях и обеспечением преподавателей педагогической нагрузкой. Влияет на это и пропаганда эстрадного пения, которое кажется увлекательнее и ярче, чем «скучная» хоровая деятельность.

Отметим, что увлеченность народонаселения именно эстрадным видом творчества отмечается в средствах массовой информации еще с 1974 года. Так, В. Пирожников, автор развернутой статьи «Золушка просится в школу» в «Комсомольце Кузбасса», уже в те годы подчеркивал, что «эстрадные ансамбли неуловимой лавиной хлынули ныне на концертные площадки. Свою основную функцию – развлечь зрителя, они выполняют довольно успешно. Залы на их концертах не пустуют. Молодежь они привлекают динамизмом, современностью, усилители выдадут любой

мощи звук, а незначительность содержания ловко маскируется внешне эффектными приемами. В общем – громко и весело» [10, с. 2]. Также Пирожников приводит статистические данные по итогам проведенного анкетирования по музыкальным предпочтениям среди 800 молодых людей в возрасте 18–23 лет: «Эти восемьсот парней и девушек своими любимыми музыкальными передачами ТВ назвали развлекательные эстрадные программы. А о такой, например, доступной познавательной программе, как “Музыкальный киоск”, не упомянул не один» [10, с. 2].

Выстраивая логическую цепочку, можно высказать предположение, что предпочтения повзрослевшего молодого поколения того времени впоследствии передались и их детям, внукам. А, следовательно, неминуемо повлекли за собой формирование музыкально-культурной среды, в которой воспитывается современное поколение.

Таким образом, несмотря на ряд возникающих в наши дни сложностей и некоторое отставания от соседних регионов в функционировании форм музыкальной жизни, музыкальная культура Кемеровской области все же продолжает развиваться, сохраняя сформировавшиеся и устоявшиеся собственные традиции с середины XX века. Развивается система музыкального образования, которая готовит квалифицированные кадры, выполняя свою культурно-просветительскую функцию. Профессиональные исполнительские коллективы региона участвуют в музыкальных конкурсах, фестивалях и концертах, затрагивающих все звенья музыкальной инфраструктуры. Особо подчеркнем, что в последнее два десятилетия в музыкально-культурной жизни Кемеровской области ярко выделяется творчество местных композиторов, создающих самобытные произведения для существующих коллективов. И по мнению одного из них, «именно в Кузбассе, сравнивая с Новосибирском и Омском, проходят конкурсы, концерты и фестивали, на которых звучат произведения местных композиторов, воспевающие красоту родного края. Эти песни, как правило, хоровые, посвященные труду сталеваров, шахтеров. Пусть, конечно, в глазах того же Новосибирска они покажутся дилетантскими, а по тематике очень смахивают на старые добрые советские времена, но именно в Кузбассе они выражают менталитет очень большого слоя населения, который мы не имеем права сбрасывать с нашей чаши весов» [3].

**Литература**


1. Волков С. В ДК Кировского района // Кузбасс. – 1941. – 17 февраля. – С. 6.
2. За творческий рост самодеятельных коллективов // Кузбасс. – 1941. – 24 января. – С. 1.
3. Интервью с С. Б. Толстокулаковым. 28.08.2010 // Архив автора.
4. Кузьмина З. Очагам культуры заботу и внимание // Кузбасс. – 1975. – 26 февраля. – С. 3.
5. Кузьмина З. Поющее сердце Кузбасса // Советская культура. – 1975. – 4 июля. – С. 3.
6. Луганский Н. Размышления после смотра // Кузбасс. – 1974. – 24 мая. – С. 4.
7. Музыкальная школа для взрослых // Кузбасс. – 1949. – 6 сентября. – С. 4.
8. Надо поставить клубную работу // Кузбасс. – 1924. – 15 июня. – С. 3.
9. Отчет Кемеровского областного совета профсоюзов Всесоюзного центрального Совета профессиональных союзов. – ГАКО, Р. – 794, оп. 1, д. 422. – С. 6.
10. Пирожников В. Золушка просится в школу // Комсомолец Кузбасса. – 11.01.1974. – С. 2
11. Постановление комиссии Кемеровского областного отдела искусств по отчету и балансу Кемеровской, Сталинской, Прокопьевской, Анжеро-Судженской и Ленинск-Кузнецкой ДМШ за 1949 год. – ГАКО, Р. – 1112, оп. 1, д. 5. – С. 7.
12. Протокол итогового занятия Университета культуры за 13.05.1960 года при Дворце культуры им. Дзержинского. – ГАКО, Р. – 794, оп. 1, д. 156. – С. 23.
13. Сержик. Молодежь и рабочий клуб // Кузбасс. – 1924. – 15 июня. – С. 3.
14. Федотов Н. Клуб будет работать // Кузбасс. – 1924. – 19 июня. – С. 4.

# ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА

*Артем Геннадьевич Миненко*

## ПРИНЦИП СОЦИАЛЬНОГО ДЕТЕРМИНИЗМА В ИССЛЕДОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ЕВРОПЕЙСКОЙ «ПСИХОЛОГИИ НАРОДОВ» XIX СТОЛЕТИЯ

В статье выявляется содержание и специфика социального детерминизма как подхода к изучению национального характера в европейской социальной философии и психологии второй половины XIX века. Анализируются труды В. Вундта, Г. Лебона, И. Тэна, А. Фулье, Х. Штейнталя.

**Ключевые слова:** генезис, национальный характер, психология народов, социальная среда, социальный детерминизм.

Национальный характер как предмет исследования европейской философии XVIII–XIX столетий изначально получил детерминистскую трактовку. Но на раннем этапе исследования наибольший интерес вызвали средовые факторы детерминации национального характера [5]. Однако, как отмечает А. А. Белик, во второй половине XIX века в Европе сформировалась новая область знаний – культурная антропология, первые представители которой (А. Бастиан и Т. Вайц) серьезное внимание уделяли изучению роли психологического (субъективного) фактора в истории культур. Например, основной труд А. Бастиана «Человек в истории» сопровожден подзаголовком «К обоснованию психологического мировоззрения» [1, с. 100–101]. В последующем развитии культурной антропологии стали реализовываться многие идеи Канта, Гегеля о социальной детерминации национального характера, поэтому указанный второй период исследований национального характера можно назвать социально-детерминистским.

Наибольший интерес в этот период представляет особое направление – «психология народов», начало разработке которого было положено в Германии. М. Лацарус (1824–1903) и Х. Штейнталь (1821–1899) начали издавать с 1859 года «Журнал психологии народов и языкознания», где и провозгласили основные задачи «психологии народов». Смысловое ядро концепции этих ученых состоит в том, что благодаря единству происхождения и среды обитания «все индивиды одного народа носят отпечаток... особой природы народа на своем теле и душе», при этом «воздействие телесных влияний на душу вызывает известные склонности, тенденции, предрасположения, свойства духа, одинаковые у всех индивидов, вследствие чего все они обладают одним и тем же народным духом» [11, с. 114–115]. Согласно Лацарусу и Штейналю, психология народов подразделяется на абстрактную «историческую психологию народов» и конкретную «психологическую этнологию». В первой, которую иногда называют этноисторической психологией, анализируется дух народа вообще в попытках выяснить общие условия и законы «национального духа», причем в стороне остаются отдельные народы и их история. Во второй более конкретно исследуются формы духа отдельных народов и особенности этих форм. Основными задачами «психологии народов» в целом являются: а) познать психологически сущность народного духа и его действия; б) открыть законы, по которым совершается внутренняя духовная или идеальная деятельность народа в жизни, искусстве и науке; в) определить основания, причины и поводы возникновения, развитии и уничтожения особенностей какого-либо народа. Лацарус и Штейнталь полагали, что дух народа изменяется в процессе развития. Но при этом они допускали, что конкретный национальный дух «заключает в себе нечто субстанциональное, неизменное ядро, которое само определяет все изменения духа» (цит. по [10, с. 491]).

Итак, Лацарус и Штейнталь предлагали развивать «этническую психологию» как объяснительную науку о народном духе, учение об элементах и законах духовной жизни народов, где важнейшим предметом изучения было бы исследование духовной природы всего человеческого рода. Таким образом, они стремились создать интегративную дисциплину, посвященную анализу народного духа в единстве с идеальной стороной жизни человечества в целом. Деятельность Лацаруса и Штейнталя дала толчок

развитию психологии народов. Однако непосредственное воплощение положений этих ученых в их конкретных исследованиях нельзя назвать успешными. Прежде всего, это объясняется их эклектической теоретической позицией, попыткой объединить учения Гегеля и Гербарта, естественнонаучный и исторический подходы. Но главный недостаток их теории состоял в том, что они пытались использовать данные, полученные при изучении индивидуальных особенностей психологии (например, мышления), для формулировки законов, объясняющих культуру и исторические явления.

Программа названных ученых была продолжена *В. Вундтом* (1832–1920) – одним из основателей научной психологии. Известный философ и психолог, он явился создателем более продуманной и удачной программы изучения «психологии народов» (в отличие от индивидуальной психологии), предложенной и опубликованной им в 1886 году. Правда, Вундт уделял мало внимания собственно проблеме детерминации национального характера, высказываясь об этом лишь в общем плане, например: «…помимо психических сил в историческом процессе играет значительную роль очень подчеркнутое уже Гердером и слишком игнорируемое Гегелем влияние природы и многочисленные внешние влияния, возникающие вместе с культурой» [2, с. 207]. Его главная заслуга состоит в другом – в методологическом обосновании нового направления исследований (на стыке этнологии, антропологии и психологии), а также эмпирической демонстрации программы, которую он последовательно осуществлял в течение 20 лет. Имеется в виду, что в 1900–1920 годы. Вундт подготовил десять томов «Психологии народов», посвященных исследованию народного духа в разных культурах и содержащих огромный объем эмпирического материала. Многие его идеи, которые он не мог реализовать, составили затем основу развития направления «культура-и-личность» («психологическая антропология») в культурной антропологии США.

В. Вундт ясно определил свое понимание предметного поля психологии народов, задача которой – анализ особенностей *языка, мифов, обычаев* различных культур с целью выяснения их роли в функционировании «народного духа». В его работах собран богатейший этнографический материал, свидетельствовавший о разнообразии в протекании психологических процессов в архаических и современных культурах. Характеризуя основные объекты исследования психологии народов – язык, мифы, обы-

чаи, – В. Вундт выделяет следующие аспекты их содержания: «Язык содержит в себе общую форму живущих в духе народа представлений и законы их связи. Мифы таят и себе первоначальное содержание этих представлений в их обусловленности чувствованиями и влечениями. Наконец, обычаи представляют собой возникшие из этих представлений и влечений общие направления воли» [2, с. 225].

В этом высказывании содержится вся его программа исследований психологии народов. Речь здесь идет об объективированном (в языке, мифах, обычаях) бытии духа народа. Под ним он имел в виду комплекс представлений, зафиксированный в языке и эмоционально окрашенный «чувствованиями и влечениями», которые реализуются в обычаях, стереотипах поведения, особенностях ритуалов и т. д., воздействующих на «общие направления воли», то есть на деятельность человека той или иной культуры.

В концептуальном плане важны два положения В. Вундта. По его мнению, высшие психические процессы людей, и в первую очередь мышление, есть продукт культурно-исторического развития их сообществ. Он прямо объяснял это первичностью социума по отношению к индивиду. «В истории человеческого общества, – писал он, – первым звеном бывает не индивидуум, но именно сообщество их. Из племени, из круга родни путем постепенной индивидуализации выделяется самостоятельная индивидуальная личность, вопреки гипотезам рационалистического Просвещения, согласно которым индивидуумы отчасти под гнетом нужды, отчасти путем размышления соединились в общество» [2, с. 254].

Кроме того, он не согласен с отождествлением индивидуального сознания и сознания народа, характерного для Лацаруса-Штейнталя, а также Г. Пауля, с которым он много дискутирует. Совершенно очевидно, что он стоит на гегелианских позициях, когда пишет: «…язык, мифы и обычаи в главных моментах своего развития не зависят от сознательного влияния индивидуальных волевых актов и представляют собой непосредственный продукт творчества духа народов» [2, с. 226]. В свете этого фундаментального принципа В. Вундт считал невозможным выведение закономерностей психологии народов из особенностей индивидуальной (атомарно понятой) психики. Наиболее прозрачно социоцентрическая методологическая позиция В. Вундта представляется таким его высказыванием: «…факты всюду приводят… к предположению, что такие явления, как язык, мифы, обычаи, с самого начала требуют человеческого общества,

почему индивидуальная психология не более способна разрешить заключенные в них психологические проблемы, чем отдельный индивидуум, взятый, сам по себе, произвести когда-либо эти продукты общественной жизни» [2, с. 260]. Существенную роль в психологии народов играет познание такой области общественной жизни, как религия. В. Вундт, следуя в этом за Гегелем, считал, что проблема «развития ее из мифологии является вообще одной из важнейших проблем психологии народов» (цит. по [1, с. 105]).

Наряду с программой В. Вундта, большой интерес в теоретическом отношении представляет исследование характера народов во Франции. Все варианты его трактовки носят отчетливо выраженный социально-детерминистский характер. Хронологически первым исследователем является *Ипполит Тэн* (1828–1893) – создатель оригинальной концепции философии искусства и автор фундаментальных исследований, посвященных истории Франции. Предмет анализа Тэна – характер в литературе, искусстве и в истории народов. Многие идеи Тэна и до сих пор не потеряли своей значимости, поскольку его работы содержат оригинальные способы анализа литературы и пластических искусств как аспектов психологии народов (этнопсихологии). Подробный анализ литературно-искусствоведческой характерологии И. Тэна представлен в работе А. А. Белика [1, с. 110–117]. Мы коснемся лишь социально-детерминистских представлений этого ученого.

В своем первом, получившем широкую известность произведении «История английской литературы» (1864) И. Тэн пользуется тремя методами исследования – естественнонаучным (раса), историческим (среда) и публицистическим (конкретный исторический момент). На основании применения указанных методов Тэн пытался объяснить смысл литературных произведений, а также проследить различные формы влияний (история, среда, особенности времени создания) на их содержание. Центральное место в изысканиях Тэна занимает проблема характера и идеала в литературе, а впоследствии в искусстве в целом. Для развития своих идей и применения методов анализа в сфере пластических искусств Тэн в 1864 г. совершил поездку в Италию. Несколько позднее он многократно читал лекции в Школе изящных искусств в Париже и опубликовал ряд монографий, посвященных пластическим искусствам, – «Философия искусства в Италии» (1866), «Философия искусства в Нидерландах» (1868), «Фило-

софия искусства в Греции» (1869). Все эти исследования были объединены в одну книгу и опубликованы в 1880 г. под названием «Философия искусства» (см. [7]). И. Тэн неоднократно отмечал, что значительную роль в становлении его как ученого сыграло знакомство с трудами Г. В. Ф. Гегеля, которые он долго и тщательно изучал.

И. Тэн начал с анализа характера и идеала в искусстве, а затем обратился к анализу значения его типов в истории. Три перечисленных им метода можно считать одновременно обозначением детерминирующих факторов национального характера. «Расу» он определяет так: «…врожденные и наследственные наклонности, которые человек приносит с собой на свет и которые обыкновенно сопровождаются различиями в темпераменте и строении тела. Они разнятся, смотря по народам» [8, с. 21]. Сказать большее было бы сложно и на современном этапе развития биологии, поэтому данная детерминанта характера не только у Тэна, но у всех представителей «психологии народов», носит чисто формальный характер. Средовый фактор охватывает у Тэна, с одной стороны, физические компоненты – климат, пищу, воздух и т. п. В процессе адаптации к ним человек «…приобретает соответственный характер и темперамент, и этот характер и темперамент тем прочнее, чем глубже впечатление окружающего, постоянно повторяясь, вкореняется в нем и чем больше оно по наследству передается его потомству» [8, с. 23]. С другой стороны, под средой понимаются Тэном в первую очередь политические и социально-культурные факторы, и это главное. Именно под их воздействием «. складывался, из поколения в поколение, характер как отдельной личности, так и всего народа вообще» [8, с. 25–26]. Правильно отмечает В. П. Головин, что «понятие “среда” у Тэна не дифференцировано, оно включает в себя слишком многое» [3, с. 9]. «Исторический момент» как уникальное сочетание двух первых факторов прописан у Тэна невнятно, но смысл его, в общем, понятен. А. А. Белик выражает его формулой «здесь и сейчас».

В анализе искусства И. Тэн отмечал, что как личность художника, так и его творения не являются случайным набором свойств. Он считал, что то и другое группируется вокруг так называемой «господствующей способности» (или «господствующего, основного свойства»). Очевидно, он пытался этим задать в конкретном анализе некое системное качество, которое объясняло бы все остальные свойства системы «общество –

художник – произведение». Современник Тэна Георг Брандес раскритиковал эту идею как чересчур общую и мало что объясняющую.

Но вернемся к социальному детерминизму И. Тэна. Под социальной средой он понимал то, что сейчас называют нравами и мировоззрением эпохи. Эту излюбленную мысль он повторяет неоднократно, например: «…чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат» [7, с. 10]. Он обозначает этот предельно общий фактор так же, как «нравственная температура», «общее умственное и нравственное состояние» и проч. По поводу выполнимости задачи его определения не без юмора заявляет слушателям: «Я счастлив, что мне не предстоит такой громадной работы; я не берусь руководить вами – это было бы для меня не по силам» [7, с. 12].

Учитывая это обстоятельство, следует отметить, что разработанная И. Тэном социально-детерминистская концепция характера в искусстве и национального характера является уязвимой. Главным ее недостатком можно считать не различение активных факторов детерминации, которые сейчас принято обозначать собственно причинами, и факторов пассивных, в частности, условий действия причин, а также других форм социального причинения, например, телеологического. Его методологический подход можно обозначить как учет культурно-исторического *контекста*, как в формировании национального характера, так и его выражении в художественных творениях. Но совершенно очевидно, что этот контекст необходимо дифференцировать, стремясь к большей конкретности анализа, чего мы не находим у рассматриваемого исследователя.

Заслугу И. Тэна в развитии национальной характерологии можно, на наш взгляд, видеть в другом. Он ввел принцип, от которого впоследствии никто не мог отказаться и который можно назвать «геологическим строением» национального характера. Он вводит его в работе «Об идеале в искусстве». Являясь ярким сторонником позитивизма и ссылаясь, проводя аналогию, на биолога Ж. Сент-Илера, он различает два рода характеров: «Одни – глубокие, заветные, изначальные, основные – это элементы, или материалы; другие – поверхностные, внешние, производные, наносные – это характеры, относящиеся к складу или расположению» [7, с. 273]. Правда, в современной науке все наоборот: второе в системной методологии –

это структура, которая более важна для самосохранения системы в сравнении с ее элементной базой. Но мысль Тэна состоит в том, что устойчивость или подвижность характеров зависит от глубины залегания их пластов, которые он сравнивает с породами в геологии – известняки, мраморы, сланцы, а в глубине – «первобытный гранит, опора всего остального». Соответственно, в характерах народов он выделяет подвижную, динамичную часть, в которой отлагаются краткосрочные исторические воздействия, и часть глубинную – всего шесть (!) уровней. Константная часть характера начинается со слоев третьего уровня, о котором Тэн пишет: «Составляющие их характеры длятся целый исторический период, вроде, например, Средних веков, Возрождения или эпохи так называемого Классицизма» [7, с. 275]. Им вводится также понятие основного характера, который, являясь четвертым слоем, охватывает весь период существования того или иного народа. Это наиболее ценное наблюдение И. Тэна, которое необходимо привести полностью: «Любой народ, в свою продолжительную жизнь, переходит много… обновлений и все-таки, однако ж, остается самим собой не только в силу преемственности составляющих его поколений, но и в силу устойчивости основного его характера. Вот из чего состоит первичный пласт. Под могучими слоями, которые уносятся сменной чередой исторических периодов, идет вглубь несравненно более могучий кряж, которого не одолеть и самим историческим периодам. Пересмотрев поочередно все великие народы с первого появления их до настоящего времени, всегда вы найдете у них группу инстинктов и способностей, над которыми бесследно прошли всякие перевороты и разгромы, даже самая цивилизация. Эти способности и эти инстинкты просто уже в крови и передаются вместе с ней; чтобы изменить их, надо изменить кровь, то есть необходимы нашествие, прочное завоевание и, стало быть, племесмешение или, по крайней мере, перемена физической среды, то есть переселение и медленное влияние нового совсем климата, – короче, преобразование темперамента и телосложения. <…> Это и есть первобытный гранит; он длится во всю жизнь народа и служит основным кряжем для всех позднейших слоев, которые в последовательные периоды осядут на поверхность» [7, с. 276–278]. Наконец, Тэн выдвигает гипотезу о существовании еще и «племенных» характеров, например, индоевропейского, семитического и т. п., а также некоего общечеловеческого слоя в характерах наций.

Особенностью изучения характера народов у Тэна является также конкретизация гегелевского представления о религии как важнейшей детерминанты характера народа той или иной эпохи. Предметом анализа у него в первую очередь стал феномен «олимпийской религии» в Древней Греции. Он изучил цепочку взаимодействий: особенности религии – черты личности и эмоциональный настрой – специфика искусства – природные условия – исторические обстоятельства. Таким образом, И. Тэном сделано очень много для «психологии народов», и следует согласиться с высокой оценкой вклада И. Тэна в новую науку, даваемой современными исследователями. По духу своей концепции и по методам анализа Тэн, безусловно, является основателем культурно-исторического направления в изучении психологии народов. Во многом его работы предвосхитили исследования В. Вундта.

Обратимся к детерминистским аспектам психологии народов, разработанной другим представителем французской школы характерологии – *Гюставом Лебоном* (1841–1931) – автором ряда работ, посвященных коллективной психологии. Среди них «Психология толп» (1895), «Психологические законы эволюции народов» (1895). Терминология в тот период еще не устоялась, и Лебон чаще всего использует термин «душа расы», понимая под расами различные этнические образования – народы, нации, национальности. Но в его текстах встречаются и такие словосочетания, как «национальная душа», «национальный характер», «характер народа». Использование им термина «наследственность» при объяснении устойчивости и передачи национального характера в смене поколений подталкивает к оценке его теории как биолого-детерминистской, что и делает А. А. Белик [1, с. 107]. Но построения Лебона не столь однозначны.

Прежде всего, поставим вопрос: каков у него состав, «анатомия» национального характера? Здесь мы встречаемся с очевидным противоречием в понимании этого аспекта. Первая формула Лебона такова: «Моральные и интеллектуальные особенности, совокупность которых выражает душу народа, представляют собой синтез всего его прошлого, наследство всех его предков и побудительные причины его поведения. <…> Этот агрегат общих психологических особенностей составляет то, что обоснованно называют национальным характером. Их совокупность образует средний тип, дающий возможность определить народ» [4, с. 22]. Это положение соседствует с другой формулировкой: «…три

главных основы народной души: общие *чувства,* общие *интересы,* общие *верования*» [4, с. 22, 25]. Но, ни то, ни другое фактически не соответствует пониманию Г. Лебоном роли ума, идей, религиозных верований в реальной истории развития народов и наций, и поэтому никак не может быть отнесено к характеру народов.

Характер народа у Лебона есть константа, прочное, трудно изменяемое ядро, сопоставимое по своей устойчивости с биологическими (соматическими) признаками человека. Эта излюбленная мысль неоднократно повторяется Лебоном, например: «Каждая раса обладает столь же устойчивой психической организацией, как ее анатомическая организация». Соответственно, влияние ума, то есть идей – величина, совершенно несопоставимая с характером. «Характер народа, – пишет он, – но не его ум определяет его развитие в истории. <…> Влияние характера – самый могущественный фактор в жизни народов, между тем как влияние ума в действительности очень слабо» [4, с. 21, 35].

Но эти противоречия легко объясняются, если в основу положить волюнтаристскую интерпретацию его концепции. Презрительно высказываясь о соплеменниках-французах, которые все время стремятся под покровительство государства и мечтают о «сильной руке», он противопоставляет им англичан, главной характерологической чертой которых является как раз стремление к независимости, индивидуальной деятельности, все то, что можно обозначить сильной *волей.* Где бы ни жили англосаксы – в Англии или США, – везде они проявляют себя как нация господ. Известно его знаменитое высказывание, которое оценивают как «расизм» Г. Лебона: «Только благодаря характеру 60 тысяч англичан держат под своей властью 250 миллионов индусов, из которых многие, по крайней мере, равны им по уму, а некоторые неизмеримо превосходят их эстетическим вкусом и глубиной философских воззрений». И, наконец, общая формула волюнтаристского понимания национального характера: «Характер дает народам возможность чувствовать и действовать» [4, с. 35].

Остальные моменты его национальной характерологии укладываются именно в волюнтаристскую трактовку. Генезис национального характера выглядит у Лебона почти современно. Характер каждого нового поколения образуется в первую очередь наследованием характерологических качеств бесчисленного ряда предшествующих поколений, затем – непо-

средственных родителей и, наконец, совсем малым влиянием окружающей среды. Таким образом, можно констатировать, что Г. Лебон основательно развил догадку Г. Гердера о «генезисе» как факторе формирования народного характера.

Волюнтаристская природа идей Лебона о «душах рас» (= национальных характерах) подтверждается и его пониманием роли религиозных идей. Оказывается, это совсем не какие-то трансцендентные идеи о Боге, о богоуподоблении верующих, например, Христу в восточно-христианской аскетике. Религиозное верование – это просто сильное убеждение или идея, которая, воодушевив какую-то часть людей, порождает мощный политический порыв, приводящий к формированию новых империй, государств и цивилизаций. Когда убежденность в идее ослабевает, она исчезает как сновидение, меняется и национальный характер. Это обстоятельство объясняет, вопреки главному тезису об устойчивости национального характера, внешне странное предположение Г. Лебона о том, что характер очень долго формируется, но под влиянием каких-то глубоких нарушений может быть быстро, почти мгновенно быть утрачен. Такое, действительно, может случаться – под влиянием катастрофической утраты *воли к сопротивлению*, преодолению препятствий, какими бы они ни были.

В исследовательской литературе пишется об элитаризме, европоцентризме, расовом высокомерии Г. Лебона. Это далеко от нашей темы, поэтому отметим у него последний, нужный нам момент. Внешнюю и часто фиксируемую изменчивость национального характера разных народов, отрицать которую невозможно, он объясняет тем, что в нем есть неизменное ядро, вокруг которого – изменчивые, непостоянные признаки, как и в анатомии животных и человека. Это, конечно, не более чем «догадка», навеянная знакомством с трудами И. Тэна, но возникает вполне современная постановка вопроса: если это так, то по каким критериям, параметрам и проч. искать, выделять и описывать это устойчивое ядро, его главные, существенные признаки? Без решения этой проблемы современная национальная характерология мало чем будет отличаться от первых трудов XIX столетия, которые мы анализируем.

Наконец, еще одним проводником методологии социальной (культурно-исторической) детерминации характера народов является *Альфред Фулье* (1838–1912), написавший работу «Психология французского народа». Он не чужд расового детерминизма, пишет, например, о кельто-

славянах как «брахицефалах» [9, с. 118], но это случайный момент в его построениях. При всем историческом интересе его трактовки французского характера, как он виделся к концу XIX столетия, мы сосредоточим внимание на общих характерологических положениях А. Фулье, изложенных во введении к его труду – «Факторы национального характера». Значение Фулье в развитии «психологии народов» состоит в том, что культурно-историческая точка зрения на национальный характер или социальный детерминизм приобрели у него продуманную, методологически законченную форму. Им высказан целый ряд положений, которые сохраняют свое значение и для современных исследований в области национальной характерологии.

Фулье подробно анализирует триаду, детерминирующую национальный характер, устанавливая иерархическое соотношение между ее составляющими. На языке автора это наследственность, закрепляющая расовые признаки; приспособление к физической среде, приспособление к моральной и социальной среде [9, с. 26–27]. Наследственностью определяется темперамент и вообще вся органика, составляющая статику коллективного характера; географическая и социальная среда, взаимодействие умами и волями придают ему динамику. Фулье – еще более убежденный волюнтарист в понимании характера, нежели Г. Лебон. «Самой основной чертой национального, так же как и индивидуального характера, – считает он, – является воля. Под волей мы разумеем общее направление наклонностей, врожденное или приобретенное. Совокупность всех стремлений, в конце концов, получает то или иное направление, вследствие чего у каждой нации, в различных обстоятельствах народной или международной жизни оказывается свой обычный способ самоопределения» [9, с. 24]. Элементный состав национального характера включает в себя чувствительность, волю, ум.

Соотношение же элементов основной триады подчиняется принципу историзма и называется автором «великим законом». Суть его заключается в том, что «по мере того как народ приближается к новейшему типу, влияние общественной среды берет перевес над влиянием физической; мало того: самые физические факторы стремятся превратиться в социальные» [9, с. 27]. Фулье приводит соображения о влиянии социальной деятельности на формирование самого мозга человека, появление способности отвлеченного мышления, даже кисти человеческой руки, являющейся «об-

щественным продуктом». Таким образом, формирование национального характера находится под решающим влиянием наиболее динамичного фактора – «социального подбора», под которым Фулье понимает войну, колонизацию, рост народонаселения, борьбу за индустриальное, политическое и интеллектуальное превосходство и т. п. И резюмируется все это в заключительной формуле: «человеческий дух торжествует над расой так же, как и над землей, народы суть “духовные начала”» [9, с. 41].

Наряду с этим основным результатом – утверждением абсолютной доминирующей роли социальной среды в формировании национального характера – большой интерес для современного исследователя могут представлять и более частные результаты рефлексии А. Фулье. Так, в социально-культурном контексте, совершенно не дифференцированном И. Тэном, он пытается выделить порождающий фактор характерологических черт. Здесь он привлекает концепцию «внушения-подражания» Габриэля Тарда и фактически дорабатывает до уровня отчетливого принципа, который получает у него наименование «коллективного детерминизма». Тард считал взаимное подражание людей в обществе универсальным средством воспроизводства социальной жизни, пытался сформулировать некоторые «законы» подражания. Например, считал, что подражание подчиняется принципу движения от внутреннего к внешнему. Это означает (первый закон), что сначала подражают идеям, а потом их выражению, вначале цели, а потом средству. Подражание носит также (второй закон) векторный, а именно нисходящий, характер: от высших социальных страт – к низшим [6, с. 176, 180]. С «законами» у Тарда не густо, но один из главных его выводов состоял в выявлении тенденции развития подражания, с усилением демократизации обществ, от одностороннего к взаимному. Фулье пишет: «Едва родившись, ребенок уже подражает отцу и формируется по его подобию; по мере того как он растет и, по-видимому, становится независим, в нем все более и более развивается потребность подражания: к первоначальному “гипнотизеру”, который ранее действовал на него, присоединяются другие бесчисленные гипнотизеры; в то же время и независимо от своей воли он сам становится гипнотизером по отношению к бесчисленным гипнотизируемым. Тард называет это переходом от одностороннего влияния к взаимному. <…> Это – коллективный детерминизм, часть которого в нас самих, а остальная часть – во всех других членах общества» [9, с. 19, 21]. Такой механизм и порождает «идеи-силы», которые формируют особенности национального сознания и национальной воли.

Другой интересный момент у Фулье – это необходимость в оценке национального характера учитывать его историческую глубину. Он рассуждает об этом на примере французов, отмечая: «…коллективный или средний тип современных французов, например, не может служить верным отражением французского характера, так как каждый народ имеет свою историю и свои вековые традиции; согласно известному изречению, его составными элементами являются в гораздо большей степени мертвые, нежели живые. Во французском характере резюмированы физические и социальные влияния прошлых веков, и независимые от настоящих поколений и действующие на них самих лишь через посредство национальных идей, чувств и учреждений. На индивиде в его отношении к согражданам тяготеет вся история его страны» [9, с. 16].

Заключая рассмотрение второго периода развития европейской науки о национальном характере, подведем итог научных поисков в области познания народного духа во второй половине XIX – начале XX в. В это время появилась новая область исследования, получившая название психологии народов. Исследования в ней ориентировались на две бурно развивающиеся науки – психологию и этнологию (культурную антропологию). Несмотря на различие исходных позиций характерен единый вектор методологических поисков ученых. Все рассмотренные направления и конкретные ученые развивали социально-детерминистский подход в трактовке национального характера. Наиболее ценным результатом явилось утверждение принципа историзма в его понимании. Он остается до настоящего времени главным ориентиром научных исследований в области национальной характерологии.

**Литература**

1. Белик А. А. Историко-теоретические проблемы психологической антропологии. – М.: РГГУ, 2005. – 420 с.
2. Вундт В. Проблемы психологии народов // Преступная толпа. – М.: Ин-т психологии РАН, Изд-во «КСП+», 1998. – С. 197–308.
3. Головин В. П. Ипполит Тэн и его метод изучения искусства // Тэн. И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов, Лекции, читанные в Школе изящных искусств в Париже. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 5–12.
4. Лебон Г. Психология толп // Психология толп. – М.: Ин-т психологии РАН, Изд-во «КСП+», 1998. – С. 15–254.

5. Миненко А. Г. Проблема детерминации национального характера в философии Нового времени // Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Вып. 7. – С. 26–36.
6. Тард Г. Законы подражания: пер. с фр. – М.: Академический Проект, 2011. – 304 с.
7. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 350 с.
8. Тэн И. О методе критики и об истории литературы. – СПб.: Типолитография Брауде, 1896. – 64 с.
9. Фулье Л. Психология французского народа // Революционный невроз. – М.: Ин-т психологии РАН, Изд-во «КСП+», 1998. – С. 9–250.
10. Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию // Шпет. Г. Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 475–574.
11. Штейнталь Х. Грамматика, логика и психология (их принципы и их взаимоотношения) // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1964. – Ч. 1. – С. 127–135.

***Сергей Петрович Елин***

## ЭЛИТА В ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ КОНЦЕПЦИИ АРНОЛЬДА ТОЙНБИ

В статье рассматривается этапы развития локальных цивилизаций во взаимосвязи с влиянием на эти процессы элит. Обосновывается актуальность социально-философского осмысления роли элит в историческом процессе развития цивилизаций.

**Ключевые слова:** элита, индивид, общество, цивилизация.

Концепция локальных цивилизаций Арнольда Джозефа Тойнби – одно из наиболее ярких и интересных явлений в философии прошедшего столетия. В ней, созданной под влиянием катастрофических событий XX века, наряду с осмыслением истории, была предпринята попытка переосмыслить динамику социальных процессов в обществе, по-новому взглянуть на причины возникновения и цели человечества для осознания его настоящего, понимания прошлого и оценки перспективы будущего.

В цивилизационной концепции А. Тойнби особую роль занимает проблема взаимосвязи между элитами и процессом развития цивилизаций. Он описывает общество, с одной стороны, как поле творческой деятельности личности, с другой стороны, как систему правил развития общества. Индивидуальное (элита) и общественное (система), взаимодействуя между собой, создают, по мнению английского мыслителя, основную причину развития цивилизаций. Критерием роста общества можно считать увеличивающуюся саморефлексию цивилизации, ее самоиндентификацию и противопоставление остальному миру. Этот процесс осуществляют творческие индивиды (элита), входящие в общество и формирующие его. Здесь Тойнби отмечает, что индивиды это лишь небольшая часть людей, составляющих общество, которая способна осознать ответственность за свои поступки.

Таким образом, общество является средой, которая делает возможным конкретные человеческие поступки и фактически может существовать через их реализацию. Нельзя утверждать, что ни общество происходит из осознанной человеческой деятельности, ни человек полностью детерминирован обществом. Здесь, по мнению Тойнби, «общество, находящееся в процессе цивилизации, выражает себя через индивидов, которые принадлежат к нему или которым оно само принадлежит» [5, с. 388]. Взгляды А. Тойнби можно интерпретировать таким образом, что субъект и общество – это две реальности, существующие независимо друг от друга, но предполагающие друг друга в своем воспроизводстве. В тоже время Тойнби видит общество не только как отдельную реальность, но и как систему отношений между человеческими существами: «Общество есть продукт отношений между индивидами, и эти отношения возникают из-за совпадения их индивидуальных полей действия. Это совпадение объединяет индивидуальные поля в едином общем интересе, и этот общий интерес является тем, что мы называем обществом» [5, с. 392]. Приняв это определение у Тойнби, можно сказать, что общество – это поле действия, где источником этого действия являются составляющие его индивиды.

Можно предположить, что общество в концепции локальных цивилизаций А. Тойнби надо понимать как сферу более или менее преобразуемую в результате деятельности индивидов и стремящуюся стать максимально благоприятной средой для проявления каждым индивидом свих

творческих начал. Здесь Тойнби активно использует для подчеркивания своих мыслей идеи А. Бергсона, представленные в работе «Два источника морали и религии», в которой французский мыслитель пишет: «Мы не верим в бессознательное в истории; великие подспудные течения мысли, о которых столько было сказано, были вызваны тем, что массы людей были увлеченными одним или несколькими индивидами …Бесполезно утверждать, что социальный прогресс происходит постепенно, благодаря духовному состоянию общества на определенном этапе его истории. В действительности он является рывком, который имеет место лишь тогда, когда общество решает поставить эксперимент; это означает, что общество должно позволить убедить себя или, по меньшей мере, позволить встряхнуть себя; и эта встряска всегда производится кем-то» [3, с. 335]. Дополняя мысль Бергсона, Тойнби говорит, что творческий потенциал отдельной личности недостаточен для провоцирования изменения всего общества. Он говорит о серии тождественных стимулов, производимых различными людьми, т. е. на небольшом промежутке времени несколько человек последовательно осуществляют актуализацию какой-либо социальной проблемы, заставляя все общество, в конце концов, обратить на нее внимание. Тем самым повышается роль творческого меньшинства как социальной группы, которое, постоянно генерируя проблемы, придает обществу динамичность. Внутренняя неповторимость и индивидуальность любого творческого акта лишь в незначительной мере противоречит его тенденции к однородности, которая базируется на том, что каждый член общества является потенциальным творцом и члены одного общества живут в одинаковой социальной атмосфере, однако творец, заявив о себе, всегда оказывается выброшенным за пределы инертной, нетворческой массы. Иногда у него есть удачная возможность наслаждаться общением с узким кругом родственных душ. Акты социального творчества – прерогативы либо творцов одиночек, либо творческого меньшинства.

Личности выступают носителями и выразителями всех проблем, ведущими на равных диалог с этим обществом, в то время как индивиды составляют инертную и пассивную массу потребителей. Таким образом, Тойнби выдвигает два возможных альтернативных варианта взаимоотношений между человеком и обществом, то есть это разница между личностью и толпой. Часть общества, по мнению английского мыслителя, пол-

ностью детерминирована обычаями и традициями, меньшая же его часть (элита) эти традиции вырабатывает. Такого же мнения придерживаются многие современные элитисты. По их мнению «Именно наличие элиты обуславливает развитие цивилизации» [2, с. 143]. Элита отвечает на вызов, брошенный культуре, которую она представляет, выдвигая из своих рядов духовных лидеров. По присутствию таких лидеров Тойнби и судит о росте цивилизации. «Всякий рост начинается с творческих индивидов или меньшинств, и перед ними стоит двойная задача: во-первых, достижение вдохновения или открытия в какой бы то ни было области, во-вторых, обращение общества, к которому они принадлежат, к этому новому образу жизни. Творчески это обращение может проходить двумя путями: или через массовое претерпевание подлинного опыта, уже преобразившего творческих индивидов, или же посредством подражания его внешним чертам – другими словами, через мимесис. На практике, по мнению Тойнби, путь через мимесис является единственной альтернативой, открытой для всех людей, за исключением немногочисленного меньшинства. Мимесис – это “кратчайший путь”, но это та дорога, по которой рядовые члены общества могут следовать за лидерами всей массой» [5, с. 660]. Поэтому термин «мимесис» Тойнби использует для описания процессов усвоения новых культурных ценностей нетворческим большинством в период роста цивилизации.

Чтобы закрепить эти ценности, требуется двоякое усилие творческих личностей и усилие всех остальных, чтобы принять это новое и приспособиться. Общество входит в период роста, с того момента, как в нем обнаруживаются одновременно эти инициативы и их восприятие. По мнению английского мыслителя, проблема подтягивания нетворческих рядовых членов до уровня творческих первопроходцев в масштабе общества может быть решена практически лишь благодаря способности абсолютного мимесиса – одной из наименее возвышенных способностей человеческой природы, имеющей больше от обучения, чем от вдохновения.

Далее, Тойнби отмечает, что привести в действие механизм мимесиса необходимо, поскольку мимесис является, по меньшей мере, одной из обычных способностей примитивного человека. И чтобы подтянуть инертное большинство до уровня активного меньшинства, этот идеальный метод непосредственного индивидуального вдохновения всегда приходилось подкреплять практическим методом массового социального воспита-

ния – обычной дрессировкой, заставив служить делу прогресса. «Мимесис может привести к приобретению социальных “активов” – в виде способностей, эмоций или идей, – которыми приобретающие не обладали и которыми бы никогда не овладели, если бы не встретились с теми, кто этими “активами” обладал, и не стали им подражать. Фактически это кратчайший путь» прогресса [5, с. 399].

Однако позднее А. Тойнби в своем исследовании замечает, что кратчайший путь, хотя, быть может, и неизбежен для достижения нужной цели, тем не менее, является средством весьма сомнительным, которое приводит к тому, что растущая цивилизация подвергается опасности надлома. И ценности, которые не являются продуктом инициативы пассивной части общества, всегда могут быть отвергнуты: «Необходимость использования средств мимесиса без защитного пояса обычая – необходимость, которая является ценой роста, – ведет растущую цивилизацию к опасной черте. Опасность надвигается неотвратимо, поскольку условие, требуемое для удержания порыва роста, – это наличие неустойчивого равновесия, а новые обычаи могут прийти только на смену старым. В хаотическом движении к цели не дано гарантии от опасности мимесиса. Полное и радикальное решение проблемы видится через изъятие мимесиса из общества, ставшего “союзом святых”. Подобное решение было бы прямым движением к цели, но оно, увы, не встречалось ни разу в известной нам истории человечества» [7, с. 249]. Таким образом, общество всегда находится в хрупком равновесии творческого меньшинства и пассивного большинства в их динамических отношениях.

Хрупкое равновесие в движении истории определяется полнотой и интенсивностью «ответа на вызов», мощью порыва, направленного навстречу божественному призыву. Рывок вперед способно совершить творческое меньшинство, увлекающее за собой инертную массу, способное перенести «божественный закон из одной души в другую». Однако Тойнби предупреждает, что ответственность за надломы цивилизаций лежат на совести их лидеров. Творческие личности в авангарде цивилизации, влияющие на нетворческое большинство через механизм мимесиса, могут потерпеть неудачу. Возможная неудача состоит в том, что лидеры неожиданно для себя подпадают под гипноз, которым они воздействовали на своих последователей. Это приводит к катастрофической потере ини-

циативы, потому что власть – это сила, а силу трудно удержать в определенных рамках. И когда эти рамки рухнули, управление перестает быть искусством. Остановка колонны на полпути чревата рецидивами непослушания со стороны простого большинства и страхом командиров. А страх толкает командиров на применение грубой силы для поддержания собственного авторитета, поскольку доверия они уже лишены. В результате, четкое некогда формирование впадает в анархию. Многие исторические драмы и трагедии двадцатого века служат подтверждением этого наблюдения Тойнби.

Исследуя направление, которому следуют личности, Тойнби, увидел, что сначала они уходят от действия, а затем приходят к действию в новом, более высоком плане, то есть совершают двойственность движения, который он назвал «уходом и возвратом»: «Уход – это возможность, а, быть может, и необходимое условие для преображения “анахорета”. “Анахорет” в греческом оригинале буквально означает “тот, кто удаляется”. Уход дает возможность личности реализовать находящиеся внутри нее силы, которые остались бы незадействованными, если бы она не была на время избавлена от опутавших ее социальных сетей и выводов. Возврат является сущностью всего движения, равно как и его конечной целью» [5, с. 400]. На стадии роста цивилизации ротация элит творческого меньшинства происходит благодаря механизму «ухода-и-возврата». Тойнби описывает двухтактный ритм творческих актов, составляющих процесс роста. Периодически выдающиеся личности или социальные группы вынуждены отступать в тень, уходить за кулисы исторического действия, чтобы внутренне преобразоваться, накопить энергию победного выступления. Когда культурное меньшинство достаточно активно подобным образом реагирует на вызов, брошенный родной цивилизации, это придает ей стимул для необходимого развития. «Уход-и-возврат» на первой своей фазе может осуществляться как по доброй воле, так и вынуждено. Формы ухода различны, но результат одинаков, и в каждом случае меньшинство, охваченное этим движением, высвобождает свою энергию для того чтобы сконцентрировать ее на творческой работе. Эта освободившаяся энергия «взрывается» плеядой творческих личностей, которые создают мощный культурный продукт, фундамент, на котором элита, удалившаяся от активной социальной борьбы, строит свой рафинированный этос (стиль жизни).

Вторая стадия в этом движении – это стадия относительной изоляции и творчества. Она в свою очередь распадается на две фазы, одну из которых можно назвать начальной, а другую – конструктивной. Первая фаза – это время поэзии, романтики, эмоциональных взрывов, интеллектуальных находок; вторая фаза относительно спокойна и прозаична. Это время здравомыслия и систематики [4]. Творческий порыв, абсорбированный в житейской идеологии второго периода ухода, становится доступным продуктом для восприятий большинством.

Стадии роста цивилизации это результат деятельности творческих личностей или творческих меньшинств. Но они не могут продвигать вперед общество, пока не смогут придумать, как увлечь за собой своих собратьев. Нетворческий «рядовой состав» человечества, которым всегда является подавляющее большинство, которое не может преобразиться одновременно и вырасти до своих вождей в мгновение ока. Это было бы практически невозможно. “Внутренняя духовная благодать, благодаря которой непросвещенная душа воспламеняется единой верой со святым, почти столь же редка, сколь и чудо, которое привело в мир самого святого. Задача вождя состоит в том, чтобы сделать своих собратьев последователями» [5, с. 497].

За ростом цивилизации следует ее надлом, который Тойнби характеризует как недостаток творческой силы у меньшинства и в ответ на это прекращение мимесиса среди части большинства, и как результат – утрата социального единства общества в целом. Из-за недостатка творческих сил у меньшинства происходит перерождение природы власти. Власть доминирующего меньшинства, контролирующего все социальные институты, направлена не на выполнение задачи по обеспечению жизнеспособности общества, а лишь на удержание собственной власти. Ритм “ухода-и-возврата» прерывается, так как не производятся новые культурные формы. Доминирующее меньшинство в целях самолегитимизации воспроизводит устаревшие духовные ценности, оставшиеся от прошлых “ответов». Вследствие этого культурные формы теряют свой смысл для остального общества, становясь омертвевшими знаками. Творческие силы подчиненного большинства, не находя применения в общественной жизни, выражаются в деятельности духовных лидеров, как правило нонконформистского характера. По его мнению, возникают два типа личности, претендующего

на лидерство в цивилизации, клонящийся к упадку, первый – это администратор, второй – это духовный лидер. Первый тип осуществляет оторванную от духовных оснований власть, формируя репрессивное государство, второй тип формирует противостоящую государству идеологию. Таким образом, в цивилизации формируются два типа этических базиса. Первый тип, порожденный доминирующим меньшинством этический базис, кодифицирован и отлит в авторитарные государственные механизмы. Выражением его являются отслужившие свой век культурные символы. Второй тип этического базиса выражает творческие начала цивилизации и выражен не в четких формах, а в абстрактных идеях, наиболее полно выражающих накопленный в культуре опыт. Таким образом, цивилизация создает мертвый и живой культурные продукты.

Исследуя рост цивилизаций, английский мыслитель пишет, что его можно разложить на ряд последовательных действий «вызова-и-ответа». «Причина, по которой одно действие следует за другим, заключается в том, что каждый из ответов не только успешно справлялся с тем или иным частным вызовом, но и то, что он способствовал появлению нового вызова, возникающего каждый раз из новой ситуации, к которой приводил успешный ответ. Таким образом, сущностью роста цивилизаций оказывается порыв, который приводит сторону, подвергающуюся вызову, через равновесие успешного ответа к перевесу, который проявляется в возникновении нового вызова. Подобным же образом эту повторяемость, или возвратность, вызов предполагает и процесс распада, но в данном случае ответы не имеют успеха. В результате, вместо ряда вызовов, отличных по своему характеру от предшествующих, на которые уже были даны успешные ответы и они стали достоянием истории, мы имеем один и тот же вызов, возникающий вновь и вновь» [6, с. 9–10]. Если ритм развивающейся цивилизации Тойнби определяет как «вызов-и-ответ», то ритм распадающейся цивилизации он характеризует как «раскола-и-полигенеза». Разница в них заключается в способах оформления элит. В распадающейся цивилизации элита полностью отчуждена от интересов общества, связывает его инициативу, отстаивая свое господство. Творческие личности не вливаются теперь в социальные группы, обладающие полнотой власти, а формируют свои собственные элиты, дистанцируясь от официальных властей и дискредитируя их.

Как мы видим, распад цивилизации начинается со сбивания ритма «ухода-и-возврата». Основным симптомом распада цивилизации является пространственное и классовое расслоение общества. Творческое меньшинство уже не собирается из представителей всех сословий общества, а обособляется в сословных привилегиях. «За исключением полностью замкнутой элиты, становящейся кастой, правящая элита обычно находится в состоянии постоянной медленной трансформации. Если циркуляция элит происходит слишком медленно, в высших слоях скапливаются элементы, олицетворяющие бессилие, разложение и упадок» [4, с. 247]. Английский мыслитель отмечает, что именно эта тенденция служит одним из основных симптомов угрозы существования цивилизации. Он особо выделяет различие между правящим меньшинством в распадающейся цивилизации и творческим меньшинством развивающейся цивилизации. Правящее меньшинство, не способное ответить на новые вызовы, не дает также развиваться новым элитам. В силу своей косной позиции правящее меньшинство заранее приговаривает себя к неучастию в творческой работе. Но, совершая этот великий отказ, оно обкрадывает только само себя, дисквалифицируя себя как руководителя, оно уже не в состоянии довести работу до конца, ибо, если одна цивилизация угасает, а другая нарождается, творчество не прекращается. Когда рост цивилизации обрывается надломом и вчерашнее творческое меньшинство превращается в меньшинство правящее, то это становится драмой, разворачивающейся на социальной сцене распадающейся цивилизации. Во время распада разыгрываются две пьесы с противоположными сюжетами. Пока косное правящее меньшинство постоянно воспроизводит свое поражение, новые вызовы, побуждая к новым творческим ответам, активизируют новые творческие меньшинства. Они-то и становятся претендентами на возвышение.

Кроме того, причиной возникновения любой общественной группы, претендующей на роль элиты, всегда является конкретный исторический вызов. Тем самым, весь культурный продукт, который эта группа произвела, все те инновации в обществе, которые она осуществила, направлены на решение проблемы устранения вызова. Английский мыслитель полагает, что одна и та же творческая группа не способна справится с двумя последовательными вызовами. “Обычно одно и то же меньшинство или индивидуум не в состоянии дать творческие ответы на два или более последова-

тельных вызова. Разумеется, это не правило, но, тем не менее, история часто свидетельствует, что группа, успешно ответившая на один вызов, уступает место другой для ответа на следующий вызов» [7, с. 251]. Процесс смены элит Тойнби считает неизбежным историческим законом, коренящимся в человеческой природе.

Процессу смены элит способствует то, что правящее меньшинство в своей массе неоднородно. Внутри него не может не быть некоего элемента разнообразия. Хотя правящее меньшинство может производить чудеса стерилизации, обращая в свой бесплодный «корпоративный дух» тех новобранцев, которых постоянно набирает в свои многократно самоуничтожающиеся ряды, это не может воспрепятствовать напряжению его творческих сил, которые обнаруживаются в создании не только универсального государства, но также и философской школы. Соответственно, мы обнаруживаем, что оно, вероятно, будет включать в себя и множество членов, сильно отклоняющихся от тех характерных типов замкнутой корпорации, к которой они принадлежат. Этими характерными типами являются «милитарист» и «эксплуататор». «Едва ли необходимо приводить примеры из эллинской истории. Мы видим милитариста, в его лучшем проявлении, в Александре, а эксплуататора, в его худшем проявлении, – в вересе, чье дурное управление Сицилией представлено в обширных речах, или памфлетах, Цицерона» [6, с. 19].

Когда общество начинает распадаться, все процессы, происходящие в обществе, являются, по мнению А. Тойнби, отражением изменений в душе индивида. Надлом цивилизации – это не кризис социальных институтов, а кризис мировоззрения людей, их формирующих: «Раскол в социальной системе, который мы исследовали до сих пор, является коллективным опытом, а потому поверхностен. Его значение состоит в том, что он является внешним, видимым знаком внутренней духовной трещины. Будет обнаружено, что раскол в душах людей лежит в основе всякого раскола, обнаруживающегося на поверхности общества, которое является точкой соприкосновения соответствующих сфер деятельности этих человеческих деятелей» [6, с. 96]. Распадающееся общество отнимает у человека заложенные в нем творческие способности, сопротивляясь этому угнетению, человек остро чувствует эту проблему и не имеющий возможности реализовать себя в социальном окружении, уходит от общественной жизни.

По мнению Тойнби, раскол в душах членов распадающегося общества проявляется во множестве форм. Он возникает во всех тех формах поведения, чувствования и жизни, которые присущи деятельности человеческих существ, играющих роль в возникновении и росте цивилизаций. В фазе распада каждая из этих отдельных линий действия склонна расщепляться на пару взаимно противоположных и взаимно отталкивающихся разновидностей или заменителей, в которых ответ на вызов поляризуется между двумя альтернативами: одной пассивной, а другой – активной, однако при этом ни одна из них не является творческой. Первый способ – это путь муштры и самоограничения, направленный на формирование четких и ясных концептов, при помощи которых индивид стремится обрести путь к возрождению утраченных творческих способностей. Второй путь – это путь погружения в иррациональность природы, восстановление творческих потенций, задушенных обществом. Кроме раскола в душе, происходит также и поляризация мироощущения, того как человек воспринимает окружающий его мир. Пассивное восприятие реальности приводит к вере в случайность, которая необходима своей неизбежностью: «Пассивная попытка состоит в уходе, когда душа “позволяет себе уйти”, уверенная в том, что, дав волю своим непосредственным инстинктам и антипатиям, она будет “жить в согласии с природой” и автоматически получит назад от таинственной богини тот драгоценный дар творчества, который, как она осознает, потерян. Активной альтернативой является попытка самоконтроля, когда душа “берет себя в руки” и стремится дисциплинировать свои естественные страсти, в противоположной уверенности, что природа – гибель для творчества, а не его источник, и что “завоевание господства над природой” является единственным способом восстановления утраченной творческой способности» [6, с. 97].

Раскол в душе приводит к размежеванию в оформлении социального чувства. Либо это полная потеря стиля, культурная анархия, эклектика, смещение традиций и сочетание несовместимых ценностей. Либо через разрушающиеся общественные структуры человек усматривает «всеобщее единство через осознание единства человечества с Космосом и единение его с Богом».

По мнению английского мыслителя, представители общественных групп, наделенных властью в распадающейся цивилизации, из-за облада-

ния культурным опытом подают пример высокой духовной активности, не воспринимаемой представителями той же социальной группы, а принимаемыми людьми менее образованными, но гораздо более остро чувствующим противоречия в своем мировоззрении. И наоборот, лень и безвкусица, порождаемые в отчужденных от власти слоях общества, постепенно распространяются на большую часть представителей правящего меньшинства из-за их нежелания выполнять свои творческие обязанности.

Таким образом, в концепции А. Тойнби элита и общество являются одними из ключевых понятий для понимания возникновения и роста цивилизаций, в осуществлении властного управления и формирования культуры принимают различные социальные группы, претендующие на роль элиты и, в конечном итоге, стремящиеся стать доминирующим меньшинством, осуществляющим руководство всем обществом.

А. Тойнби говорит, что элита появляется вместе с цивилизацией и является основным критерием, определяющим вступление общества в цивилизационный тип развития. Он считает элиту сферой активной и ответственной деятельности. Именно элита предполагает создание эффективной идеологии, способной защитить общество от возможных угроз. Он считает, что элита создает и воспроизводит духовные ценности, на которых основывается общественная жизнь. Процесс создания и воспроизводства духовных ценностей требует от индивида, свободного времени, большой ответственности, творческих способностей и образования. Поэтому творческое меньшинство всегда невелико, но именно по наличию и активной деятельности Тойнби причисляет общества к цивилизациям. Она выделяется из социальной группы, осуществляющий властный контроль над обществом, из-за необходимости ответить на брошенный ему окружающей средой вызов. Ритм «вызова-и-ответа» приобретает в растущей цивилизации вид «ухода-и-возврата». Он отображает собой смену элитарных групп, которые вначале разрабатывают идеологию, осмысляя надвигающуюся угрозу, потом – повседневную этику, эффективно противостоящую опасности, и, наконец, выдвигаются обществом на роль доминирующего, властного меньшинства для руководства этим обществом. Власть в развивающейся цивилизации систематически переходит из рук одной социальной группы в руки другой, тем самым постоянно осуществляется творческая деятельность внутри элиты, она вырабатывает новые формы, способные вдохновлять людей на активную борьбу.

**Литература**

1. Аверинцев С. Глубокие корни общества // Лики – культуры. Альманах. – М., 1995. – Т. 1. – С. 431–444 с.
2. Ашин Г. К. Элитология: учеб. пособие. – М.: МГИМО-Университет, 2005. – 544 с.
3. Бергсон А. Два источника морали и религии. – М.: Канон, 1994. – 384 с.
4. Осипов Г. В., Ионин Л. Г., Култыгин В. П. История социологии в Западной Европе и США: учеб. пособие. – М.: Норма, 2001. – 576 с.
5. Тойнби А. Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций. – М.: АСТ, 2009. – Т. 1. – 670 с.
6. Тойнби А. Исследование истории: Цивилизации во времени и пространстве. – М.: АСТ, 2011. – Т. 2. – 863 с.
7. Тойнби А. Постижение истории. – М.: Прогресс, 1996. – 608 с.

***Василий Евгеньевич Лякин***

## ВНУТРЕННЯЯ ПРАВДА КАК ПУТЬ РУССКОГО НАРОДА

В статье дается характеристика внутреннего подхода к понятию правды в русской философской традиции, анализируется его отношение к независимой действительности и изменение статуса правды в ходе развития мысли.

**Ключевые слова:** правда; истина; русская философия; объективная действительность; трансцендентная действительность; идеальное; материальное.

В последнее время в российской философской среде возрос интерес к проблеме правды, что сопровождается ростом количества научных работ на эту тему.

Актуальность проблемы правды обосновывается ее исследователями несколькими факторами, прежде всего недостаточностью критического или какого-либо иного анализа этой категории в современных философско-антропологических исследованиях [3, с. 4], а также распространением так называемого правдоискательства, которое в русской культуре служит

предельным основанием человеческого поведения. Понятие правды как никакое другое связывают с русской ментальностью.

Также возрастание интереса к правде объясняется вступлением человечества в эпоху постмодерна, которая сопровождается политической, культурной и ценностной плюральностью [3, с. 117–147; 4, с. 3].

Мы можем дополнить названные причины возникновения интереса к феномену правды утратой современным российским обществом существенных смысловых и жизненных ориентиров, таких как религия и единая идеология.

Все работы по проблематике правды связывают понятие правды как никакое другое с русской ментальностью. Интерес к правде называют главной отличительной особенностью русской философии, которая основной задачей поставила стремление выразить в философском плане собственный опыт индивидуального и национального бытия, души и менталитета, религии и культуры России. Правда здесь утверждается как система правды-истины и правды-справедливости, в которой направленность размышлений перенесена на личность.

Подтверждением общепризнанного мнения о том, что в отечественной культуре особую роль всегда играла категория правды, этическое содержание национального идеала правды, является весь контекст русской религиозно-философской литературы. На протяжении ее истории утверждалось, что русский народ пошел путем «внутренней», нравственной правды, по пути мира, согласному с учением Христа.

Однако в существующих исследованиях по проблематике правды и предмету русской философии, на наш взгляд, положение о внутренней правде, выбранной русским народом, не подвергается должной критике. Не уделяется должного внимания онтологическому аспекту правды, а именно степени зависимости правды от объективной или трансцендентной действительности.

Названное определяет цель настоящей работы – установить характеристики внутреннего подхода к правде в русской философской традиции, определить сферу действия этого подхода и отношение внутренней правды к внешней правде независимой действительности.

Этимологические исследования слова «правда» приводят к выводу о том, что все древнеславянские слова с корнем «прав-» обладали положительным смыслом, первичными значениями которого являются значения

«прямой», «ровный» и «устремленный прямо, вперед» [15, с. 60]. В древнерусском языке «правда» исконно имела такие значения, как нравственно должное («обет», «заповедь»), принятую верность («присяга»), должное в области права («свод правил», «договор») [9, с. 1355–1360]. При этом значение «истина» не было характерно для старославянского «правъда»: «ни одно из его пятнадцати производных… не имело в старославянском значений, мотивированных значением «истина» [15, с. 62]. Отсюда можно сделать предположение о том, что в старославянском языке «правда» и «истина» обозначали разные фрагменты мира и имели лишь несколько общих концептуальных признаков.

В древнерусских литературных источниках правда выполняла смешанные функции, выступала ориентиром одновременно в земной жизни и в качестве идеального божественного прототипа. Так, в «Слове о Законе и Благодати» Илларион обозначил старания человека, связанные с обретением жизни вечной, правдой спасения, а достижение благополучия в мире земном – правдой благопреуспеяния [5, с. 143]. То есть правда рассматривалась и как норма отношения человека к другим людям, миру и себе самому, и как возможность «иного бытия», воплощенная в совести.

В первом значении рассматриваемый термин употреблялся в наименовании первого свода законов Киевской Руси «Русская Правда», который отражал коллективные представления наших предков о справедливом государственном устройстве. Спустя много веков такое же название было дано конституционному проекту декабриста П. И. Пестеля.

В ходе развития языка, как и по ходу российской истории, соотношение концептов «правда» и «истина» менялось. А. Д. Шмелев при анализе древнерусских памятников считает, что «истина, как и в современном языке, предполагала соответствие действительности, но целиком принадлежала человеческому миру: речь шла о реально переживаемой действительности. Правда была ориентирована на соответствие высшей подлинной реальности, идеалу, имеющему божественное происхождение; это то, что должно быть, и что в идеале совпадает с тем, что есть на самом деле. Таким образом, в современных словах «правда» и «истина» сохранилось свойственное языку древних памятников противопоставление того, что есть (истина), тому, что должно быть (правда); но изменилось представление о принадлежности правды и истины божественному и человеческому: если раньше акцент ставился на том, что нормы являются богоустановлен-

ными (правда), а действительность реально переживается людьми (истина), то в современном понимании в фокусе находится то обстоятельство, что то, как обстоят дела на самом деле во всей полноте, ведомо лишь Богу (истина), тогда как моральные нормы регулируют человеческую жизнь (правда)» [16, с. 191–192].

Тем не менее, несмотря на смысловые изменения понятий «истина» и «правда», по мнению С. Л. Франка, они не могли не стать центральной темой русской философии. Предмет последней он определял через истину, указывая, что добро в русской философии представляет собой не должное или норму, а истину как живую онтологическую сущность мира, которую человек должен постигнуть и которой он должен покориться [13, с. 86].

С другой стороны, отмечал С. Л. Франк, у русских, помимо слова «истина», имеется еще другое понятие, ставшее главной темой их раздумий и духовных поисков. Это «правда», которая, с одной стороны, означает истину в смысле теоретически адекватного образа действительности, а с другой – нравственную правоту, основания жизни, посредством которых бытие становится внутренне единым, освящается и спасается. Русский мыслитель всегда ищет правду, он желает не только понять мир и жизнь, но и постичь главный религиозно-нравственный принцип мироздания, чтобы преобразить мир, очиститься и спастись [13, с. 85].

Предложенные С. Л. Франком значения и значимость истины и правды по сути означают, что русское философское мышление никогда не было бесстрастной рефлексией, «чистым познанием» мира, а всегда было выражением религиозного поиска святости.

В развитие этого положения он отмечал также, что русская интеллигенция искала в мыслителях и их системах не истины научной, а пользы для жизни, оправдания или освящения какой-либо общественно-моральной тенденции (благо народа, удовлетворение нужд большинства) [14, с. 156–165].

Мысли об отстаивании интеллигенцией позиции правды придерживался и Н. А. Бердяев, согласно которому интеллигенцию интересует не вопрос об истинности или ложности теории, а лишь то, благоприятна или нет эти теория, послужит ли она благу и интересам народа. Такие стремления парализовали и практически уничтожили интерес к истине, что можно выразить формулой: да сгинет истина, если от гибели ее народу будет лучше житься, если люди будут счастливы [2, с. 28–30].

Тем не менее, несмотря на общественные настроения, русские религиозные философы не придерживались подобной степени прагматизма и соображений сиюминутной выгоды.

К. С. Аксаков, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк и другие русские религиозные философы, следуя выработанным в Библии подходам, трактовали правду во взаимосвязи с истиной и подлинным бытием. Специфика отождествления правды с истинным человеком и истинной жизнью человечества заключалась в понимании всеобщей истины, к которой стремился русский дух. П. А. Флоренский утверждал: «Истина всегда дана была людям, и она не есть плод научения какой-нибудь книги, не рациональное, а нечто гораздо более глубокое, построение, внутри нас живущее, то, чем мы живем, дышим, питаемся» [11, с. 511].

Концептуализация правды как системы правды-истины и правды-справедливости была произведена в конце XIX века Н. К. Михайловским, который писал: «Ведь и по-русски *со-весть* и *со-знание*, в сущности, одно и то же слово. Но по-русски есть и еще более яркий пример совпадения разных понятий истины и справедливости в одном слове «правда». Можно по этому случаю сказать: как скуден, как жалок дух русского народа, не выработавший разных слов для понятий истины и справедливости! Но можно также сказать: как велик дух русского народа, уразумевший родственность истины и справедливости, самым языком свидетельствующий, что для него справедливость есть только отражение истины в мире практическом, а истина – только отражение справедливости в области теории; что истина и справедливость не могут противоречить друг другу!» [7, с. 384].

Внутренняя правда русского народа характеризуется именно через соотношение понятий «истина» и «справедливость». До конца XIX века мыслители продолжали начатую в древнерусских памятниках традицию восхваления справедливости как грядущего единства правды и истины, где правда была избрана как управляющий субъект, а истина как слабый и прислуживающий. Принудительной «внешней» правде разума, логики, эпистемологии русская философия противопоставила изначальную «внутреннюю» правду, сохраненную в недрах православной церковности, народной жизни, крестьянском общинном социализме. Таким образом, русская философия не анализирует данного, а строит идеал, нечто ожидаемое, силой которого пытается преобразовать данное.

Еще в середине XX века философ Юркевич считал, что влечения и стремления к нравственной деятельности и добру являются врожденными и идут от сердца [17, с. 135, 180, 183]. Но эта мысль не была поддержана последующим поколением русских философов. Главным для мыслителей начала XX века являлся поиск Добра как Абсолюта, высшего разумного начала, придающего смысл миру и жизни человека. Согласно Н. О. Лосскому, поиск социальной справедливости в земной жизни есть результат стремления к совершенному добру при утрате религии и сознании неправды грешной земной жизни [6, с. 359, 250].

В ходе развития мысли философы пришли к выводу о существовании неразрешимых противоречий между должным, к которому нас направляет правда, и сущим, которое правда отказывается описывать. Если истина скрыта и для ее познания требуются усилия, то правда множественна, поскольку каждый имеет свою правду в силу индивидуального бытия. Даже схожесть мировоззрения, моральных принципов и норм двух людей не приводит их к единой правде. Только если бы идеал нормативной правды был достигнут, она могла бы обладать той же степенью конкретности, что и теоретическая истина.

Идея о доминирующем, управляющем положении правды неизбежно приводит нас к приспособленческой позиции, при которой человек поддерживает ту правду, которая кажется ему таковой в данных конкретно-исторических условиях. Стоять на почве неизменной истины трудно и неблагодарно, поскольку при этом приходиться противостоять всему множеству правд. Встав же на позицию конкретной правды, хочется если не забыть об истине, то изменить ее «под себя».

Формулирование И. Кантом категорического императива перевела правду из категории межличностных отношений в сферу идеального, нормативного знания. Обострение противоречий между должным и сущим позволило поставить вопрос о существовании всеобщей этической истины, морального принципа, форма которого схожа с трансцендентальными формами познания.

Изложенное послужило причиной того, что в философии русского зарубежья, в частности у С. Л. Франка и Н. А. Бердяева, истина и, правда меняют статус, становясь онтологичными, вечными и независимыми от человеческого выбора.

«Внутренняя» человеческая правда сменяется «внешней», но не государственно-правовой, узкой и частичной, а соборной, Божественной правдой всеединства. В отсутствие возможности приписать человеку как чувственному природному существу идеальные свойства Божественной правды религиозные философы компенсировали ее православной концепцией взаимосвязи правды с истиной и справедливостью в рамках подлинного бытия.

В этой концепции взаимосвязь правды с истиной раскрывается через термин «живая истина». В случае трансцендирования к Богу являющаяся непосредственно Божественная правда выступает как «закон устройства бытия и исхода времен» [10, с. 7], как истина Божественного бытия. Если же человек не стремится к Божественной правде, через боль страданий он узнает всю неправду своей жизни. Поэтому причастен к правде тот, кто полон истиной и жизнью.

В случае трансцендирования к такому подлинному бытию являющаяся непосредственно Божественная правда выступает как «закон устройства бытия и исхода времен». Если же человек не стремится к Божественной правде, через боль страданий он узнает всю неправду своей жизни. Поэтому причастен к правде тот, кто полон истиной и жизнью.

Мысль о необходимом сочетании в правде идеального и материального была поддержана Н. А. Бердяевым, который в 1918 году резко критикует идею равенства, провозглашая неравенство двигателем любого развития. Неравенству он придает онтологический смысл из-за его содержания – двойной правды божественного творения и социального бытия человечества. В неравенстве есть особенная, непонятная большинству, справедливость, постигаемая не рационально, а творчески-интуитивно. Неравенство он считал оправданием самого существования человеческой личности и источником всякого творческого движении в мире [1, с. 46–127].

Приведенную мысль можно считать новым вариантом решения проблемы соотношения истины, правды и справедливости. Они представляют собой хоть и рожденные рациональностью человека, но независимые от него, объективные, при этом не отвлеченно-абстрактные начала. «Внутренний» характер истины и правды удобен для внутреннего же, ограниченного использования, которое придает им конкретно-историческое значение и позволяет ими же манипулировать. Только выход за пределы человеческого социального опыта, сиюминутных интересов к Божествен-

ному промыслу позволит достичь справедливости. Этот промысел является внешним источником истины и правды и должен вывести их за пределы человеческого волеизъявления [1, с. 136–137].

Бердяев считал, что хотя в действительности правда и истина всегда бывают в меньшинстве, их необходимо поставить выше воли народа, подчинить ее им. Отсюда следует его жесткая критика революционной борьбы за справедливость. Поскольку Божественная справедливость содержит истину и любовь, а человеческая – неправду и ненависть, то в самом восстании против основ социального строя во имя справедливости содержится религиозная ложь [1, с. 167–168].

Таким образом, осуществление правды на земле есть утопия, и она постигается только трансцендентным путем поиска и принятия Царства Божьего.

Анализ же поздних размышлений Франка и других религиозных философов показывает, что бытийная и трансцендентная трактовки правды в определенной степени объединяются.

У С. Л. Франка источник формирования представления о правде связан с самим человеком [12, с. 54]. Правда конструируется в совести, сознании человека, но при этом она изымается из объективной действительности, обретает самостоятельное значение. Человек, руководствующийся Законом Божьим и любовью к ближнему, ориентирован на претворение правды в мире. Таким образом, с этической стороны правда нацелена на исправление человека путем самосознания личности.

Основание подобного понимания правды лежат в соборном образе бытия Вл. Соловьева: «Вся наша действительность, мы сами и тот мир, в котором мы живем, одинаково далеки и от чистой мысли, и от чистого механизма. Весь действительный мир состоит в постоянном взаимоотношении и непрерывном внутреннем взаимодействии идеальной и материальной природы» [8, с. 328–329].

Божественная правда указывает на два смысла правды, подлежащие реализации человеком: отношения «человек – Бог» в онтологическом аспекте и отношения «человек – человек» и «человек – мир» в антропологическом аспекте. Правда конструируется в совести, сознании человека, но при этом она изымается из объективной действительности, обретает самостоятельное значение.

Из изложенного мы приходим к следующим выводам. Понятия «истина» и «правда» являлись центральной темой русской философии как до ее самоопределения, так и после этого. До конца XIX века восхвалялась справедливость как грядущее единство правды и истины, где правда была избрана как управляющий субъект, а истина как слабый и прислуживающий. Однако идея о внутренней правде неизбежно приводит к приспособленческой позиции, при которой человек поддерживает ту правду, которая кажется ему таковой в данных конкретно-исторических условиях. Поэтому на рубеже XIX – XX веков истина и правда меняют статус. Сначала они приобретают онтологический статус, вечный и независимый от человеческого выбора, а затем происходит постепенное соединение двух сфер бытия правды – Бога и человека.

**Литература**


1. Бердяев Н. А. Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии // Русское зарубежье. Из истории социальной и правовой мысли. – Л., Лениздат, 1991. – С. 7–242.
2. Бердяев Н. А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Интеллигенция в России: сб. ст 1909–1910 гг. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 24–42.
3. Денисов С. Ф. Жизненные и антропологические смыслы правды и неправды: монография. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2001. – 206 с.
4. Иванова В. В. Правда в бытии человека: дис. … канд. филос. наук. – Омск, 2005. – 185 с.
5. Илларион. Слово о Законе и Благодати / сост., вступ. статья, пер. В. Я. Дерягина; реконстр. древнерус. текста Л. П. Жуковской; коммент. В. Я. Дерягина, А. К. Светозарского. – М.: Столица, Скрипторий, 1994. – 146 с.
6. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
7. Михайловский Н. К. Письма о правде и неправде // Соч.: в 6 т. – СПб., 1897. – Т. 4. – С. 381–464.
8. Соловьев В. С. На пути к истинной философии // Соч.: в 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 324–350.
9. Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: в 3 т. – М.: Книга, 1989. – Т. 3. – Ч. 2. – 1515 с.
10. Трубицын А. П. Постижение правды в православии. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1998. – 196 с.
11. Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание: сост. игумен Андроник (Трубачев) и др. – М.: Москов. рабочий, 1992. – 560 с.

12. Франк С. Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 510 с.
13. Франк С. Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии // Философские науки. – 1990. – № 5. – С. 81–91.
14. Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи: Интеллигенция в России: сб. ст. 1909–1910 гг. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 153–184.
15. Цейтлин Р. М. О значениях старославянских слов с корнем -прав- // Этимология –1978. – М.: Наука, 1980. – С. 59–64.
16. Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
17. Юркевич П. Д. Философские произведения. – М.: Правда, 1990. – 682 с.

***Светлана Александровна Пушненкова***

## НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В РОССИИ: СОЦИАЛЬНЫЕ И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ

В работе рассматривается тема национально-патриотических ценностей в России сквозь призму актуальных социокультурных проблем. Анализируя ситуацию нашего времени, автор статьи приходит к выводу, что в современных социокультурных процессах само явление национализма как подъема самосознания русских людей является самостоятельной ценностью и призвано вызвать интерес не только у общества, но и у государства, одной из задач которого должно быть сохранение потенциала страны, ее народа и культуры.

**Ключевые слова:** нация, этнос, истинный и ложный национализм, этнический национализм, русский национализм, «Русский марш», националистические движения, национальная ценность, здоровый образ жизни (ЗОЖ), семья, государство, труд, духовные ценности, национализм как ценность.

В научно-популярной и публицистической литературе, и особенно в средствах массовой информации очень часто отождествляются понятия «этнос» и «нация». Однако источник этнической связи людей заключается в генетической общности и природных условиях бытия, приводящих к дифференциации групп. Нация – более сложное и позднее образование. Если этносы существовали на протяжении всей мировой истории, то нации

формируются только в период Нового и Новейшего времени. Это один из важнейших политических, хозяйственных и культурных феноменов XIX и XX веков. Результатом отсутствия различий в этих двух понятиях является порой негативное отношение к такому явления нашей жизни, как национализм. Определение сущности и понимание природы национализма на сегодняшний день оказывается сложной теоретической задачей. Обычно внимание уделяется изучению влияния национализма на политический облик нации, на межгосударственные отношения и на экономическое развитие, но важно помнить, что во всех этих аспектах существенную роль играют социокультурные и духовно-нравственные факторы.

В рассмотрении социокультурных аспектов национализма выделяется три основных подхода (формалистический, релятивистский и культурно-коммуникативный подходы). Согласно формалистической концепции национальная общность возникает через самоутверждение народа, обладающего специфическими сходными характеристиками в языке, верованиях, представлениях, историческом опыте, поведении и т. п. Культурное обоснование национализма неизменно дополняется утверждением государственной общности. Релятивистские концепции предполагают, что идентичность этноса или нации формируется всегда по отношению к некоторому внешнему фактору: ощущение угрозы со стороны некой этнической группы в конкуренции за доступ к ресурсам, за власть, за территорию. Культурно-коммуникативный подход к национализму основан на выявлении значения факторов коммуникационного единства, возникающего в обществе в ходе интенсивного хозяйственного развития, сопровождаемого ростом городов, развитием образования, ростом грамотности, распространения книгопечатания и периодических изданий.

В своей национальной культуре каждый народ должен ярко выявить всю свою индивидуальность, притом так, чтобы все элементы этой культуры гармонировали друг с другом, будучи окрашены в один общий национальный тон. Но общечеловеческая культура, одинаковая для всех народов, просто невозможна. При пестром многообразии национальных характеров и психических типов такая «общечеловеческая культура» свелась бы либо к удовлетворению чисто материальных потребностей при полном игнорировании потребностей духовных, либо навязала бы всем народам формы жизни, вытекающие из национального характера какой-

нибудь одной этнографической особи. Однако отнюдь не всякий национализм логически и морально оправдан. Есть разные виды национализма, из которых одни ложны, другие истинны, и только истинный национализм является безусловным положительным принципом поведения народа. В его основе всегда должно быть заложено стремление к национальной самобытности и самопознанию. Он ставит культуру как высшую и единственную свою задачу, поэтому всякое явление политического и исторического характера расценивает именно с точки зрения этой главной задачи.

Ложный национализм часто вытекает в такие формы, как расизм и шовинизм – такую психологию или идеологию, которая является, по сути, теорией неравенства (либо рас, либо национальных идей). Особым видом национализма является этнический национализм, согласно которому каждому человеку в той или иной степени присуща потребность принадлежности к этнической группе. Отсюда – повышенное внимание к этнической идентификации, потребность консолидации этнической общности, попытки выработки интегрирующего национального идеала в новых социальных условиях, «охранение» и обособление своей национальной мифологии, культуры, истории.

Особого внимания заслуживает такое явление как русский национализм [3]. Это идеология, направленная на защиту культурной самобытности русских и их национального сознания, а в широком смысле, это одна из разновидностей национализма, широко распространенное социокультурное явление в наши дни.

Однако история его насчитывает почти три столетия. Можно сказать, что первыми русскими националистами были деятели эпохи Просвещения: М. Ломоносов, А. Сумароков, В. Тредиаковский, М. Державин, Н. Карамзин и др. Однако существует точка зрения, что истинного национализма в послепетровской России еще не было. Если вспомнить спор между славянофилами и западниками, то там, несомненно, можно найти два пути, которые в результате вели к крайностям: либо к отрицанию своей самобытности, либо к требованию тотальной «русификации». Но это одна из множества точек зрения, часто распространенная в современных либеральных кругах.

С другой стороны, есть мнение, что первой организацией русских националистов был «Всероссийский национальный союз», одним из глав-

ных идеологов которого был М. О. Меньшиков, известный многим своим произведением «Письма к русской нации». М. О. Меньшиков был первым идеологом русского этнического национализма, выдвигая на первый план вопросы чистоты крови. Зародившись в недрах черносотенного движения в начале XX века, русский национализм стал реакцией на приближающееся крушение Российской империи. В основу черносотенного движения были положены идеи графа Николая Уварова: «Православие. Самодержавие. Народность». Немалую роль в формировании русского национализма сыграла философия славянофилов. Черносотенцы сыграли свою роль в борьбе с революционными организациями начала XX века, впоследствии в революционном движении 1917 года они усматривали масонский заговор. Крупной организацией русских националистов-черносотенцев в 1905–1917 гг. был «Союз русского народа». Свою историю черносотенцы возводили к «черным сотням» народного ополчения Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского.

Уже в современной России, а именно в 2004 году, в честь подвига Минина и Пожарского 4 ноября был учрежден День народного единства. Поскольку новый праздник не получил особого внятного идеологического содержания со стороны власти, русские националисты успешно воспользовались этим, фактически «монополизировав» данное событие. Через год после учреждения Дня народного единства, 4 ноября состоялся первый «Русский марш», ставший впоследствии ежегодным. В этот день уже несколько лет в различных городах России и странах СНГ проводятся шествия, митинги и демонстрации представителей русских националистических организаций и движений, которых на сегодняшний день в России насчитывается около 34 разрешенных (умеренных и радикальных) и 5 официально запрещенных по суду.

«Русский марш» представляет собой протестный политический ритуал, вызывающий интерес с точки зрения развития политического ритуала в постсоветской России. Это одно из немногих подобных событий, повторяющихся регулярно на протяжении шести лет и позволяющих изучить взаимодействие националистических активистов и государственных властей. В Новосибирске в 2011 году прошел очередной «Русский марш» под единым лозунгом «Хватит кормить Кавказ». Несомненным лидером «Русского марша» уже несколько лет является Евгений Логинов, организатор

движения «Русский прорыв». На митинге собралось около 300 людей – по официальным источникам, по неофициальным – более 500 человек. Призывы собравшихся были различные: «Отразим алкогольную агрессию», «Жуликов и воров к ответу», «Косово есть Сербия», «Я русский» и многие другие. Символика «Русского марша» – черно-желто-белые цвета: они и в флаге, и в шарах, и в транспарантах. К «Русскому маршу» были приурочены кулачные бои, традиции которых были широко распространены на Руси. Поскольку митинг был спланирован и его действия носили санкционированный характер, никаких серьезных происшествий не произошло.

Теперь необходимо разобраться в нравственно-этических, духовных и социальных принципах и ценностных проблемах русского национализма. Любая культурная общность в традиционной культуре, будь-то семья, род или нация обладает определенной системой ценностей. В отличие от норм, которым следуют, ценности подразумевают выбор того или иного объекта или цели, которые имеют более высокое существование. Ценности в ряде случаев имеют внеисторический характер. Они порождаются культурой и вплетаются в изменчивое многообразие социальной жизни. По определению В. Л. Абушенко, они позволяют *«связывать разные временные модусы (прошлое, настоящее, будущее); семиотизировать пространства человеческой жизни, наделяя все элементы в нем аксиологической значимостью; задавать системы приоритетов, способы социального признания, критерии оценок; строить сложные и многоуровневые системы ориентации в мире; обосновывать смыслы»* [1, с. 798]. И в этом случае именно через ценности можно рассматривать «механизмы смыслового удержания и укоренения человека в мире». Ценности также играют центральную роль при анализе механизмов целеполагания и долженствования, они позволяют разделить «мир сущего» и «мир должного» и вносят «метафизическое измерение» в мир человеческого бытия.

Учитывая специфику русской нации, ее сложного менталитета и разнообразия архетипов, а также принимая во внимание триаду «природа-общество-дух» как три сферы существования человека, можно выстроить несложную иерархию национально-патриотических ценностей русского человека (см. таблицу).

Почти все духовные ценности, имеющие национально-патриотическое содержание, отражают не национальную специфику, а религиозно-философскую, исключением являются лишь эстетические ценности, которые у русского человека заключены в идеальных образах славянских архетипов. Под культурной самобытностью подразумеваются такие ценности, которые обеспечивают самосохранение и идентичность русского народа.

*Таблица 1*

| **Сферы существования человека** | **По типу потребностей** | **Виды ценностей** | **Национально-патриотические ценности** |
|---|---|---|---|
| Дух (высшая) | Имманентные (духовные) | Смысложизненные (мировоззренческие) | Вера, надежда<br>Свобода (воля)<br>Истина (правда)<br>Спасение (святость) |
| | | Нравственные (моральные) | Справедливость<br>Честь и достоинство<br>Семейные традиции<br>Целомудрие |
| | | Эстетические (вкусовые) | Красота (славянская эстетика)<br>Культурная самобытность (консерватизм, мессианизм, традиционализм, соборность) |
| Общество (средняя) | Вторичные (социальные) | Социально-политические и экономические | Семья<br>Государство<br>Труд |
| Природа (низшая) | Первичные (биологические) | Витальные | ЗОЖ (спорт) |

С помощью современных средств массовой информации, в частности, социальной рекламы, которую мы можем наблюдать в Интернете на различных патриотических сайтах, можно проследить, какие ценности позиционируются в наше время. Рассмотрим некоторые из них по-порядку, начиная с более распространенных.

Здоровый образ жизни является главной витальной ценностью во все времена и у всех народов мира. Вспомним мудрого Сократа, который на вопрос: «Что является для человека наиболее ценным и важным в жизни – богатство или слава?», ответил: «Ни богатство, ни слава не делают еще человека счастливым. Здоровый нищий счастливее больного богача».

Здоровье, согласно официальному определению Всемирной организации здравоохранения, – это не только физическое, но и психическое, и социальное благополучие народа. Из всех факторов, влияющих на здоровье (образ жизни людей, окружающая среда, наследственный фактор, качество медицинского обслуживания), именно ЗОЖ имеет первостепенное значение, от него на 50 % зависит здоровье нации. Складывается ЗОЖ благодаря следующим правилам: рациональное питание, здоровый сон, активная деятельность и активный отдых, негативное отношение к вредным привычкам. Важно помнить, что эмоциональная сфера жизни человека как духовная составляющая ЗОЖ также имеет огромное значение. Настрой человека на позитив, оптимистическое отношение к миру также способствует формированию ЗОЖ.

Тема ЗОЖ сегодня чрезвычайно популярна в социальной рекламе западных стран, которые раньше, чем мы, осознали опасность таких проблем, как курение, алкоголизм, наркомания. Визуальные средства социальной рекламы способны очень лаконично довести до сознания людей опасность так называемых «вредных привычек». В России в последнее время тоже возрос интерес к таким акциям. Роль националистических и патриотических призывов здесь не является второстепенной. Призывая к ЗОЖ, русские националисты используют альтернативу вредным привычкам, а именно – обращение к спорту. Например, в таких призывах как «Русский – значит трезвый!», «Я русский! Я выбираю спорт!», «Спорт делает свободным! Русский, занимайся спортом, докажи свою волю к победе» и многих других.

Среди всех социально-политических и экономических ценностей можно выделить три основных, на которых строится любая национальная программа русских людей. Это семья, государство, труд – три ведущие, базовые ценности социального характера, которые влияют на духовно-нравственное развитие России.

На сегодняшний день демографическая проблема – одна из самых острых в стране. Еще в 90-е годы появилось такое понятие, как «русский крест», суть которого заключалось в резком снижении рождаемости и повышенной смертности. Графически это выглядело, как крестообразное пересечение линий смертности и рождаемости. Проблема демографического кризиса не исчерпана и на сегодняшний день. Семья является не только источником детопроизводства, она имеет, прежде всего, традиционные измерения. Праобразом идеальной семьи можно считать царскую семью, в которой воплощаются как морально-нравственные добродетели, так и православные идеалы и ценности.

Государство – главная ценность политического характера – имеет также традиционно-консервативный аспект. Государство русскими обычно видится как сильная Империя, а идеальным прообразом ее становится время великих преобразований императора Александра II: отмена крепостного права, свобода прессы, реформы суда, образования, армии и финансов, которые обеспечили нашей стране прочное лидирующее положение в мире. Не случайно главным символом националистического объединения нашего времени стал имперский черно-желто-белый флаг, который просуществовал недолгое время, с 1858 по 1914 год. Под этим флагом прошли антиалкогольные бунты 1858–1860 годов, была оказана помощь освободительным движениям братских славянских народов на Балканах, не проиграно ни единого сражения, как на суше, так и на море. Имперский флаг стал символом перемен, свободы и национального самосознания, поэтому в наши дни русские националисты всех направлений (умеренные, радикальные, запрещенные) выбирают это знамя, способное сплотить русский народ против несправедливости властей.

Другой не менее важной ценностью социально-экономического характера является труд. Еще во времена СССР все советские люди ходили на демонстрации с лозунгами «Мир. Труд. Май». И это не случайно. В России существует особое отношение к труду. В народной мудрости можно встретить множество пословиц, иногда даже противоречивых и странных, характеризующих как быт русских людей, так и их менталитет.

Культуролог Б. С. Ерасов пишет о ценностном значении труда так: «Труд имеет хозяйственное значение и служит фактором, определяющим

социальные отношения. Отношение к труду, как и к другим ценностям, определяется не только духовными или моральными критериями, а оказывается противоречивым, зависимым во многом от других факторов, среди которых следует выделить следующие: а) производственные, то есть классовый статус человека и его отношение к собственности, так как оценки своего положения для предпринимателя и работника по найму могут резко различаться; б) профессиональные, охватывающие престиж той или иной профессии; в) технологические, то есть отношение человека к той или иной стороне производства (станку, конвейеру, компьютеру), которое может варьироваться от высокой заинтересованности до равнодушия и даже враждебности.

По перечисленным параметрам, очевидно, отношение к труду может быть и негативным как к источнику угнетения, зависимости, как к фактору, сковывающему личностное развитие и подавляющему жизненные силы» [2, с. 119–120].

Так, крепостное право на Руси считалось негативным явлением, поскольку противоречило многим другим ценностям, таким как воля, свобода, справедливость, равенство и т. д. Обращение к морально-ценностной ориентации – важная предпосылка успешного хозяйственного развития. Каждая нация поощряет труд, если он не противоречит нравственным законам, хотя и подчиняет его более высоким ценностям религиозного характера.

В современном обществе происходят различные процессы, в которых формируются новые социальные ценности: в условиях глобализации образуются мультикультурные процессы, политизация общества призвана развить толерантность, коммерциализация ведет к предпринимательству, информатизация – к инновационности, экуменизм – к космополитизму и т. д. Все эти процессы по своей сути грозят разобщением и потерей традиционных корней национальным сообществам. В этой связи особо важным оказывается позиционирование национально-патриотических ценностей, которые способны привить иммунитет к порой негативным явлениям нашей действительности.

Более того, национализм как особая любовь к своему народу становится, в этой связи, самостоятельной ценностью и наполняется новым

духовно-нравственным содержанием. Он основан на сохранении быта, традиций и верований коренного народа России. Но, несмотря на то, что по своей сути Россия многонациональное государство, русский народ является государствообразующей нацией.

В завершении можно сказать словами доктора исторических наук Натальи Нарочницкой: «О национальном разучились говорить, этой темы боятся. XX век всех разучил, и стало опасно говорить о национализме – его воспринимают шовинизмом. Поэтому я действительно не употребляю слово «национализм», а говорю о чувстве национального возрождения, побуждении к историческому творческому акту в мировой истории. «Каждый народ получил дар Святого Духа и претворил по-своему», – писал тот же Иван Ильин… Когда национальное чувство подавляют, оно деградирует в зоологическое чувство, этноцентризм, противопоставление «Я – не я», «свой – чужой». Это несвойственно человеку, ему всегда было присуще искать гармонию национального и универсального, индивидуального и всеобщего. Национализма не стоило бы бояться. Это минувший век разучил на эту тему говорить респектабельно. Ведь в XIX веке слово «национализм» не имело негативного смысла, это было продолжение национального и вовсе не означало ксенофобии. Но в XX веке у нас соперничали две ветви философии и «прогресса» – либерализм и марксизм. На самом деле, не антиподы, как многие думают, а двоюродные братья – кузены. И те, и другие, при всей разнице методов, конечную цель видят в построении единого безнационального, безрелигиозного глобального сверхобщества» [4].

**Литература**


1. Абушенко В. Л. Ценность // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 798.
2. Ерасов Б. С. Социальная культурология: учебник для студентов высших учебных заведений. – 3-е изд., доп. и перераб. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 591 с.
3. Иван Ильин. Опасности и задачи русского национализма [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ilin/opaszad.php
4. Наталья Нарочницкая: Не бойтесь, что мы русские [Электронный ресурс]. – URL: http://pravaya.ru/leftright/472/13883.

*Евгений Николаевич Сафонов*

# РОЛЬ ЦЕННОСТЕЙ В УСЛОВИЯХ СОЦИАЛЬНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье освещаются вопросы природы ценностей в их соотнесенности со структурой общественного сознания, а также намечаются основные направления исследования влияния социальных трансформаций на ценностные ориентиры индивидов и социальных групп.

**Ключевые слова:** ценности, общественное сознание, индивидуальное сознание, социальные трансформации.

На современном этапе развитие российского общества сопровождается глубокими структурными трансформациями на политическом, экономическом и культурном уровнях его бытия. Эти изменения качественно отличны от всех преобразований, которые произошли на предыдущих этапах социального развития, поскольку проходят в специфически новом цивилизационном контексте, обусловленном разрушением традиционных основ бытия общества и человека. Сегодня в мире в целом – и в России, в частности – очевиден глубокий мировоззренческий кризис, вызванный тем, что утрачены устойчиво функционировавшие до недавнего времени культурные, ценностные и идентификационные регулятивы социального развития, а то, что формируется взамен – весьма проблематично, зачастую очевидно неприемлемо [6, с. 4].

В этих условиях сознание как духовный феномен, интегрально выражающий и регулирующий социальное развитие, переживает девальвацию присущих ему гносеогенной и регулятивной функций. Согласно А. Г. Спиркину, сознание – это высшая, свойственная только людям и связанная с речью функция мозга, заключающаяся в обобщенном и целенаправленном отражении действительности, в предварительном мысленном построении действий и предвидении их результатов, в разумном регулировании и самоконтролировании поведения человека [5, с. 132]. Наиболее общим основанием структурирования сознания является выделение общественного и индивидуального сознания.

Под индивидуальным сознанием понимается сознание отдельного индивида, отражающее его индивидуальное бытие и, в той или иной степени, общественное бытие [4]. Каждое индивидуальное сознание формируется под влиянием индивидуального бытия, образа жизни и общественного сознания. При этом важнейшую роль играет индивидуальный образ жизни человека, посредством которого преломляется содержание общественной жизни. Другим фактором формирования индивидуального сознания является процесс усвоения индивидом общественного сознания. Индивидуальное сознание – сознание человеческого индивида (первичное). Оно определяется в философии как субъективное сознание, так как оно ограничено во времени и пространстве.

Как известно, сознание зарождается в глубинах психики конкретного человека. Здесь происходит оформление системы понятий, определенных форм мышления, свойственных сознанию как таковому. Но деятельность сознания порождает и феномены сознания – мир ощущений человека, его восприятий, эмоций, идей и т. д., которые в свою очередь формируются под воздействием многих факторов. К ним относятся природные данные, условия социальной среды, личная жизнь человека, обстановка трудовой деятельности, возраст и др. Кроме того, в процессе деятельности люди постоянно обмениваются мнениями, суждениями, опытом. В результате этого вырабатываются общие для определенных социальных групп взгляды, понимание, оценки явлений, а также общие интересы и цели.

Таким образом, индивидуальное сознание существует только во взаимосвязи с сознанием общественным. При этом они образуют противоречивое единство. Действительно, источником формирования как общественного, так и индивидуального сознания является бытие людей. Основой их проявления и функционирования выступает практика. Да и способ выражения – язык – тоже один. Однако это единство предполагает существенные различия. Во-первых, индивидуальное сознание имеет «границы жизни», обусловленные жизнью конкретного человека. Общественное же сознание «охватывает» жизнь множества поколений. Во-вторых, индивидуальное сознание находится под воздействием личных качеств индивида, уровня его развития, личного характера и т. д., а общественное сознание – надличностно. Оно может включать в себя то общее, что харак-

терно для индивидуального сознания людей, определенную сумму знаний и оценок, передающихся из поколения в поколение и изменяющихся в процессе развития общественного бытия.

Исследование феномена общественного сознания в зарубежной и отечественной философии и науке имеет весьма содержательную историю. Первым крупным философом, глубоко выразившим смысл «общественного сознания», был Г. В. Ф. Гегель, рассматривавший стадию объективации Духа как феноменальное выражение социальности. Саму категорию «общественное сознание» в философский дискурс ввели К. Маркс и Ф. Энгельс, заложив тем самым фундаментальные представления о данном феномене [6, с. 132]. «Не сознание людей определяет их бытие, – писал К. Маркс, – а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание» [1, с. 374].

Общественное сознание – это социально обусловленный не только по механизму своего зарождения и протекания, но и по характеру своего бытия и исторической миссии феномен. Как особый вид реальности, общественное сознание сопоставимо с бытием общества, находясь с ним в одном и том же «поле пространства». Если поставить вопрос о том, где пребывает общественное сознание, то ответ должен быть таким: общественное сознание пребывает в системе «человек – деятельность – общение – общество – история – язык – культура». Культурный аспект этой проблемы состоит в том, что полнота сознания достигается тогда, когда оно перестает работать в автоматическом режиме, когда условием его раскрытия, оживления, напряжения оказывается другой человек (другая культурная целостность), не укладывающийся в его рамки. Иными словами, общественное сознание свойственно обществу в целом и входящим в него различным социальным общностям, но оно не может быть суммой индивидуальных сознаний, между которыми имеются существенные различия. В то же время, общественное сознание проявляется только через сознание отдельных индивидов. Поэтому общественное и индивидуальное сознание взаимодействуют между собой, взаимно обогащают друг друга.

Многообразие видов общественно-практической деятельности людей порождает различные способы духовного освоения действительности. В силу этого можно выделить следующие уровни (типы) общественного сознания: обыденное сознание и теоретическое сознание [1, с. 378].

Обыденное сознание – это низший уровень общественного сознания и его неотъемлемая часть (подсистема). Оно отражает простые, зримые отношения между людьми, между человеком и природой. Повседневная практика людей позволяет устанавливать на эмпирическом уровне отдельные причинно-следственные связи между явлениями, позволяет строить простые умозаключения, вводить новые понятия, открывать простые истины. Однако на уровне обыденного сознания невозможно глубоко проникнуть в сущность вещей, явлений, подняться до глубоких теоретических обобщений. По мере развития общества обыденное сознание становится недостаточным для удовлетворения потребностей людей и на его основе возникает теоретическое сознание, направленное на отражение сущности явлений природы и общества, формами которого являются наука и философия. Теоретическое сознание делает жизнь людей более осознанной, способствует более глубокому развитию общественного сознания, поскольку раскрывает закономерную связь и сущность материальных и духовных процессов.

Важнейшим фактором, обеспечивающим самоидентификацию личности и общества и во многом определяющим вектор исторического развития, являются ценности.

Философское учение о ценностях и их природе называется аксиологией (от греч. axios – ценность и logos – учение) [4]. В античной, а затем и в средневековой философии ценности отождествлялись с самим бытием и рассматривались как коренящиеся в нем самом. Начиная с Сократа и Платона, основными вопросами были: Что есть благо? Что есть справедливость? Они же являлись и главными критериями истинного бытия. Не случайно Платон в учении об идеальном государстве положил в основу такого государства принцип справедливости.

Различные исторические эпохи и разные философские системы накладывают свой отпечаток на понимание ценностей. В Средние века они связываются с божественной сущностью, приобретают религиозный характер. Эпоха Возрождения выдвигает на первый план ценности гуманизма. В Новое время развитие науки и новых общественных отношений во многом определяют и основной подход к рассмотрению предметов и явлений как ценностей. И. Кант впервые употребляет понятие ценности в специальном, узком смысле. Предпосылкой аксиологии у него является разведение сущего и должного, действительности и идеала.

Натуралистический психологизм, видным представителем которого стал Дж. Дьюи (1859–1952), рассматривает ценности как объективные факторы реальности, которые эмпирически наблюдаемы, а их источник связывает с биологическими и психологическими потребностями человека [4]. С этой точки зрения любой предмет, удовлетворяющий какую-либо потребность людей, является ценностью. В аксиологическом трансценденталиме (В. Винделъбанд, Г. Риккерт) ценность трактуется как атрибут идеального бытия. При этом ценности рассматриваются как нечто независимое от человеческих желаний. Это – добро, истина, красота, которые имеют самодостаточное значение, являются целями сами по себе и не могут служить средством для достижения каких-либо иных целей. Ценность, таким образом, это не реальность, а идеал, носителем которого является «сознание вообще», точнее, сознание трансцендентального субъекта. Кроме того, ценности рассматриваются в этой концепции как нормы, которые не зависят от человека и образуют общую основу культуры.

Наиболее видный представитель этого направления – М. Шелер – утверждал объективный характер ценностей. По его мнению, они образуют онтологическую основу личности. Но ценности, находящиеся в предметах, не следует отождествлять с их эмпирической природой. Так же, как, например, цвет существует независимо от предметов, в которых он представлен, так и ценности (приятное, величественное, доброе) могут созерцаться вне зависимости от тех вещей, свойствами которых они являются. Познание ценностей и их созерцание основано, в конечном счете, на чувстве любви или ненависти. Ценности тем выше, чем они долговечнее и чем выше удовлетворение, которое мы от них получаем. В этом смысле наименее долговечными являются ценности, связанные с удовлетворением чувственных желаний и с материальными благами. Высшие ценности – это ценности красоты и познания. В религии высшей ценностью является ценность «святого», идея Бога, а любовь к Богу рассматривается как высшая форма любви.

М. Вебер ввел проблему ценностей в социологию [4]. С его точки зрения, ценность – это норма, которая имеет определенную значимость для социального субъекта. В этой связи он особо подчеркивал роль этических и религиозных ценностей в развитии общества.

В современной литературе существуют разные точки зрения по вопросу о природе ценностей. В частности, ценность рассматривается как предмет, имеющий какую-либо пользу и способный удовлетворить ту или иную потребность человека; как идеал; как норма; как значимость чего-либо вообще для человека или социальной группы и т. д. Все эти трактовки отражают определенную, реальную сторону ценностей, и их следует рассматривать не как взаимоисключающие, а как взаимодополняющие и образующие общую концепцию ценностей. Они имеют различные основания и связаны с разными субъектами ценностного отношения. По сути, каждый из подходов имеет право на существование, ибо он отражает то или иное реально существующее в социальной действительности ценностное отношение. В этом плане даже религиозные ценности, связанные с верой в сверхъестественное, являются также реальными ценностями, которые служат ориентиром в жизни верующих, обусловливают нормы и мотивы их поведения. Если иметь в виду самое общее понимание ценностей, то можно сказать, что в самом понятии ценности содержится указание на общественную или личностную значимость вещей, свойств, связей и отношений.

Система ценностей, наряду с институционализированными нормами, является условием, необходимым для выполнения обществом своих базовых функций. Она придает смысл существованию человека. Без этой системы невыполнима ни одна из общественных функций, поскольку в этом случае индивиды не смогут ни выдвигать общие цели, ни достигать их. И только опираясь на систему общезначимых ценностей, люди могут приспосабливаться к социальным изменениям [3, с. 37]. В условиях масштабных и динамичных трансформаций общества столь же динамично трансформируются и элементы духовного сосуществования людей в социальной среде. Возникают новые коллективные формы духовной самоорганизации, среди которых важное место занимают духовно-нравственные ценности. В то же время, многие традиционно доминирующие ценности теряют свою роль и становятся зависимыми от складывающейся ситуации в жизни людей.

В своей книге «Бегство от свободы» Э. Фромм рассматривает проблему, которая состоит в том, что для большинства людей свобода является психологической проблемой, которая может привести к весьма негатив-

ным последствиям. Основным субъектом социального процесса является индивид, его стремления и тревоги, страсти и раздумья. «Доиндивидуалистическое» общество ограничивало человека, но, в то же время, оно гарантировало ему относительную безопасность. Достигнув же высокой степени личной свободы, человека охватила тревога: хотя он и приобрел независимость и рациональность, его свобода, по словам Фромма, изолировала его от других людей. Эта изолированность непереносима, а потому современный человек неизбежно становится перед выбором: либо избавиться от свободы с помощью новой зависимости, либо дорасти до полной реализации позитивной свободы, основанной на индивидуальности каждого.

Вопрос о влиянии социальных трансформаций на духовно-нравственные ценности и смысложизненные ориентиры людей требует философского осмысления, которое позволит расширить представление о детерминантах, определяющих качественные изменения социокультурных характеристик трансформирующегося российского общества, а также выявить особенности формирования индивидуального и группового сознания путем последовательного соотнесения общественно и личностно значимых норм и ценностей [6].

**Литература**


1. Диалектический и исторический материализм / под общ. ред. А. Г. Мысливченко, А. П. Шептулин. – 2- е изд., перераб. и доп. – М.: Политиздат, 1988. – 446 с.
2. Кемеров В. Е. Введение в социальную философию: учебник: – М.: Аспект Пресс, 1996. – 190 с.
3. Красноярова Л. И. Проблемы системы ценностей техногенного общества // Система ценностей современного общества: сб мат-лов XIX Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. С. С. Чернов. – Новосибирск: Изд-во НГТУ. – С. 36–40.
4. Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/new_philosophy
5. Спиркин А. Г. Основы философии: учеб. пособие для вузов. – М.: Политиздат, 1988. – 592 с.
6. Храпов С. А. Трансформация общественного сознания в социокультурном пространстве постсоветской России: автореф. дис. … д-ра филос. наук. – М.: Российский гос. социальный ун-т, 2011. – 58 с.

*Оксана Викторовна Мельникова*

# ИМПЕРСКОЕ КАК НАЦИОНАЛЬНОЕ: ПРОЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В РУССКОЙ МЫСЛИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматриваются проекты национальной идентичности, предложенные русскими мыслителями К. Н. Леонтьевым и Н. А. Бердяевым на рубеже XIX–XX веков.

**Ключевые слова:** национальная идентичность, критерии национальной идентификации, идея нации, национальный идеал, национализм, империя, имперская идентичность, великодержавность.

Одна из первостепенных задач, стоящих перед исследователями современной культуры России, заключается в наиболее полном выявлении культурно-типологических «примет» таких явлений, как «социокультурный кризис» и «культурно-исторический переход» с целью адекватного и корректного их осмысления. Среди универсальных, общекультурных характеристик современного кризиса важное место занимает беспрецедентное усложнение процессов идентификации в российском обществе.

На исходе советской эпохи культурная политика государства утратила роль ключевого механизма формирования, конструирования идентичности. Более того, началось разложение самого государства, в результате его границы были пересмотрены, а суверенитет потребовал подтверждения. Привычные механизмы социализации были разрушены в ходе демонтажа прежних институтов, не отвечавших требованиям перехода к постиндустриальному обществу. Дезинтеграция советского пространства повлекла за собой исчезновение «советского народа», как уникального в своем роде социально-идеологического конструкта, служившего ключевым фактором мобилизационного развития огромного государства.

Актуальность национальной проблематики на государственном уровне обусловлена как поиском новых критериев коллективной идентичности, так и необходимостью выработки национальной стратегии. Этнические признаки идентификации (закрепленные в сформулированном

И. В. Сталиным еще в 1914 году определении нации), догматически-неприкосновенные в СССР, сменило принятое в международной практике этатистское понимание принадлежности к нации как «согражданства» – совокупности граждан одного государства. За этим последовало и упразднение графы «национальность» в паспортах российских граждан. Таким образом, произошла легитимация новых для россиян критериев национальной идентификации.

После исчезновения советского идентификационного пространства, в российской действительности всплыли идеологически оформленные радикальные националистические претензии, смысл которых емко выражает лозунг «Россия для русских!». В основе подобных манифестаций этнонационализма лежит определенный «набор» идентификационных признаков, обусловленный соответствующей трактовкой нации.

Таким образом, сегодня мы наблюдаем реальную неопределенность национальной ситуации в России. Это обстоятельство обусловливает востребованность ретроспективного анализа проблемы национальной идентичности, усиленную тем, что на пике кризисного «самочувствия» России (конец XIX – начало XX века) ее осмысление стало чрезвычайно насущным не только в общественно-культурной жизни многонациональной Российской империи, но и в отечественной философской мысли.

Рассмотрение проблемы национальной идентичности в соотнесении с социокультурным кризисом в России обусловило обращение к работам философов и ученых, занимающихся осмыслением социокультурной динамики России и ее специфики применительно к рубежу XIX–XX веков (А. С. Ахиезер, В. П. Бабинцев, В. С. Жидков, И. В. Кондаков, Н. И. Лапин, А. А. Пелипенко, В. П. Римский, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов, И. Г. Яковенко).

Социокультурный кризис в России конца XIX – начала XX века сопровождался, прежде всего, усложнением процессов идентификации на официально-имперском уровне, что проявилось в различных аспектах идеологического обоснования и реализации имперской идентичности: имперских внешнеполитических приоритетах (А. Г. Задохин, А. В. Игнатьев), внутриимперской политике властей на «национальных окраинах» (А. Г. Вишневский, Е. И. Воробьева, Л. Е. Горизонтов, В. А. Дьяков, В. С. Дякин, А. Каппелер, И. С. Каспэ, С. В. Лурье, А. И. Миллер,

И. В. Михутина, Дж. Хоскинг), религиозной легитимации империи (Л. А. Андреева, Л. С. Гатагова, Т. А. Филиппова, Е. С. Элбакян), политико-идеологических манифестациях русского национализма (В. В. Кожинов, Д. А. Коцюбинский, У. Лакер, А. Н. Сахаров, С. А. Степанов, А. Л. Янов).

В данной работе взгляды таких философов, как К. Н. Леонтьева (наиболее оригинального мыслителя консервативной направленности) [15] и Н. А. Бердяева (наиболее крупного философа либеральной ориентации) [10], представляют особый интерес, потому что, отличаясь репрезентативностью и высокой «информативностью», отражают наиболее характерные для эпохи мировоззренческие позиции по вопросам империи и нации, демонстрируют попытку разобраться в причинах и проявлениях кризиса, соотнося его с проблемой нации и национализма. Идейные позиции К. Н. Леонтьева и Н. А. Бердяева как бы маркируют диапазон и пределы развития русской религиозно-философской мысли по проблеме нации в целом. Анализ их взглядов поможет составить общее представление о роли национальной идентичности на рубеже веков и позволит интерпретировать их как теоретические проекты национальной идентичности, несущие в себе имперский комплекс.

В начале XIX века первостепенную роль играл вопрос о культурно-цивилизационных «судьбах» России, и собственно проблема нации принципиального значения не имела. В работах славянофилов преимущественно употреблялись термины «народ», «народность», с помощью которых они стремились осмыслить антиномию «Европа – Россия», обнаружить альтернативы западному пути развития через раскрытие религиозной сущности русского народа («русскость» как «православность»), заложенной в «коренных началах русской жизни» (А. С. Хомяков).

Иной статус национальная проблематика начала приобретать со второй половины XIX века, когда идеологи активно использовали слово «нация» и соответствующие «национальные производные», по сути, подменяя ими традиционные «народ» и «народность». Можно предположить, что обращение философов к проблеме нации во второй половине XIX века оказалось тесно сопряжено с обозначившимся кризисом имперской институциональной традиции, внешним выражением которого стало поражение Российской империи в Крымской войне, во многом обусловившее Великие

реформы Александра II. Модернизация ускорила развертывание социокультурного кризиса, который достиг апогея к концу XIX – началу XX столетия. И в это время важной и симптоматичной для русской философии стала национальная проблематика.

Авторы начала XX века писали: «Слово “нация” вообще звучит для нас как слово иностранное, недостаточно усвоенное русским языком и до сих пор ему чуждое» [5]. Одним словом, общепринятой дефиниции нации в российской интеллектуальной традиции рубежа веков не существовало, что позволяет говорить о многообразии авторских вариантов определения нации. Это обстоятельство обуславливает важность исследования такого смыслового комплекса, как идея нации, а также необходимость реконструкции подходов к ее интерпретации. В связи с этим, рассмотрим подходы двух выдающихся мыслителей изучаемого нами периода (конца XIX – начала XX века ) К. Н. Леонтьева и Н. А. Бердяева.

Константин Николаевич Леонтьев – гениальный русский мыслитель, писатель и дипломат. Его взгляд по вопросу имперской интерпретации «русского национального идеала» заслуживает отдельного рассмотрения.

Национальная проблематика в научных работах К. Н. Леонтьева занимает значительное место, где автор рассуждает о «национальном вопросе» в России, о связанных с ним внешнеполитических устремлениях и задачах Российской империи, об отношениях русских с другими славянскими народами, предлагает собственное видение русского народа и русского национального идеала. В контексте перечисленных тем проясняется специфика его интерпретации идеи нации.

Сущность нации, по мнению К. Н. Леонтьева, лежит в сфере культуры как своеобразие смыслов, ценностей, обычаев и психологии народа. Культурная сущность нации определяется философом как «национальность». С его точки зрения, каждая нация обладает национальностью, то есть особой идеей, которая «обеспечивает» принадлежность человека к нации. И чем резче культурные признаки той или иной нации, тем больше в ней «национальности» – особенности, своеобразия и оригинальности, приобретенных нацией в ходе исторического развития. Можно предположить, что национальность для К. Н. Леонтьева является эквивалентом национальной идентичности [13].

Леонтьев не принимал буржуазно-либеральную парадигму нации, которая выражалась в «политической национальности», согласно которой национальность определяется только *гражданством*. В этом случае патриотизм становится «гражданской религией», а идея нации подразумевает превращение «народа» в «совокупность граждан». В этом философ обнаруживает «вторичное смесительное упрощение» культуры. Либеральный демократизм Леонтьев считал *формальным* признаком нации, ведущим к «всеобщему равенству, всеобщей свободе, всеобщей приятной пользе, всеобщему благу, всеобщей анархии или всеобщей мирной скуке». По его мнению, принцип политического равенства направлен на формирование «среднеевропейского типа общества» и ведет к утверждению ценности «среднего человека», то есть чего-то духовно бесплодного и неопределенного. Залог устойчивости, надежности культурного разнообразия наций (национальности) Леонтьев видит в сохранении неравенства внутри каждой из них – сословного деления – полагая, что культурный облик нации поддерживается неравноправием сословий. Иерархический принцип играет очень важную роль в историософских взглядах Леонтьева, из чего складывается его идея: «только сохранение культурной иерархии позволит противостоять “упростительному смешению”, внутренней ассимиляции, что предотвратит и ассимиляцию внешнюю».

Свою трактовку нации Леонтьев конкретизировал, обратившись к проблеме национализма. Он предложил *типологию национализма*, выделив *национализм культурный* и *политический*. Сущность культурного национализма выражается в идее «культурного обособления наций», а сущность политического – в идее «национальностей чисто племенных», исключающей культурную самобытность из списка ценностей и ведущую нации к духовной и культурной унификации. В. В. Зеньковский отмечает, что национальную проблему сам К. Н. Леонтьев рассматривает как «культурно-политическую» [6]. Признавая культурный национализм «настоящим», созидающим спасительное многообразие, сохраняющим «духовную, умственную, бытовую» уникальность наций, его содержательную основу Леонтьев видит в «национальном идеале», под которым подразумевает «культурную программу осуществления национального начала». Таким образом, *национальный идеал* выступает у него *проектом национальной идентичности*.

Обобщая мысли философа относительно культурного национализма, представляется возможным сформулировать следующее определение: *культурный национализм* – это политика, осуществляемая государством и направленная на культурное обособление нации, то есть на сохранение и воспроизводство ее культурной самобытности (национальности) в «быте, духе, учреждениях», и предполагающая последовательную реализацию национального идеала. Леонтьев призывал соотечественников встать на позиции культурного национализма и осуществить русский национальный идеал, органически сочетающий в себе самобытные культурные и политические начала.

Наконец, К. Н. Леонтьев конструирует русский национальный идеал как *культурно-политический идеал*. Его смысл мыслитель выразил в трех тезисах:

1) православие византийского образца;

2) сильная монархическая государственность (самодержавие);

3) красота жизни в самобытных национально-бытовых формах [13].

Это есть «скрепы» культурной уникальности, *национальности России*, *критерии национальной идентификации*. Нельзя не заметить, что данная трактовка национального идеала схожа с официальной доктриной имперской идентичности, сформулированной в 1834 году С. С. Уваровым. Очевидно, что Леонтьев выступил оригинальным выразителем *имперской парадигмы идентичности*, не усматривая никакого противоречия между империей и нацией, поскольку в империи, согласно его логике, воплощен самобытно-государственный аспект национальности.

Далее, постепенно выстраивая иерархию национальных ценностей, первую позицию Леонтьев закрепил за православной религией. Так, именно *религиозная идея* определила содержание предложенного Леонтьевым проекта *русской национальной идентичности*. Философ утверждал, что «религиозное дело ставит выше национального», и именно религию считает «главным обособляющим началом» культуры. Руководствуясь приведенными доводами, он провозглашает *византизм* единственно возможным условием национально-культурного (в основе своей религиозного) самосохранения России. Общая идея византизма в понимании Леонтьева слагается из нескольких частных идей – религиозных, государственных, нравственных, философских и художественных. Таким образом, «форму-

ла» византизма лежит в основе проекта национальной идентичности, предложенного философом. Рассмотрим основные составляющие византизма [8]. В русской монархической традиции, по мнению К. Н. Леонтьева, нашло главное выражение «родовое чувство» великороссов, государственная направленность которого составляет специфическую черту психологического склада русских.

Как отмечает А. С. Ахиезер, крестьянские локальные миры на всем протяжении исторического развития дореволюционной России противопоставляли себя государству, стремились от него отгородиться; в сознании крестьян государство персонифицировалось чиновниками (начальниками) и символизировало насилие, зло; царь-батюшка олицетворял исключительно народ, а не государство [1]. В рамках империи у основной массы русского народа отсутствовало государственное (имперское) сознание, у индивида к концу XIX века (время, в котором жил К. Н. Леонтьев) не было сформировано чувство идентичности с большим обществом. Поэтому вера философа в сильный государственный потенциал русского народа в основе своей идеалистична и утопична. Однако, по логике Леонтьева, самодержавие в России опиралось на византийский вариант христианства, то есть на православную религию. «Правила и дух» православной церкви, считает философ, «создали всю нашу великорусскую силу, все наше величие, весь наш народно-государственный гений». В соответствии с данной логикой посягательства на религию квалифицируются философом как проявление вражды к русскому государству. Что касается национального идеала Леонтьева, то есть «национальных форм» русской жизни, то они также всецело санкционированы православной религиозной традицией. Подводя итог вышеизложенной концепции (проекту национальной идентичности Леонтьева), следует отметить, что его интерпретация «русского национального идеала» представляет собой некий синтез локального и универсального, русского и имперского.

В продолжение нашего исследования видится правильным рассмотреть еще один проект национальной идентичности, предложенный русским философом Н. А. Бердяевым, который обратился к проблемам, в свое время волновавшим К. Н. Леонтьева: критика идей всеобщего блага и всеобщей пользы, доказательство невозможности и опасности их реализации, анализ кризисных явлений в русском обществе. Вместе с тем на рубеже

веков философ констатировал распад этой механико-детерминистической картины мира. Следуя циклической исторической парадигме, Бердяев утверждал, что должна произойти «ритмическая смена эпох», сопровождающаяся переходом от новоевропейского рационализма к «иррационализму или сверхрационализму средневекового типа». В жизнеустройстве новой эпохи ведущую роль философ отвел культуре, основанной на идее Духа (идее Бога), которая призвана стать альфой и омегой «новосредневековой» картины мира, что обеспечит доминирование культуры над всеми сферами жизни общества. В идее культуры, сформулированной Бердяевым, уже определены основные критерии и направленность *новой социокультурной идентичности*: единственный универсальный для всех людей путь к единству он видел в возвращении человека к Богу. Закономерным итогом этого процесса, должно было явиться «религиозное преображение» человека, формирование соответствующих ценностных установок в культуре [2].

Для окончательной кристаллизации мировоззренческой позиции Бердяева огромное значение имела русская революция 1905 г. Именно революция предельно заострила важнейшие «вопросы общественности». Бердяев указывает главную причину социокультурного кризиса, переживаемого Россией в начале XX века, – отсутствие в русском обществе *национального самосознания (национальной идентичности)* [12].

Обращением к проблеме нации Бердяев пытался указать на глубокий *кризис идентичности*, поразивший русское общество на рубеже XIX–XX веков. И преодоление кризиса Бердяев связывает с необходимостью создания русской нации.

Если К. Н. Леонтьев во второй половине XIX века предлагал «подморозить» русскую национальность, и тем самым уберечь нацию от распада, то в начале XX века на фоне общественного «разложения и гниения» Бердяев не видит русской нации вообще. В отличие от своего предшественника он не верит в созидательный потенциал внешнего принуждения, связывая возможность национального единения исключительно с переменами в сознании человека.

Причину «разложения» русского общества философ видит, прежде всего, в *кризисе веры,* который надеется преодолеть посредством *«духовной реформы»,* реализованной по двум направлениям: личностного

и национального самоуглубления. По мысли Бердяева, каждый человек *должен* осознать себя личностью «в абсолютном ее значении» и членом нации «в абсолютном ее предназначении».

Под идеей нации Бердяев подразумевает «религиозную идею народа как целостного организма». Смысл данного определения проясняет предложенная философом трактовка *идеи народа*. Он критикует «народническое», или сословно-классовое, понимание интеллигенцией народа как простонародья, «угнетенных» слоев общества и выступает с призывом о переходе «к новому сознанию идеи народа как высшей реальности». Критериями принадлежности к народу (или к нации) может выступать только ощущение сопричастности *этому живому мистическому организму*. Для этого недостаточно разумом осознать свою принадлежность к народу, необходимо слиться с народом и только на почве религиозной веры [12].

Перемену в сознании, «внутреннюю революцию» мыслитель связывает с обретением религиозного центра жизни. Единство нации-народа философ видит в преодолении социальной вражды.

Таким образом, в отказе от узкогрупповых критериев социальной идентичности и в утверждении универсальной для всех слоев общества религиозной идентичности философ видит единственный способ преодоления центробежных тенденций в «переходной» действительности конца XIX – начала XX века. Русская нация-народ, общерусское национальное сознание для Бердяева – это «идеальная норма, которая должна быть реализована».

Николай Александрович Бердяев. отстаивает религиозные критерии идентичности русского общества, предполагающие соборное понимание идеи нации, где нация – прежде всего, «соборная личность» (цельность духа), а государство – лишь ее «подчиненная функция».

Националистическую политику царизма Бердяев «обвиняет» в том, что она не учитывает и даже отрицает экзистенциальную природу национального бытия проживающих в пределах Российской империи народов, отделяет и противопоставляет им собственную (русскую) национальность посредством своей эгоистической политики.

Двоякое отношение философ демонстрирует к империализму: с одной (положительной) стороны, в нем он видит проявление универсализма,

выводящего народы за пределы замкнутого национального существования и ведущего к мировому объединению культуры; с другой (отрицательной) стороны, указывает на присущий империалистической идее соблазн могущества, насилия одного над другим. Тот или иной потенциал империализма мыслитель ставит в зависимость от природы национализма, на котором основывается всякая имперская политика.

Подытожим размышления Бердяева. Во-первых, нация – это сверхличная объективная реальность, представляющая собой определенную историческую общность, обладающую культурной уникальностью, воспроизводящуюся на основе межпоколенной культурной памяти и мистико-религиозного чувства принадлежности своих носителей. Во-вторых, нация – обязательное звено мировой иерархии, космическое бытие которого обусловлено идеей более совершенной космической иерархической целостности – единого человечества. Важно учесть, что идея нации, сформулированная Бердяевым – это сфера должного, идеальный проект (пре)образования конкретной культурно-исторической реальности по законам «одухотворенной» культуры. Должное для философа – это наступление универсалистической эпохи Нового средневековья, это соответствующее ей «учение» о мистической сущности нации-микрокосма и об онтологичности национальности как качества личности, это торжество христианской идеи вселенскости.

Нация мыслилась Бердяевым как духовно-религиозная цель, реализация которой означает восхождение от бессознательного (природного расового хаоса) через сознательное (историческое земное бытие) к сверхсознательному (слияние с божественной реальностью). В основу своего истолкования идеи нации Бердяев положил религиозный принцип, обнаружив тем самым абсолютные начала консолидации и сохранения человечества и противопоставив их относительным началам социально-политической идентичности, ведущим к его окончательной атомизации и гибели.

Отстаивая позиции творческого (культурного) национализма, Бердяев подвергает критике и осуждению разновидности стихийного национализма (государственный, церковный). С его точки зрения, они являются производными бездуховной, механической, цивилизаторской трактовки идеи нации, которую он называет «рационалистической

утопией». Национализм творческий не противоречит у Бердяева имперскому универсализму, который выводит нации «в ширь мировой истории». Следовательно, русская нация должна стремиться к реализации своего сверхнационального предназначения, используя для этого свой имперский потенциал. *Проект национальной идентичности* Бердяева имеет четкое имперское проявление – *великодержавность.*

В заключение хочется отметить, что, несмотря на то, что оба философа осмысливают сущность нации с позиций христианской религиозно-философской методологии, их резюмирующая трактовка нации, по сути, идентична современной конструктивистской: *нация – предмет веры*. В обозначенном ракурсе и *национальный идеал* К. Н. Леонтьева, и *нация-народ* Н. А. Бердяева выступают *проектами национальной идентичности*.

Данные проекты были направлены на преодоление социокультурного раскола, на единение и сохранение русской этнокультурной общности, являлись проектами преодоления кризиса идентичности. Русские философы воспринимали Российскую империю как национальную, то есть русскую, воспроизводя тем самым базовый для имперского проекта идентичности дуализм локального и универсального. По сути, проекты Леонтьева и Бердяева представляют собой (хотя и в различной степени) сложный и противоречивый национально-имперский синтез, наиболее ярко выраженный идеей великодержавности. Предложенные философами религиозные проекты русской национально-имперской идентичности вряд ли могли реализоваться: Леонтьев явно переоценил охранительный потенциал имперского государства, а Бердяев – веру русского народа в собственное «высокое» религиозно-культурное призвание.

В целом можно сказать, что, несмотря на национально ориентированную политику имперской власти, в конце XIX века общерусская национальная идентичность отсутствовала. Тем не менее, в это время национальная идентичность активно конструировалась представителями русской интеллектуальной элиты, приобретая форму соответствующих проектов. Именно идея нации в кризисных условиях конца XIX – начала XX века была воспринята русскими мыслителями в качестве главного социокультурного интегратора. На примере двух репрезентативных религиозно-философских проектов национальной идентичности нами показан существенный имперский уклон, утопичность ее интерпретаций.

**Литература**


1. Ахиезер А. С. Архаизация в российском обществе как методологическая проблема // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 89–100.
2. Бердяев Н. А. Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века. Судьба России. – М.: Сварог и К, 1997. – 541 с.
3. Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – 735 с.
4. Вальков А. А. Идея нации в свете русской социально-философской мысли / Башк. гос. ун-т. – Уфа: Изд-во БГУ, 1996. – 98 с.
5. Вишневский А. Г. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР: Кризис империи [Электронный ресурс]. – URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/vishnevskiy_serp/08.aspx (дата обращения: 20.02.2012).
6. Жуков В. Н., Маслин М. А. В. В. Зеньковский о России, русской философии и культуре // Русские мыслители и Европа [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Zenk/intro.php (дата обращения: 18.02.2012).
7. Кортунов С. В. Россия: национальная идентичность на рубеже веков. – М.: Первый печ. двор, 1997. – 120 с.
8. Константин Леонтьев византизм и славянство [Электронный ресурс]. – URL: http://knleontiev.narod.ru/texts/vizantizm.htm (дата обращения: 22.02.2012).
9. Нация и империя в русской мысли начала XX века / сост., вступ. ст. и примеч. С. М. Сергеева. – М.: Скименъ: ПРЕНСА, 2004. – 352 с.
10. Русская философия XIX – начала XX века [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ruclass.ru/node/605 (дата обращения: 18.02.2012).
11. Савельев А. Н. Империя – судьба (личность, общество и государство в имперской нации) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mesogaia-sarmatia.narod.ru/savelev03.htm (дата обращения: 19.02.2012).
12. Смирнова Е. Н. Бердяев Н. А. о нации, национальном сознании и государстве [Электронный ресурс]. – URL: http://www.jourclub.ru/8/394/ (дата обращения: 18.02.2012).
13. Фудель И. Культурный идеал К. Н. Леонтьева // Константин Леонтьев. Статьи о Леонтьеве [Электронный ресурс]. – URL: http://knleontiev.narod.ru/aboutl.htm (дата обращения: 22.02.2012).
14. Хатунцев С. В. К. Н. Леонтьев о национализме и национальной политике [Электронный ресурс]. – URL: http://www.portal-slovo.ru/history/40647.php (дата обращения: 18.02.2012).

15. Ширинянц А. А., Мячин А. Г. Жизнь и идеи К. Н. Леонтьева // Исторические портреты [Электронный ресурс]. – URL: http://www.portal-slovo.ru/history/ 41255.php (дата обращения: 22.02.2012).

***Александр Тельманович Власенко***

## ФИЛОСОФСКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ КУЗБАССА

В статье освещаются вопросы социального действия продюсера в театральной жизни и комплексное изучение театральной инфраструктуры Кузбасса. В статье рассматривается такая форма персонифицирующей функции управления в театре, как понятие продюсера – творческо-управленческой фигуры. Театральная реформа хотя и не принесла моментальных художественных результатов, но все же создала предпосылки для нормализации продюсерской деятельности в художественной жизни театра

**Ключевые слова:** продюсерская деятельность, театральная инфраструктура, продюсер, театральная реформа.

*Продюсерская деятельность* – это сложный многоуровневый процесс, ряд последовательных действий, которые доводят проект до узнаваемости и востребованности.

Продюсер – лицо, осуществляющее идейно-художественный и организационно-финансовый контроль над определенным художественным проектом [7].

Продюсер, по сути, является лицом, персонифицирующим функции управления. Одна из таких задач управления – социально-психологическая – создание в коллективе благоприятного морально-психологического климата, поддержание традиций, предотвращение и разрешение конфликтов, формирование стандартов поведения.

Социальное действие продюсера предполагает два момента: субъективную мотивацию продюсера, без которой вообще нельзя говорить о действии, и ориентацию на другого, которую Вебер называет еще и «ожида-

нием» и без которой действие не может рассматриваться как социальное действие.

Макс Вебер считал, что социальная философия, которую он характеризовал как теоретическую социологию, должна изучать прежде всего поведение и деятельность продюсера. Отсюда основные положения его социально-философских воззрений укладываются в созданную им *теорию социального действия.* Что же такое социальное действие? «Действием, – писал Макс Вебер, – следует… называть человеческое поведение (безразлично, внешнее или внутреннее деяние, недеяние или претерпевание), если и поскольку действующий (или недействующие) связывает с ним некоторый субъективный смысл. Но “социальным действием” следует называть такое, которое по своему смыслу, подразумеваемому действующим или недействующими, отнесено к поведению других и это ориентировано в своем протекании».

Таким образом, наличие объективного смысла и ориентации на других говорить о том, что продюсер выступает как решающий компонент социального действия в существовании театра. В связи с этим можно выделить четыре основных вида социального действия продюсерской деятельности в театральной жизни:

1) целерациональное, то есть через ожидание определенного поведения предметов внешнего мира и других людей и при использовании этого ожидания как «условия» или как «средства» для рационально направленных и регулируемых целей;

2) ценностно-рациональное, «то есть через сознательную веру в этическую, эстетическую, религиозную или как-либо иначе понимаемую безусловную собственную ценность (самоценность) определенного поведения, взятое просто как таковое и независимо от успеха»;

3) аффективное;

4) традиционное, «то есть через привычку» [3, с. 57–59].

Таким образом, *деятельность продюсера* – это организация разноуровневых творческих событий, процессов, явлений.

Понятие продюсера как творческо-управленческой фигуры достаточно новое в нашей стране и на данный момент не получила полного признания официальных структур. Еще очень мал процент учебных заведений, которые готовят высококлассных специалистов в данной области.

Продюсер должен изучать общество и социальную жизнь не только в структурно-функциональном плане, но и в ее историческом развитии. Безусловно, что предметом ее рассмотрения является и сам человек, взятый, однако, не «сам по себе», не как отдельный индивид, а как представитель социальной группы или общности, то есть в системе его социальных связей. Социальная философия продюсерской деятельности анализирует целостный процесс изменения социальной жизни и развития социальных систем в данном случае в культурной жизни театров Кузбасса.

Актуальность темы исследования обусловлена большим интересом к прошлому театров в Кузбассе, в том числе – к организационным основам его функционирования.

Сегодня в условиях рыночной экономики деятельность театров предполагает право свободной организации театральных коллективов, их творческую самостоятельность, многообразие организационных форм и источников финансирования.

Формирующийся театральный рынок стимулирует появление таких элементов театральной инфраструктуры, как антреприза, театральные ярмарки и др. Поскольку аналогичные институты театральной жизни функционировали и в России дореволюционного времени.

Под театральной инфраструктурой подразумевается совокупность элементов системы, обеспечивающей условия для развития театральной деятельности. Это театральные здания и помещения, организации и лица, координирующие деятельность театров (театральные комиссии органов местного самоуправления, антрепренеры, театральные агенты), сеть театральной рекламы.

Комплексное изучение театральной инфраструктуры Кузбасса, обобщающий исторический опыт развития театра в Кемеровской области, – элемент огромной мозаики, из которой впоследствии будет складываться полная картина формирования театрального пространства Кузбасса XX века.

Означенный период представляет наибольший интерес для исследования: в пореформенные десятилетия успеха развития отдельных провинциальных городов, способствовали стиранию резкой границы, отделявшей культурную жизнь Москвы и Петербурга от жизни нестоличных городов России.

Данная проблема перехода самостоятельного функционирования и финансирования театров в комплексном виде в указанных хронологических рамках рассматривается впервые. Ее разработка будет способствовать выявлению общего и особенного в развитии инфраструктуры театра российских столиц и провинций, в данном случае установлению специфических особенностей формирования театрального пространства Кемеровской области. Рассматриваемый материал расширит рамки исторических и теоретических представлений, позволит выделить наиболее значимые тенденции в развитии театральной жизни изучаемых городов.

Рассматривая инфраструктуру театров Кузбасса, можно установить рамки хронологического развития театрального пространства Кемеровской области.

В 30-х годах XX столетия состоялось открытие первого театра, при условии, что не было ни одной театральной студии, но уже в первом десятилетии XXI века на территории Кемеровской области насчитывается девять профессиональных театров и около пятисот любительских театральных объединений, в которых зарождается профессиональный уровень творчества.

Исходной предпосылкой нашего исследования является сосредоточения внимания на профессиональных театрах Кузбасса, таких как: ГАУК «Кемеровский областной ордена “Знак почета” театр драмы имени А. В. Луначарского», ГАУК «Прокопьевский драматический театр имени Ленинского комсомола», ГАУК «Новокузнецкий драматический театр», ГАУК «Музыкальный театр Кузбасса им. А. К. Боброва», ГУК «Новокузнецкий театр кукол “Сказ”», МУ «Кемеровский театр для детей и молодежи».

А теперь обратимся к истории правого регулирования существования театров. Условно можно выделить несколько этапов. На первом этапе – в 1917–1938 годах создается правовая основа деятельности центральных органов управления. Происходит сращивание партийных и государственных органов. Директивные органы разрабатывают государственную культурную политику, основным принципом которой являлся тоталитарный политико-идеологический контроль над деятельностью театров Кузбасса.

В 1939–1956 годах система централизованного партийно-государственного руководства творческой деятельностью получает свое дальнейшее развитие. В это время создаются новые централизованные органы управления. Изменения организационных форм управления не отразились на содержании партийно-государственного руководства.

К 1986 году относится начало следующего этапа. Именно в это время происходит постепенная реорганизация системы партийно-государственного руководства культурой.

Для столичных театров и для театров Кемеровской области возникла главная опасность – репертуарный театр может быть разрушен, и это может стать страшной культурной катастрофой. И это важно не только для столиц, «продержка» в своем существовании, но и для театров Кузбасса. Театр, конечно, может быть плохим, но завтра он может стать хорошим: придет новый интересный руководитель, и театр оживет, потому что хорошие артисты есть везде. Театры разрушаются, но и возрождаются – и часто на том же самом месте! Там, где есть труппа, где есть традиция, корни, театр обязательно возродится [4].

22 ноября 1988 года вышло постановление «О переводе театров страны на новые условия хозяйствования», которое являлось вторым важным шагом театральных реформ, существенно расширив самостоятельность театров.

Согласно этому постановлению все театры в подчинении Министерства культуры Российской Федерации должны были с 1 января 1989 года перейти на новые условия, предписывающие следующее:

1. Установление фондов развития театрального, музыкального искусства и концертной деятельности, которые должны расходоваться на финансирование деятельности театров, концертных организаций и коллективов по установленным для них нормативам бюджетного финансирования, а также, целевые творческие заказы по созданию новых спектаклей и концертных программ, проведение гастролей, проведение фестивалей, конкурсов и других мероприятий, направленных на развитие искусства.

2. Главной формой планирования и организации деятельности театров является пятилетний план экономического и социального развития с распределением по годам, разрабатываемый и утверждаемый самим театром.

3. Для планирования театрами своей деятельности органы управления культурой доводят следующие исходные данные:

3.1. Контрольные цифры по количеству зрителей.

3.2. Государственный заказ на капитальные вложения.

3.3. Лимиты государственных централизованных капитальных вложений и строительно-монтажных работ;

3.4. Нормативы бюджетного финансирования и образования фонда творческо-производственного и социального развития из хозрасчетного дохода, в случае если театр выбирает вторую модель распределения доходов.

4. Согласно постановлению в доходы театров включаются:

4.1. Сборы от продажи билетов.

4.2. Поступления от оказания услуг, проведения работ и мероприятий по договорам с государством, кооперативными и общественными организациями.

4.3. Поступления из фондов развития и прочие поступления.

При переходе на новые условия хозяйствования театры получили право приобретать товары, необходимые для осуществления новых постановок и для эксплуатационной деятельности, как оптом, так и в розницу через торговую сеть. Это существенно облегчило поиск и покупку материалов.

Кроме того, театрам было разрешено использование банковского кредита на цели производственного и социального развития с погашением за счет театра. Краткосрочный кредит предоставлялся на цели текущей деятельности, когда у театра возникает разрыв в поступлении доходов на покрытие плановых убытков, долгосрочный – на затраты по техническому оснащению, реконструкции и расширению деятельности.

Подводя итоги театральной реформы следует отметить, что учитывая достижения проведенного театрального эксперимента, она своими положениями значительно децентрализовала систему управления театрами, повысив ответственность за результаты деятельности. Театры превратились в более гибкий и самостоятельный организм. Им разрешено пользоваться множеством альтернатив в получении и распределении доходов, ценообразовании на билеты, планировании и организации своего сущест-

вования. Была пересмотрена концепция государственной дотации, вместо которой появилась сумма бюджетного финансирования, включаемая в доходы театра. Таким образом, театр стал самоокупаемым предприятием.

До 1987 года театр находился в тяжелых условиях существования, которые не давали возможности дальнейшему развитию театрального дела.

Театральный эксперимент доказал несостоятельность прежних форм управления и наметил основные тенденции к развитию новых. После эксперимента стало ясно, что возврата к старым формам централизованного управления театрами нет – все театры страны были переведены на новые условия хозяйствования, учитывая достижения эксперимента. Но на этом процесс театральных реформ не остановился, в сложный этап перехода к рыночным отношениям государство приняло на себя обязательство социально-экономической защиты и государственной поддержки театров, что помогло им нормально функционировать при переходе к рыночной экономике.

Театральная реформа хотя и не принесла моментальных художественных результатов, но все же создала предпосылки для нормализации продюсерской деятельности в художественной жизни театра.

**Литература**


1. Вебер М. Избранное. Образ общества: пер. с нем. – М.: Юрист, 1994. – 704 с.
2. Вебер М. Хозяйство и общество: пер. с нем. / под науч. ред. Л. Г. Ионина. – М.: Изд-во ГУ ВШЭ, 2010. – 300 с.
3. Вебер М. Основные социологические понятия // Избр. произведения. – М., 1990. – 643 с.
4. Владислав Пази: «Провинциальный театр – недооцененное богатство России» [Электронный ресурс] // Интернет-журнал «Филолог». – Вып. 6. – URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_124 (дата обращения: 12.02.2012).
5. Гуревич П. С. Философия культуры. – М., 1994. – 352 с.
6. Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. – М.: Политиздат, 1974. – 573 с.
7. Словарь бизнес-терминов [Электронный ресурс]. – URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/business/ (дата обращения: 10.02.2012).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бегунов А. Н.,** соискатель по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры», преподаватель кафедры классической и современной хореографии КемГУКИ.

**Беляева О. А.,** аспирантка по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры теории и истории народной художественной культуры КемГУКИ.

**Бибикова Н. Д.,** аспирантка по специальности 07.00.10 «История науки и техники», документовед учебно-методического управления КемГУКИ.

**Власенко А. Т.,** аспирант по специальности 24.00.01 КемГУКИ, заместитель начальника отдела молодежной политики Управления культуры, спорта и молодежной политики администрации Кемеровского муниципального района.

**Ганеев А. Ф.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, ведущий специалист Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области.

**Горбова Е. Н.,** аспирантка по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры теории и истории искусств КемГУКИ.

**Гордеев М. Ю.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, педагог дополнительного образования Центра развития творчества детей и юношества Заводского района г. Кемерово.

**Григорьянц Н. В.,** аспирантка по специальности 24.00.01 КемГУКИ, преподаватель Кемеровского областного колледжа культуры и искусств.

**Жарких А. В.,** преподаватель кафедры культурологии КемГУКИ.

**Елин С. П.,** аспирант по специальности 09.00.01 «Онтология и теория познания» КемГУКИ, менеджер ООО «ХК “Элигомед”» г. Кемерово.

**Иванова О. С.,** аспирантка по специальности 24.00.01, концертмейстер кафедры эстрадного оркестра и ансамбля КемГУКИ.

**Казарина Т. Ю.,** соискатель по специальности 24.00.01, директор Института визуальных искусств, доцент кафедры дизайна КемГУКИ.

**Кизицкая Е. О.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, ведущая информационных программ государственной телерадиокомпании «КУЗБАСС» г. Кемерово.

**Лякин В. Е.,** соискатель по специальности 09.00.01 КемГУКИ, адвокат Адвокатского кабинета № 42/196 г. Кемерово.

**Медведева Н. В.,** аспирантка по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры теории и истории искусств КемГУКИ.

**Мельникова О. В.,** соискатель по специальности 24.00.01, научный сотрудник аспирантуры КемГУКИ.

**Миненко А. Г.,** старший научный сотрудник Кемеровского областного краеведческого музея.

**Никитина И. В.,** аспирантка по специальности 24.00.01 КемГУКИ, преподаватель дисциплин дизайна ГОУ «Кемеровский государственный профессионально-педагогический колледж».

**Паксина Е. Б.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, заведующая методическим отделом ГУ «Губернаторский культурный центр “Юные дарования Кузбасса”» г. Кемерово.

**Пампура Ж. В.,** аспирантка по специальности 24.00.01 КемГУКИ, директор бюро ООО «Интерфакс-Юг» по Краснодарскому краю.

**Перескоков И. В.,** соискатель по специальности 24.00.01, и. о. заведующего кафедрой балетмейстерского творчества Института хореографии КемГУКИ.

**Посконная Ж. В.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, учитель музыки МБОУ «Гимназия № 25» г. Кемерово.

**Пушненкова С. А.,** аспирантка по специальности 09.00.01 КемГУКИ, преподаватель ГОУ СПО «Кемеровский областной колледж культуры и искусств».

**Сагалаков Н. Н.,** преподаватель кафедры теории и истории народной художественной культуры КемГУКИ.

**Сафонов Е. Н.,** соискатель по специальности 09.00.01 КемГУКИ.

**Смирнова И. А.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ**,** преподаватель по игре на фортепиано МОУ ДОД «Детская музыкальная школа № 40» г. Новокузнецк.

**Тюлюнева А. И.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, преподаватель ГОУ СПО «Прокопьевский электромашиностроительный техникум».

**Цветус-Сальхова Т. Э.,** аспирантка по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников КемГУКИ.

**Цуканова О. А.,** соискатель по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры теории и истории народной художественной культуры КемГУКИ.

**Чештанова Т. А.,** соискатель по специальности 24.00.01, преподаватель кафедры фотовидеотворчества КемГУКИ.

**Шаянова Е. П.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, специалист отдела культуры администрации Убинского района Новосибирской области.

**Шимчук Т. А.,** соискатель по специальности 24.00.01 КемГУКИ, старший преподаватель кафедры гуманитарных наук ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный сельскохозяйственный институт.

# СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ…….…. 3

**КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ СОВРЕМЕННОСТИ: СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ АНАЛИЗ**

*Шимчук Т. А.* Церковь как универсальная форма организации религиозной жизни……..……. 10

*Цветус-Сальхова Т. Э.* Презентация тела в Античности и Средние века…… 24

*Жарких А. В.* Теория «Молниеносной» войны в военной мысли XX века……. 30

*Пампура Ж. В.* Динамика медиаформатов в условиях усиления роли электронных СМИ и расширения аудитории интернет-изданий…….. 43

*Тюлюнева А. И.* Рефлексивный характер образов Средневековья в массовой культуре эпохи Постмодерна…… 51

*Смирнова И. А.* Метаморфозы жанров и форм доклассической эпохи в музыке и литературе эпохи постмодерна……. 65

*Цуканова О. А.* Роль и значение этнокультурного образования в поликультурном пространстве……. 76

*Шаянова Е. П.* Традиции сибиряков-старожилов в празднично-обрядовой культуре (по материалам Убинского района Новосибирской области)…….. 84

*Сагалаков Н. Н.* Этноконфессиональные традиции хакасов в этнохудожественном образовании……... 94

*Посконная Ж. В.* Феномен жизни в традиционном мировоззрении алтайцев: к постановке проблемы……. 100

*Бибикова Н. Д.* Факторы формирования экологической культуры коренных народов Алтае-Саянского региона…… 105

*Казарина Т. Ю.* Структура и понятие профессиональной культуры в сфере визуальных искусств…….. 118

*Чештанова Т. А.* Американская модель фотографического образования: современные культурные практики……. 131

*Кизицкая Е. О.* Театральная объективизация пространства на телевидении….. 144

*Никитина И. В.* Формирование системы образов графического дизайна как функционального компонента межкультурных коммуникаций……..... 154

*Беляева О. А.* Знаковая природа изображений на предметах декоративно-прикладного искусства…….. 168

*Горбова Е. Н.* Проект «прозодежды» как отражение идей жизнестроительства в советской россии 1920–1930-х годов…… 180

*Иванова О. С.* Художественное пространство современной культуры как среда развития полифонического диалога……..... 187

*Ганеев А. Ф.* Роль театральной критики в формировании информационного образа театра в современном Российском обществе……. 195

*Григорьянц Н. В.* Вербальная составляющая театрального интерактива как модель коммуникации современной культуры……... 205

*Перескоков И. В.* Социокультурные функции танца: история и современность 217

*Бегунов А. Н.* Тенденции развития танцевальной культуры в современном мире…… 229

*Гордеев М. Ю.* Инкультурация личности ребенка в практике хореографических центров……..…… 235

*Паксина Е. Б.* Роль художественных фестивалей в творческом развитии одаренных детей и молодежи…… 248

*Медведева Н. В.* Формирование музыкальной культуры Кемеровской области в первой половине XX века…….. 260

**ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА**

*Миненко А. Г.* Принцип социального детерминизма в исследовании национального характера в европейской «Психологии народов» XIX столетия……. 271

*Елин С. П.* Элита в цивилизационной концепции Арнольда Тойнби……... 285

*Лякин В. Е.* Внутренняя правда как путь русского народа…… 297

*Пушненкова С. А.* Национально-патриотические ценности в России: социальные и духовно-нравственные аспекты……..... 306

*Сафонов Е. Н.* Роль ценностей в условиях социальных трансформаций (к постановке проблемы)…….…… 316

*Мельникова О. В.* Имперское как национальное: проекты национальной идентичности в русской мысли конца XIX – начала XX века……..…….. 323

*Власенко А. Т.* Философско-социологический анализ продюсерской деятельности в театральной жизни Кузбасса……..……..... 335

*Сведения об авторах*…… 342

Научное издание

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Межрегиональный сборник научных статей

Выпуск 8

Часть 1

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

Дизайнер *Н. П. Давыденко*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 30.08.2012. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 18,5. Усл. печ. л. 20,2.
Тираж 500 экз. Заказ № 85

---

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru