

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

**№ 45/2018**  
Часть II

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

**Учредитель, издатель**

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

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

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**Главный редактор**

**А. В. Шунков**, доктор филологических наук,  
доцент

**Ответственный секретарь**

**Л. Ю. Егле**, кандидат культурологии, доцент

**Технический редактор**

О. В. Устимова

Редактор *Н. Ю. Мальцева*

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

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

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

Электронная версия журнала:  
<http://vestnik.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский  
государственный институт  
культуры», 2018

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

**№ 45/2018**  
Part II

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

**Founder, publisher**

Federal State-Funded Educational Institution  
of Higher Education  
(FSFEI HE) "Kemerovo State University  
of Culture"

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

**EDITORIAL BOARD**

**Editor-in-Chief**

**A.V. Shunkov**, Dr of Philological Sciences,  
Associate Professor

**Administrative Secretary**

**L.Yu. Egle**, PhD in Culturology, Associate Professor

**Technical editor**

O.V. Ustimova

Editor *N.Yu. Maltseva*

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

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

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

Web Journal link:  
<http://vestnik.kemgik.ru>

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State  
University of Culture", 2018

## СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

*Председатель совета:*

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

*Члены совета:*

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

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

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

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

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

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

## EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

*Department of the Editorial Council:*

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

*Members of the Editorial Council:*

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

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

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

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

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

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

и социальных коммуникаций, Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма (г. Москва, РФ).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Lukov Valeriy Andreevich**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Institute of

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

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

**Малыгина Ирина Викторовна**, доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

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

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

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

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

Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-secretary of Humanitarian Sciences Section of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of the International Academy of Sciences (Austria), Academician of International Teacher's Training Academy of Science, Honorary Worker of Higher Professional Education, Honorary Worker of Science of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

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

**Malygina Irina Viktorovna**, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Чжао Цзиминь**, профессор, Чанчуньский государственный педагогический университет (г. Чанчунь, КНР).

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

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

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

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

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

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

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

## СОСТАВ НАУЧНОЙ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА

### *Научные редакторы разделов*

#### *Раздел «Культурология»*

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

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

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

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

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

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

#### *Раздел «Искусствоведение»*

**Проконова Наталья Леонидовна**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства,

## SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

### *Scientific Editors of Sections*

#### *Section of Culturology*

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

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

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

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

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

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

#### *Section of Art History*

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

заведующая лабораторией теоретических и методических проблем искусствоведения, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

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

*Раздел «Педагогические науки»*

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

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

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

Laboratory of Theoretical and Methodological Problems of Art History, Dean of Faculty of Directing and Acting Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

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

*Section of Pedagogical Sciences*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

<b>Шунков А. В., Пономарёв В. Д.</b> Кемеровский государственный институт культуры в сибирском кластере искусств: интеграция науки, образования и творчества для развития человеческого потенциала в регионе.....	13
<b>Ярошенко Н. Н.</b> Библиотека как центр социально-культурной анимации и общественной самоорганизации.....	20
<b>Хайруллина А. А.</b> Пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры в формировании досуговых потребностей молодежи.....	26
<b>Юдина А. И., Константинова А. Ю.</b> Информационная поддержка деятельности учреждений культуры по организации досуга молодежи.....	33
<b>Мишова В. В., Огнева Э. Н.</b> Подготовка бакалавров направления «Документоведение и архивоведение» в современных условиях.....	37
<b>Костюк Н. В., Султан Р. Г.</b> Позитивная мотивация к обучению как фактор выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов вузов сферы культуры и искусства.....	47
<b>Палилей А. В., Буратынская С. В.</b> Формирование индивидуального почерка балетмейстера, педагога-хореографа в вузе культуры.....	53
<b>Мелкова С. В.</b> Педагогические возможности фэшн-дизайна в развитии эстетического вкуса будущих специалистов в области дизайна.....	62
<b>Сахарчук Н. Ю., Кагакина Е. А., Лесникова С. Л., Русакова Н. А.</b> Подготовка будущих учителей к организации проектной деятельности школьников.....	69

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Самитов Д. Г.</b> Лабораторные театры в США.....	77
<b>Флеенко Д. А.</b> Хоррор как жанр драматического спектакля: «Перед заходом солнца» в Новосибирском театре «Старый дом».....	84
<b>Пузырёва И. А., Григорьянц Т. А.</b> Современная хореография в драматическом спектакле (на примере работ Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского).....	90
<b>Поспелова Р. Л.</b> Об использовании «музыкальной» терминологии при описании пения птиц в работах по биоакустике.....	94
<b>Фаттахова Л. Р.</b> Особенности структуры традиционной службы старообрядцев-семейских.....	101
<b>Афанасьева А. А.</b> Художественная интерпретация как важная составляющая дирижерского исполнительства.....	105
<b>Лю Чже.</b> Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля.....	113
<b>Честнова Н. И.</b> Сравнительный анализ двух версий второй редакции первого фортепианного концерта С. В. Рахманинова.....	120
<b>Ся Цзюньвэй.</b> Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века.....	126
<b>Поморцева Н. В.</b> Влияние культурной ротации на развитие музыкальной жизни Кемеровской области в годы Великой Отечественной войны.....	133

## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<b>Казаков Е. Ф.</b> Душа русской культуры: к определению понятия.....	140
<b>Бычков В. В., Тарасова Ю. Б.</b> Фольклорное наследие в отечественной баянной музыке 1930–1980-х годов.....	149
<b>Бедина Н. Н.</b> Проблема сакрального пространства в богословии протопресвитера Александра Шмемана.....	155
<b>Егле Л. Ю., Бажина А. С.</b> Трансформации этнического начала в музыкально-религиозной культуре.....	162
<b>Рябцева В. А.</b> Современное состояние музыкальной культуры старообрядцев Западной Сибири.....	170
<b>Палилей А. В., Бондаренко С. Г., Вагнер Т. В.</b> Особенности развития национальной танцевальной культуры Литвы и ее сохранение на современном этапе.....	175
<b>Ткачёва Н. Н., Ткачёв С. В.</b> Проблемы культурного и социально-экономического влияния китайцев на аборигенное население Уссурийского края в середине XIX – начале XX века.....	184
<b>Родионова Д. Г.</b> Понятие «менеджмент»: культурные смыслы.....	191
<b>Путра В. А.</b> Идея бессознательного в развитии культуры XX века.....	196
<b>Мартынов А. И.</b> Недвижимое историко-культурное наследие Сибири, музеи и туризм.....	203
<b>Феофанова О. А., Родионова Д. Д.</b> Взаимодействие вуза культуры и краеведческого музея в контексте современных подходов к профессиональной коммуникации.....	207
Алфавитный указатель авторов.....	213

## CONTENTS

### PEDAGOGICAL SCIENCES

<b>Shunkov A.V., Ponomarev V.D.</b> Kemerovo State University of Culture in the Siberian Cluster of Arts: Integration of Science, Education and Creativity for the Development of Human Potential in the Region.....	13
<b>Yaroshenko N.N.</b> Library as a Center of Socio-cultural Animation and Social Self-organization.....	20
<b>Khayrullina A.A.</b> Spatial-temporal and Symbolico-communicative Levels of Festive Culture in Forming the Youth's Leisure Needs.....	26
<b>Yudina A.I., Konstantinova A.Y.</b> Information Support of the Activities of Cultural Institutions on Youth Leisure Organization.....	33
<b>Mishova V.V., Ogneva E.N.</b> Professional Training of “Documentation Management and Archiving” Bachelors in the Modern Conditions.....	37
<b>Kostyuk N.V., Sultan R.G.</b> Positive Motivation to Study as a Factor of Education of Educational and Professional Trajectory of Students of Universities of the Sphere of Culture and Arts.....	47
<b>Paliley A.V., Buratynskaya S.V.</b> Formation of Individual Candling the Ballet Master Teacher, Choreographer in a University of Culture.....	53
<b>Melkova S.V.</b> Pedagogical Possibilities of Fashion Design in the Development of Aesthetic Taste of Future Specialists in the Field of Design.....	62
<b>Sakharchuk N.Y., Kagakina E.A., Lesnikova S.L., Rusakova N.A.</b> Future Teachers Training for the Organization of Students' Project Activity.....	69

### ART HISTORY

<b>Samotiv D.G.</b> Laboratory Theatres in the USA.....	77
<b>Fleenko D.A.</b> Horror as a Genre of the Drama Performance: “Before Sunset” in Novosibirsk Theatre “Old House”.....	84
<b>Puzyreva I.A., Grigoryants T.A.</b> Modern Choreography in Drama (on the Base of Performances of Kemerovo A. Lunacharsky Drama Theatre).....	90
<b>Pospelova R.L.</b> About Use of “Musical” Terminology in Describing the Bird Singing in Bioacoustic Studies.....	94
<b>Fattakhova L.R.</b> Peculiarities of the Traditional Service of the Old Believers-Semeiskie.....	101
<b>Afanasyeva A.A.</b> Artistic Interpretation as an Important Component of a Conductor's Performance.....	105
<b>Liu Zhe.</b> Twenty-four Preludes and Fugues by D.D. Shostakovich in Aspect Evolutions of Author's Style.....	113
<b>Chestnova N.I.</b> Comparative Analysis of the Two Variants of the Second Version of Rachmaninoff's First Piano Concerto.....	120
<b>Xia Junwei.</b> National Choir Music Establishment in China in the First Part of the 20 <sup>th</sup> century.....	126
<b>Pomortseva N.V.</b> The Influence of Cultural Rotation on the Development of Musical Life in Kemerovo Region in the Years of the Great Patriotic War.....	133

## CULTUROLOGY

<b>Kazakov E.F.</b> The Soul of Russian Culture: to the Concept Definition.....	140
<b>Bychkov V.V., Tarasova Y.B.</b> Folklore Heritage in the National Button Accordion Music of the 1930s-1980s.....	149
<b>Bedina N.N.</b> The Problem of Sacred Space in Protopresbyter Alexander Schmemann's Theology.....	155
<b>Egle L.Yu., Bazhina A.S.</b> Transformation of the Ethnic Beginning in the Religious Music Culture.....	162
<b>Ryabtseva V.A.</b> Current State of Musical Culture of Old Believers of Western Siberia.....	170
<b>Paliley A.V., Bondarenko S.G., Wagner T.V.</b> The Peculiarities of the National Dance Culture of Lithuania and Its Preservation at the Present Stage.....	175
<b>Tkacheva N.N., Tkachev S.V.</b> Problems of the Cultural and Socio-economic Chinese Influence on the Native People of the Ussuri Area in the Middle 19th - Early 20th Century.....	184
<b>Rodionova D.G.</b> The "Management" Concept: Cultural Meanings.....	191
<b>Putra V.A.</b> The Idea of the Unconscious in the Development of 20 <sup>th</sup> Century Culture.....	196
<b>Martynov A.I.</b> Real Estate Historical and Cultural Heritage of Siberia, Museums and Tourism.....	203
<b>Feofanova O.A., Rodionova D.D.</b> Interaction of the University of Culture and Local History Museum in the Context of Modern Approaches to the Professional Communication.....	207
List of Authors in Alphabetical Order.....	213



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37

### КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ В СИБИРСКОМ КЛАСТЕРЕ ИСКУССТВ: ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ, ОБРАЗОВАНИЯ И ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА В РЕГИОНЕ

*Шунков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент, ректор, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexandr\_shunkov@mail.ru

*Пonomarev Валерий Дмитриевич*, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по научной и творческой деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Актуальность статьи определяется миссией, которую отводит культуре государственная культурная политика – это значимый ресурс социально-экономического развития регионов Российской Федерации, так как формирует высокое качество общества и отвечает на вызовы современного мира. Цель статьи – раскрыть ключевую роль образования и творчества в трансляции культурного наследия, формировании духовно-нравственных общественных приоритетов как основы цивилизационной самобытности страны, раскрытии творческого потенциала и созидательных начал в человеке.

Формирование современных региональных моделей культурной политики обусловлено повышением роли культуры в процессах социально-экономического развития страны. Современные приоритеты государственной культурной политики, а также основные стратегические направления развития Кемеровской области до 2035 года, где речь идет, в первую очередь, о культурно-образовательном и музейно-выставочном комплексе, который станет основой кластера искусств в Кузбассе, а также – о центрах культурного развития на базе клубных учреждений культуры Кемеровской области, создают для культуры Кузбасса необходимость внедрения модели «открытого художественного образования» как решение важнейшей социальной задачи региона – воспроизводство творческих профессий на основе преемственной и многоуровневой системы подготовки творческих кадров, компетентной передачи профессиональных традиций.

В статье говорится о научном, образовательном и творческом потенциале Кемеровского государственного института культуры, которому и предстоит сыграть главную образовательную роль в реализации этого регионального проекта на основе инновационной модели «открытого» художественного образования. Модель открытого художественного образования в КемГИК раскрывается в статье как «сквозной» процесс становления профессиональной культуры, включающий все уровни: предпрофессиональное образование в области искусства, бакалавриат, магистратура, специалитет, ассистентура-стажировка, аспирантура, дополнительное профессиональное образование. При этом в статье особо подчеркивается преемственный и интегративный характер образовательной, научной и творческой деятельности при подготовке кадров для сферы культуры и искусства.

В заключение делается вывод о государственном и общественном признании ценности современной системы профессионального образования в сфере культуры и искусства, в которой сохраняются лучшие традиции отечественной профессиональной школы подготовки высококвалифицированных

кадров для отрасли культуры и обеспечивается инновационное развитие системы художественного образования.

**Ключевые слова:** государственная культурная политика, «открытое» художественное образование, творческие школы, региональный центр подготовки творческих кадров, выявление и поддержка одаренных детей и молодежи.

**KEMEROVO STATE UNIVERSITY OF CULTURE  
IN THE SIBERIAN CLUSTER OF ARTS:  
INTEGRATION OF SCIENCE, EDUCATION AND CREATIVITY  
FOR THE DEVELOPMENT OF HUMAN POTENTIAL IN THE REGION**

*Shunkov Aleksandr Viktorovich*, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Rector, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexandr\_shunkov@mail.ru

*Ponomarev Valeriy Dmitrievich*, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Scientific Research and Creative Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

The relevance of the article is determined by the mission that state cultural politics assigns to culture; this is a significant resource for the socio-economic development of the regions of the Russian Federation because it forms the high quality of society and responds to the challenges of the modern world. The purpose of the article is to reveal the key role of education and creativity in the transformation of cultural heritage, formation of spiritual and moral public priorities as the basis of country's civilizational identity, disclosure of creative potential and creative principles in man.

The article substantiates the scientific, educational and creative potential of Kemerovo State Institute of Culture, which will play a major educational role in implementation of this regional project based on the innovative model of "open" art education. The model of open art education in Kemerovo State Institute of Culture is revealed in the article as an "end-to-end" process of the development of professional culture, including all levels: pre-vocational education in the field of art, bachelor's degree, magistracy, specialty, assistant training, postgraduate study, and additional professional education. At the same time, the article emphasizes the successive and integrative nature of educational, scientific and creative activities in training the personnel for the sphere of culture and art.

The article concludes that the state and public recognition of the value of the modern system of vocational education in the field of culture and art preserves the best traditions of national vocational school training the highly qualified personnel for the cultural sector and provides innovative development of the system of art education.

**Keywords:** state cultural policy, "open" art education, creative schools, regional center for training the creative personnel, identifying and supporting the gifted children and young people.

Актуальность поставленного вопроса в настоящей статье определяется тем фактом, что в массовом восприятии прочно укоренены стереотипы о Кузбассе как о крупном угледобывающем регионе на юге Западной Сибири, а, следовательно, углехимия, перерабатывающие технологии угольной отрасли, металлургия, фундаментальная наука, обеспечивающая исследования этих отраслей промышленности, – основа экономики региона. Именно эти направления как стратегиче-

ские всегда являлись основой политики развития региона. Культура же до сегодняшнего времени особо не рассматривалась как серьезный ресурс, определяющий и влияющий на развитие экономики региона. Культура выступала как сопутствующее начало в социально-экономическом развитии области. Поэтому представление о культуре в большей степени было сформировано культурными мероприятиями и событиями различного уровня, проводившимися в регионе.

Основы государственной культурной политики, утверждённые Президентом РФ В. В. Путиным в 2014 году, определяют культуре совершенно иную роль. Государственный подход призван обеспечить приоритетное культурное развитие как основу «государственного суверенитета и цивилизационной самобытности страны» [5, с. 3]. Об этом говорилось всегда. Достаточно вспомнить точку зрения А. Я. Флиера, который еще в конце 90-х годов XX века сформулировал принцип культурного аспекта общественной безопасности: «... чем меньше средств вкладывает правящая элита в культуру и образование сегодня, тем больше она должна будет вложить их в милицию, юстицию и пенитенциарную систему завтра» [11].

Исходя из этого понимания роли культуры, ей отводится не меньшее значение, нежели экономическим показателям и военной мощи, она выполняет миссию раскрытия в человеке созидательных начал. Через культуру человек приобщается к исторически сложившейся системе духовных ценностей, приобщается к ней и передает эту систему ценностей уже новому поколению. В итоге только культура и может быть названа духовной скрепой нации. «На протяжении всей отечественной истории именно культура... обеспечивала единство многонационального народа России...» [5].

Эта культуротворческая миссия есть подтверждение известной мысли Ю. М. Лотмана, согласно которой человек живет в мире идей, воплощенных и материализованных искусством: «Искусство не отражает жизнь, искусство создаёт жизнь, оно порождает жизнь, которая фиксируется уже через текст» [4]. Следуя этой идее, у каждого человека есть свой текст (в семиотическом понимании этого термина), который он пишет для себя: либо упрощенный, либо осложнённый знаниями живописи, музыки, архитектуры, кино, литературы и т. д. Таким образом, вполне объяснимо, почему один человек ходит в музей и испытывает острую необходимость в его посещении, а другой нет. И развитие культуры идет за счет обогащения ее новыми «текстами», которые не могут не влиять на нее. «Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль... Мощные внешние текстовые вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внеш-

них сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами ее саморазвития, дающего непредсказуемые результаты» [4].

Здесь важно понимать миссию искусства, о которой писал Ю. М. Лотман: «Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство – форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием» [3]. В этом же контексте необходимо и понимать культуру, которая не сводится к песням и пляскам, увеселениям и развлечениям. Культура – это социальный механизм передачи системы ценностей, «производства базовых образцов и ценностей общественной жизни» (Черняховский С. Ф.).

Государственный подход, который был озвучен Президентом России В. В. Путиным в его Послании Федеральному Собранию 1 марта 2018 года, формулирует, наконец, задачу перед культурой: «Нам нужно создать современную среду для жизни, преобразить наши города и посёлки». Выдвинутый тезис стал актуальной перспективой для Кемеровской области в связи с разработкой и принятием «Социально-экономической стратегии развития Кемеровской области – 2035», в которой заложен приоритет «Культура» [9].

Речь идет, в первую очередь, о культурно-образовательном и музейно-выставочном комплексе, который станет основой кластера искусств в Кузбассе, а также – о реализации культурных приоритетов и проектов, в число которых входят и развитие музея-заповедника «Томская Писаница» на основе создания архитектурно-этнографического комплекса «Русские Притомья», и создание регионального центра подготовки творческих кадров как основы для выявления и поддержки одаренных детей и молодежи. Конечно же, реализация этого приоритета «Культура» в Кузбассе невозможна без подготовки высокопрофессиональных кадров по направлениям и профилям «Культура и искусство».

КемГИК – вуз, которому предстоит сыграть главную образовательную роль в реализации этого проекта, основу которого составляет инновационная модель «открытого художественного образования», представленная в программе развития вуза до 2020 года и утверждённая Министерством культуры РФ.

Модель, позволяющая реализовывать творческие, научные и профессиональные потребности человека на протяжении всей жизни, сохранять и осуществлять преемственную политику и уникальные отечественные традиции подготовки высококвалифицированных кадров в сфере культуры и искусства.

Как образовательный и научно-творческий комплекс с 50-летней историей КемГИК легко вписывается со своими предложениями в реализацию «Социально-экономической стратегии развития Кемеровской области – 2035».

Инвестиционный потенциал вуза определяется его возможностями: во-первых, вуз обладает формацией креативного класса – ведущими и авторитетными деятелями науки и культуры (доктора наук, профессора, заслуженные артисты и деятели искусств, заслуженные работники культуры, лауреаты международных и всероссийских конкурсов), молодыми учеными, способными выступать в роли генераторов научных идей; во-вторых, интеллектуальный ресурс вуза (НИИ и исследовательские лаборатории) – это возможность генерации инновационных технологий в области культуры и социальной сферы, трансферта исследовательских разработок и их коммерциализация; наконец, в-третьих, научно-творческий комплекс КемГИК – это эффективная арт-лаборатория для различных проектных технологий (научных форумов и творческих фестивалей, профессиональных конкурсов, арт-проектов, проведение выставок, создание галерей, дизайн-проектов и т. д.) [7, с. 208].

Все это – интеллектуальный капитал вуза как в осуществлении творческих проектов Сибирского кластера искусств, так и в обеспечении деятельности системы профессионального образования в сфере культуры и искусства на основе инновационной модели «открытого образования», которая положена в основу программы развития вуза.

Для Кемеровской области «открытое образование» – это решение важнейшей социальной задачи – воспроизводство творческих профессий на основе преемственной и многоуровневой системы подготовки творческих кадров, компетентная передача профессиональных традиций, развитие культурной среды региона и решение поставленной задачи по модернизации клубных учреждений, определения для них новой перспективы – стать «центрами культурного развития».

Это совершенно иной подход в понимании роли культуры в регионе.

Инновационная модель «открытого художественного образования», по которой вуз ведет подготовку с 2016 года, обеспечивает системность, непрерывность и преемственность в формировании профессиональной культуры специалистов, стабильность и высокое качество набора абитуриентов на творческие специальности, качество художественного образования. Обучающиеся как непосредственные участники реализации предлагаемой модели уже на ранних этапах художественного образования получают возможность своей профессиональной адаптации и устройства будущей карьеры.

Именно эта образовательная и просветительская стратегия заложена в проекте Министерства культуры РФ «Детские школы искусств – достойные России», призванном способствовать развитию отечественной системы художественного образования [10]. Инновационным подходом КемГИК в модели «открытого» художественного образования являются созданные на базе вуза творческие школы. Это – пример практической реализации на территории Кузбасса проекта ранней профориентации «Билет в будущее» (проект в РФ реализуется по инициативе Президента РФ В. В. Путина).

В КемГИК уже ведут свою образовательную и творческую деятельность школы за счёт бюджетных средств, выделяемых учредителем, детская хореографическая школа-студия «Начало», музыкальная школа по направлениям: хоровое пение, музыкальный фольклор, народные инструменты, фортепиано, духовые и ударные инструменты, струнные инструменты. Сегодня в вузе обучается 90 детей по программам предпрофессионального образования. Второй год в институте на коммерческой основе проводятся занятия с детьми и по театральному искусству. Но только на перечисленных направлениях образовательной деятельности предпрофессионального уровня подготовки ресурсы вуза не исчерпываются.

В июле 2018 года Министерству культуры РФ был представлен проект культурно-образовательного центра поддержки и развития творчески одаренных детей и молодежи в сфере искусства «СИРИУС-42», который предлагается открыть с участием КемГИК. Данный проект актуален для вуза и региона, хотя бы потому, что в стране уже

есть опыт, который активно транслируется и передаётся заинтересованным лицам и организациям. Отметим, что на VII Санкт-Петербургском Международном культурном форуме (15–17 ноября 2018 года) заявлена программа «Школа Сириус в Академии Художеств». Это доказывает правильность нашего видения развития художественного образования в регионе с участием института и при поддержке ведущих вузов культуры страны, а также ведущих театров РФ – партнеров КемГИК.

Другим важным моментом в реализации основных идей национального проекта «Культура» является создание на базе вузов Российской Федерации Центров непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры. Именно такую задачу для творческих вузов определяет Министерство культуры РФ. И это проект федерального значения, в рамках которого на базе 15 вузов Минкультуры России создаются Центры непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры. В связи с этим в вузе будет разработана концепция создания и деятельности Центра. Требования к образовательным программам будущего Центра определены, и они должны быть соблюдены в процессе разработки образовательных программ. В период 2019–2020 годов освоить программы центра должно от 10 000 до 15 000 слушателей. И это реальный шаг в реализации государственной культурной политики на региональном уровне за счёт федеральных ассигнований.

Современное высшее профессионально-художественное образование не исчерпывается лишь достижением учебных целей. Высшее профессионально-художественное образование связано с общественным предназначением и общественной миссией института. Важно, что об этом применительно к университетам России было заявлено в Постановлении XI съезда Российского Союза ректоров «Университеты в эпоху больших вызовов» и представлено в Московском международном рейтинге «Три миссии университета: образование, наука, общество» [1].

И такой общественной миссией вуза должно стать участие Кемеровского государственного института культуры в реализации приоритетных проектов в сфере культуры в Кемеровской области до 2020 года. Это развитие музея-заповедника

«Томская Писаница» с проектом «Русские Притомья»; Сибирский кластер искусств с проектами музейно-выставочного комплекса с открытым фондохранилищем и Кузбасской сцены Мариинского театра и уже представленный выше приоритет регионального центра подготовки творческих кадров.

Итак, участие КемГИК в осуществлении проекта создания архитектурно-этнографического комплекса «Русские Притомья» нами предлагается в следующих формах:

1. Создание презентаций традиционной культуры русских студентами и преподавателями вуза на основе социально-культурной реконструкции утраченных в среде бытования объектов этнокультурного наследия по материалам музейных собраний и включение этих объектов в современную музейную деятельность.

2. Разработка проекта «Круглый год», включающего различные формы культурно-образовательной деятельности: экскурсии (в том числе театрализованные), мастер-классы, исторические игры, фестивали, музейные праздники, приуроченные к смене календарных циклов или солнцеворотам (Святки, Масленица, Пасха, Троица, Иван Купала, Покров и др.), а также – интерактивные музейные программы актуализации культурного наследия с обязательным использованием подлинных музейных предметов, архивных материалов.

3. Разработка специальных интерактивных театрализованных форм для детской аудитории, адаптированных к образовательному процессу общеобразовательной школы – «живые уроки» по темам: культура русского народа, игровые традиции русских, обрядовая культура русских и т. д.

Для осуществления проекта музейно-выставочного комплекса с открытым фондохранилищем в рамках приоритета «Сибирский кластер искусств» Кемеровский государственный институт готов обеспечить свое участие в разработке и реализации виртуальных туров (3D-туры или 3D-галереи), включающих в себя тематические показы 3D-моделей уникальных музейных экспонатов, представленных в различных музеях Кемеровской области.

«Виртуальный тур» – это преобразование помещений с помощью современных компьютерных технологий (3D-моделирование, 3D-маппинг)

с целью погружения посетителя в соответствующее виртуальное пространство, демонстрации медиаконтента, интерактивных инсталляций (знакомство с произведениями изобразительного искусства, просмотр интерьеров старинных домов и их ценных экспонатов).

В виртуальной Арт-галерее можно будет посмотреть 3D-версии тематических выставок: рассмотреть экспонаты вблизи, прочесть подписи и комментарии к экспонатам, арт-объектам, инсталляциям. Вместе с 3D-туром будут публиковаться онлайн-каталоги выставок, интервью с кураторами и организаторами проектов, фотогалереи.

Данный проект открывает возможность для начала подготовки по инновационной профессии будущего – «Дизайнер виртуальных миров» по созданию концептуальных решений для виртуального мира: ландшафт, архитектура, ощущения (в том числе запахи и звуки), живой мир и социальный мир и др.

КемГИК обладает уникальным и первым в Кемеровской области опытом создания картины для незрячих и слабовидящих с использованием современных технологий 3D-печати. При исполнении пилотного варианта одной из картин («Аттракцион» А. Г. Поздеева) была проведена работа по компьютерному трехмерному моделированию, созданию трафаретов, необходимых для печати и монтажа картины – бумажная имитация холста, из пластика созданы 3D-детали картины, для каждого цвета была задана определенная высота [6].

В КемГИК также ведется дальнейшая работа по созданию передвижной экспозиции для данной категории лиц с ОВЗ, включающей в себя репродукции картин из художественной коллекции КемГИК и сопровождаемые тифлокомментированием.

Вуз готов использовать свой опыт для презентаций художественного наследия музеев Кемеровской области для незрячих и слабовидящих посредством современных 3D-технологий – создание репродукций картин с помощью 3D-печати. И это может стать уже отдельным направлением деятельности вуза.

Для Кузбасской сцены Мариинского театра КемГИК, имеющий статус федерального учреждения, обладает возможностью, а теперь и обоснованным письмом Минкультуры правом подготовки, переподготовки и повышения квалификации

кадров для сферы музыкальной культуры Кемеровской области в академическом, народном, эстрадном направлениях музыкального искусства по 16 образовательным программам.

Ресурсный центр на базе КемГИК, реализующий образовательные программы в области музыкального искусства, станет инновационным центром для обеспечения методической и творческой координации деятельности всех трех уровней профессионального музыкального образования в Кузбассе, обеспечит сетевое взаимодействие и партнерство с музыкальными колледжами, детскими школами искусств (ГПОУ «Кемеровский областной музыкальный колледж», ГПОУ «Кемеровский областной колледж культуры и искусств», ГПОУ «Прокопьевский колледж искусств», ГПОУ «Новокузнецкий областной колледж искусств», ДМШ, ДШИ и т. д.).

Для раннего выявления, развития, предпрофессиональной подготовки и дальнейшего профессионального образования одаренных детей и молодежи, проявивших выдающиеся способности в области искусств, а также добившихся успеха в художественном творчестве у вуза есть ряд творческих проектов, проверенных временем. Одним из таких является Международный фестиваль «Сибириада», который уже за 6 лет своего существования стал центром практического и научно-методического сопровождения развития одаренных детей и молодежи в области музыкального искусства. В конкурсах «Сибириады» компетентную экспертную оценку жюри ежегодно получают около 3500 исполнителей из 18 стран мира, приблизительно, 80 % которых – это дети и творческая молодежь.

В заключение отметим, что в «Основах государственной культурной политики» государство признает культуру в качестве национального достояния и духовно-нравственной основы развития современного гражданского общества в РФ, а значит – и развития человеческого капитала.

Этот безусловный факт требует государственного и общественного признания ценности самой системы профессионального образования в сфере культуры и искусства как механизма сохранения и трансляции российской культуры, то есть – наличия государственной политики, обеспечивающей как сохранение лучших традиций отечественной профессиональной школы подготовки

высококвалифицированных художественных кадров, так и инновационное развитие системы художественного образования [8, с. 177].

Такой инновацией в Кемеровской области выступает модель «открытого художественного

образования», разработанная в Кемеровском государственном институте культуры и искусств, и эта модель в полной мере готова обеспечивать интеграцию науки, образования и творчества в Сибирском кластере искусств.

### Литература

1. Выступление Виктора Антоновича Садовниченко на Plenарном заседании съезда Российского союза ректоров [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/57367>.
2. Выступление Татьяны Владимировны Черниговской на Дискуссии в Эрмитажном театре. Тема выступления «Для чего нужно искусство?» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge4DZ1DDxA8>.
3. Лотман Ю. М. О природе искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
4. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.
5. Основы государственной культурной политики. – М.: М-во культуры РФ, 2015. – 72 с.
6. Побожакова А. А., Родионова Д. Д. Презентация художественного наследия слепым и слабовидящим посредством современных 3D-технологий // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемерово. гос. ин-т культуры, 2018. – С. 92–97.
7. Пономарев В. Д. «Экономика творчества» как инновационная стратегия развития туризма в регионе: проектный подход (на примере Кемеровской области) // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 2 (33). – С. 207–209.
8. Пономарев В. Д., Шунков А. В. Социально-культурная деятельность: государственная культурная политика и качество профессионального образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37. – С. 175–184.
9. Послание Президента Владимира Владимировича Путина Федеральному Собранию в Центральном выставочном зале «Манеж» 1 марта 2018 года [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/56957>.
10. Сообщение директора Департамента науки и образования Минкультуры России Александры Олеговны Аракеловой [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.mkrf.ru/press/news/detskie\\_shkoly\\_iskusstv\\_trekh\\_regionov\\_budut\\_peredany\\_s\\_munitsipalnogo\\_na\\_regionalnyy\\_uroven\\_/](https://www.mkrf.ru/press/news/detskie_shkoly_iskusstv_trekh_regionov_budut_peredany_s_munitsipalnogo_na_regionalnyy_uroven_/).
11. Флиер А. Я. Культура как фактор национальной безопасности // Общественные науки и современность. – 1998. – № 3. – С. 181–187.

### References

1. *Vystuplenie Viktora Antonovicha Sadovnichego na Plenarnom zasedanii s'ezda Rossiyskogo soyuzа rektorov [Speech by Viktor Antonovich Sadovnichy at the Plenary meeting of the congress of the Russian Union of Rectors].* (In Russ.). Available at: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/57367>.
2. *Vystuplenie Tatyany Vladimirovny Chernigovskoy na Diskussii v Ermitazhnom teatre. Tema vystupleniya "Dlya chego nuzhno iskusstvo?" [Tatyana Vladimirovna Chernigovskaya's speech at the Hermitage Theater. The theme of the speech is "What is art for?"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge4DZ1DDxA8>.
3. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve. O prirode iskusstva [On art. On the nature of art]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 704 p. (In Russ.).
4. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve. Tekst v tekste [On art. Text in the text]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998. 704 p. (In Russ.).
5. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki [Basics of state cultural policy]*. Moscow, Ministry of Culture of the Russian Federation Publ., 2015. 72 p. (In Russ.).
6. Pobozhakova A.A., Rodionova D.D. *Prezentatsiya khudozhestvennogo naslediya slepym i slabovidyashchim posredstvom sovremennykh 3D-tekhnologiy [Presentation of the artistic heritage to the blind and visually impaired through modern 3D technologies]. Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya: sb. nauch. st. [Culture and art: searches and discoveries. Collection of scientific articles]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2018, pp. 92-97. (In Russ.).
7. Ponomarev V.D. "Ekonomika tvorchestva" kak innovatsionnaya strategiya razvitiya turizma v regione: proektnyy podkhod (na primere Kemerovskoy oblasti) ["Economy of creativity" as an innovation strategy for the develop-

- ment of tourism in the region: a project approach (on the example of the Kemerovo region)]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2012, no. 2 (33), pp. 207-209. (In Russ.).
8. Ponomarev V.D., Shunkov A.V. Sotsial'no-kul'turnaya deyatelnost': gosudarstvennaya kul'turnaya politika i kachestvo professional'nogo obrazovaniya [Socio-cultural activities: state cultural policy and the quality of vocational education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, no. 37, pp. 175-184. (In Russ.).
  9. *Poslanie Prezidenta Vladimira Vladimirovicha Putina Federal'nomu Sobraniyu v Tsentral'nom vystavochnom zale "Manezh" 1 marta 2018 goda* [Message of President Vladimir Vladimirovich Putin to the Federal Assembly in the Central Exhibition Hall "Manezh" on March 1, 2018]. (In Russ.). Available at: <http://kremlin.ru/events/president/news/56957>.
  10. *Soobshchenie direktora Departamenta nauki i obrazovaniya Minkul'tury Rossii Aleksandry Olegovny Arakelovoy* [Report of the Director of the Department of Science and Education of the Ministry of Culture of Russia Alexandra Olegovna Arakelova]. (In Russ.). Available at: [https://www.mkrf.ru/press/news/detskie\\_shkoly\\_iskusstv\\_trekh\\_regionov\\_budut\\_peredany\\_s\\_munitsipalnogo\\_na\\_regionalnyy\\_uroven\\_/](https://www.mkrf.ru/press/news/detskie_shkoly_iskusstv_trekh_regionov_budut_peredany_s_munitsipalnogo_na_regionalnyy_uroven_/).
  11. Flier A.Ya. Kul'tura kak faktor natsional'noy bezopasnosti [Culture as a factor of national security]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and the present], 1998, no. 3, pp. 181-187. (In Russ.).

УДК 37

## БИБЛИОТЕКА КАК ЦЕНТР СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ АНИМАЦИИ И ОБЩЕСТВЕННОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ

**Ярошенко Николай Николаевич**, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ).  
E-mail: yaroch1@yandex.ru

С позиции современной теории социально-культурной деятельности современная публичная библиотека рассматривается как центр социально-культурной анимации и общественной самоорганизации. Технология социально-культурной анимации способствует поддержке и развитию чтения, а также социальной интеграции населения в регионе. Показаны различия в трактовках понятия «социально-культурная анимация»: российские исследователи ограничивают социально-культурную анимацию набором организованных культурных практик, в центре которых организация досуговых занятий и отдыха; в зарубежной литературе дается широкая трактовка анимации как способа реализации инициативного общественного действия, гражданской активности групп и личностей, включая процессы создания, сохранения и развития институтов гражданского общества. Анализируется современное содержание социально-культурной анимации в контексте концепции «Цивилизации досуга» Ж. Р. Дюмазедье. Значимым фактором глубинных изменений в образе жизни всех социально-демографических групп стали такие тенденции, как автономизация досуга и повышение его значения в системах ценностей населения, особенно молодежи. Сделан вывод о том, что современные культурные практики библиотек, как, впрочем, и других учреждений культуры, обусловлены, с одной стороны, изменением сущности и содержания досуговых занятий современного человека, а с другой – становлением библиотек как субъектов общественной самоорганизации, центров культуры и досуга. Реализация в библиотеке различных форм социально-культурной анимации (театральная анимация, игровая анимация, анимация коммуникативная и др.) способствует реальному повышению социального статуса чтения, продвижению чтения среди различных социальных групп общества, в первую очередь, в молодежной среде.

**Ключевые слова:** досуг, социология досуга, организация досуга, социально-культурная деятельность, библиотека, работа с читателями, общественная самоорганизация, социально-культурная анимация, Ж. Р. Дюмазедье, «цивилизация досуга».

## LIBRARY AS A CENTER OF SOCIO-CULTURAL ANIMATION AND SOCIAL SELF-ORGANIZATION

*Yaroshenko Nikolay Nikolaevich*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Socio-cultural Activity, Moscow State University of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: yaroch1@yandex.ru

From the perspective of the modern theory of socio-cultural activity, the modern public library is considered as a center of socio-cultural animation and social self-organization. The technology of socio-cultural animation contributes to the support and reading development, as well as social integration of population in a region. Differences in the interpretation of the concept of “socio-cultural animation” are shown: Russian researchers limit socio-cultural animation to a set of organized cultural practices, in the center of which the organization of leisure activities and recreation; the foreign literature gives a broad interpretation of animation as a way of implementation of initiative social action, civil activity of groups and individuals, including the processes of creation, preservation and development of civil society institutions. The current content of socio-cultural animation in the context of the concept “Civilization of leisure” is analyzed by J.R. Dumazedier. A significant factor in the profound changes in the way of life of all socio-demographic groups has become such trends as the autonomation of leisure and increasing its importance in the value systems of the population, especially young people. It is concluded that the modern cultural practices of libraries, as well as other cultural institutions, are due, on the one hand, to changes in the nature and content of leisure activities of modern man, and on the other, to its formation as a subject of social self-organization, ensuring the formation of libraries as centers of culture and leisure. Implementation of various forms of socio-cultural animation in the library (theatrical animation, game animation, communicative animation, etc.) contributes to the real improvement of the social status of reading, promotion of reading among different social groups of society, primarily in the youth environment.

**Keywords:** leisure, sociology of leisure, leisure activities, socio-cultural activities, library, work with readers, social self-organization, socio-cultural animation, J.R. Dumazedier, “civilization of leisure”.

Современная библиотека обеспечивает трансляцию ценностно-смысловых и нормативно-регулятивных установок культуры через продвижение самой идеи чтения, через свои фонды, благодаря организации различных форм диалога между читателями, а также поддержки гражданских инициатив и социальной активности населения. Публичная библиотека сегодня становится одним из основных институтов, составляющих инфраструктуру поддержки и развития чтения и социальной интеграции населения в регионе [6]. При этом в отечественной и зарубежной профессиональной деятельности библиотечные специалисты активно используют различные социальные, педагогические технологии, в том числе социально-культурные [3]. Одной из которых сегодня по праву можно назвать технологию социально-культурной анимации.

В отечественной литературе накоплен достаточный опыт исследования социально-культурной анимации (Г. В. Ганьшина [1], Е. И. Григорьева [7], И. Н. Григорьев [1], Е. Б. Мамбеков [4],

Е. М. Приезжева [5], Л. В. Тарасов [8], Н. Н. Ярошенко [9; 10] и др.). Изучение данного феномена в России и за рубежом позволило нам утверждать, что «социально-культурная анимация может рассматриваться как целостная социально-культурная система, имеющая соответствующую институциональную подсистему, ресурсную базу, специфическое содержание и технологии (методы) анимационной деятельности» [10, с. 5]. В этом, по нашему мнению, социально-культурная анимация вполне соотносится с современной российской социально-культурной деятельностью.

Сравнение подходов к пониманию социально-культурной анимации в зарубежных исследованиях и работах отечественных авторов показывает, что зарубежная трактовка оказывается более широкой. Российские исследователи, в большинстве случаев, ограничивают социально-культурную анимацию лишь узким набором организованных культурных практик, в центре которых организация досуговых занятий и отдыха.

В зарубежной литературе, преимущественно франкоязычной, дается трактовка анимации как способа реализации инициативного общественного действия, гражданской активности групп и личностей, включая процессы создания, сохранения и развития институтов гражданского общества.

Именно это, второе, более широкое понимание социально-культурной анимации может стать ключом к включению ее в практику современных библиотек.

Что принципиально новое из научных представлений об анимации входит в контекст развития современных культурных практик?

В какой мере идеи социально-культурной анимации становятся основой для проектирования и организации работы с пользователями современных библиотек?

Как социокультурная анимация изменяет компоненты «атмосферного» погружения и включения пользователей в совместное действие? Становится ли при этом анимация источником формирования новых качеств социального участия читателей, в котором чтение и книга занимают центральное место?

Постановка таких вопросов не случайна, ибо обусловлена объективными процессами в работе библиотек, созданием на базе библиотек информационных центров в области права, экологии и др., активным включением библиотек в культурную жизнь региона.

В данной статье мы предпринимаем попытку рассмотреть эти вопросы, опираясь на концепцию социально-культурной анимации, разработанную во Франции в середине XX века. Данная концепция дала толчок к формированию в европейском социально-гуманитарном дискурсе потребности связать процессы образования и досуга. При этом открывается социальный ракурс образования, которое понимается как социальное образование – научение социальному поведению, взаимодействию, гражданскому участию.

Одним из авторов и постоянных пропагандистов идеи социально-культурной активности и анимации является французский философ, социолог Жофр Роже Дюмазедье (Dumazedier). Еще в 1960-е годы он призывал постиндустриальные сообщества выработать политику, которая дала бы смысл досугу. По его мнению, соединение об-

разования и досуга – путь к созданию наиболее ценного с общественной точки зрения и важного для отдельного человека содержательно наполненного культурного пространства. «Это очень важно, – пишет Ж. Дюмазедье, – цели экономического и социального развития относительно ясны. Но каковы цели культурного развития в масштабах всего общества, где массы постепенно получают доступ к досугу? Речь идет об институтах, необходимых для развития демократии в контексте экономической, социальной, политической жизни или образования, но такой прогресс предполагает участие граждан. Такое участие само по себе подразумевает, что они заинтересованы в соответствующих знаниях и ценностях, что они используют часть своего досуга, чтобы узнать о произведениях техники, науки, искусства» [12, р. 243].

Ж. Дюмазедье, раскрывая социальную и культурную обусловленность досуга, настойчиво повторял, что нет более важной проблемы для будущего человека в демократических обществах, чем проблема смыслового содержания досуга.

В книге Ж. Дюмазедье «К цивилизации досуга» [12], которая к сожалению так и не переведена на русский язык, дается обзор подходов к феномену досуга: «У всех великих социальных доктринеров XIX века, в большей или меньшей степени, имеется предвосхищение эры досуга. Но никто из них не разглядел двусмысленность этой проблемы. Все они ударились в иллюзии интеллектуализма. Для Маркса, досуг – «пространство человеческого развития», для Прудона, это – время «составная часть свободы», для Огюста Конта, это – возможность развивать «популярную астрономию» и т. д. Энгельс, наконец, ратовал за уменьшение трудовых человеко-часов, «чтобы осталось всем достаточно досуга для участия в общих делах общества». Эта идентификация досуга и массового обучения по-прежнему кажется знакомой советской социологии сегодня. Во Франции определенная тенденция «постоянного образования» также отражает эту идею досуга [12, с. 25]. Подчеркнем, что Ж. Дюмазедье, указывая здесь на центральную идею советской социологии досуга, выделяет ее культурно-просветительную направленность, которая созвучна его собственной концепции цивилизации досуга и социально-культурной анимации.

В этой книге он последовательно обосновывает вывод, который спустя полвека стал общепризнанным даже на уровне бытового сознания: по своему значению для жителей развитых стран свободное время уже не уступает рабочему времени, а по ценности и привлекательности – ценности досуга во многом превосходят значение и ценность для трудовой деятельности. Само свободное время имеет тенденцию к росту – оно все больше места занимает в бюджете времени жителей всех стран. При этом социологи фиксируют появление достаточно нового феномена: стремление много зарабатывать уступает место стремлению много отдыхать («да я зарабатываю меньше, но я и работаю меньше, и имею больше свободного времени»).

Автономизация досуга и повышение его значения в жизни всех социально-демографических групп, особенно у молодежи, стали значимым фактором глубинных изменений в образе жизни. Все это подтверждает появление нового социального состояния – «цивилизации досуга», предсказанной Ж. Дюмазедье. Современный досуг, по Ж. Р. Дюмазедье, нельзя рассматривать сквозь призму трех неверных на сегодня стереотипов: во-первых, досуг – это не «приложение» к труду; во-вторых, досуг не сводится к отдыху от труда; в-третьих, досуг нельзя рассматривать как подготовку к труду. Сегодня в ряду других параметров социального развития досуг стал «независимой переменной».

Как особая сфера общественной жизни досуг в конце XX – начале XXI века занял особое место, побудил развитие целых отраслей экономики, досуговой инфраструктуры, а также потребовал существенной функциональной трансформации уже существующих учреждений культуры и образования. Современные библиотеки сегодня стали полноправными участниками этого магистрального процесса, активно учувствуют в формировании моделей поддержки самоорганизованной социально-культурной активности граждан. Например, проведенный З. И. Злотниковой анализ функций современной библиотеки позволил ей сделать вывод о том, что сегодня резко изменяется содержание функций и образ самой библиотеки, которая превращается в культурный, образовательный и информационный центр местного сообщества» [2, с. 48]. Именно этот аспект – *выход библиотеки к местному сообществу и станов-*

*ление ее как субъекта общественной самоорганизации* – сегодня в России становится базовым трендом, формирующим не только новый образ библиотек, но и принципиально новые ожидания общества от ее работы. И здесь мы констатируем, что принципиальные споры современных библиотечников о том, что библиотека должна быть информационным либо культурным центром, почти не учитывают новый социально-культурный контекст, который требует внедрение новых и расширение традиционных социально-культурных практик в библиотечно-информационной деятельности. Среди таких практик, относительно новых для библиотечной работы, особо выделяется социально-культурная анимация.

Социально-культурная анимация – это уникальная педагогическая технология. Сегодня в России она активно применяется в деятельности театров, учреждений культуры клубного типа, в учебном процессе учреждений образования, социального обслуживания населения. Не остаются в стороне и российские библиотеки, в которых реализация анимационных программ становится одним из направлений работы по пропаганде книги и чтения, содержательной организации свободного времени пользователей всех возрастных групп.

Вовлекая пользователей в совместное действие по поводу книги и вокруг книги, современный библиотекарь имеет возможность пройти с читателем лишь «часть пути», поскольку «запускается» механизм внутренней активности читателя, который становится подлинным соучастником коллективного действия. Этот момент осознан в российском библиотековедении, принимается как должное теоретиками и практиками социально-культурной деятельности. Однако дальнейшее движение коллективного действия продолжается в двух планах: не только в плане личного участия, но и участия коллективного, которое должно перерастать в гражданское участие.

В процессе развития и поддержки институтов гражданского общества Дюмазедье разделял «общественно-политический» и «социально-культурный» подходы. Наиболее ярко они различаются при сопоставлении «режимов вмешательства», то есть способов решения социальных проблем:

- общественно-политические движения чаще всего опосредованы средствами массовой ин-

формации, направлены в основном на массовую пропаганду, ориентированную преимущественно догматически или сектантски;

- социально-культурные движения, посредством информационно-просветительской деятельности, как правило, выполняют все остальное, более внимательны к поиску объективности, к относительности точек зрения, к более точному, более дифференцированному и более реальному развитию социального обучения [13, р. 12].

Поэтому, вслед за Ж. Дюмазедье, мы можем считать в качестве основной функции социально-культурной анимации ее способность порождать и давать созидательный выход гражданской активности людей. Ученый напрямую связывал увеличение числа объединений граждан, действующих в социально-культурной сфере, с возрастанием потребности людей к участию в общественной жизни и усилению социально-культурной работы с населением. Только в 1980-е годы в странах Европы в четыре раза выросло число различных общественных организаций. В современной России подобный стремительный рост общественных объединений пришелся на 2000–2010-е годы, но он продолжается и сегодня. Большинство из объединений граждан ориентированы на социальную, культурную, просветительскую работу, что встречает поддержку со стороны российского библиотечного сообщества.

Таким образом, расширяющийся объем свободного времени создает условия для более интенсивного формирования институтов гражданского общества, реализации социально-культурных инициатив граждан.

Рассмотрим два подхода, которые характеризуют своеобразные «полюса» во всем многообразии трактовок функций анимации в контексте деятельности гражданского общества. Можно выделить «позитивный» и «негативный» подход (см. [10, с. 12–14]).

Первый подход – «позитивный» – заключается в обосновании идеи сущностного единства анимации и образования (напр. П. Безнар Ж. Дюмазедье и др.). Эта социально-культурная трактовка дает возможность рассматривать анимацию как оптимальный, социально одобряемый способ пробуждения гражданской активности, которая вырастает из реализации потребностей людей в образовании, и, прежде всего, самообразовании.

Здесь теоретики видят в анимации демократическую форму «прямого политического участия» – это «своеобразный трамплин для формирования новых политических лидеров, в то время как культурная сторона анимации рассматривается лишь как предлог» [11, р. 202].

Второй подход – «негативный» – стремится раскрыть суть анимации как *способа «утилизации» гражданской активности населения* (Ж.-М. Гарригу-Лагранж и др.), способ отвлечения людей от реального гражданского участия через включение в досуговые занятия, самообразование, чтение и т. п. Этот подход существенно деформирует социокультурную анимацию, превращая ее в инструмент социального манипулирования.

Расширение социально-культурных практик современных учреждений культуры, включая библиотеки, задает новый вектор – отход от манипулятивных практик ради практик стимулирования процессов социальной самоорганизации, формирования и поддержки гражданских инициатив.

Реализация в библиотеке различных форм социально-культурной анимации (театральная анимация, игровая анимация, анимация коммуникативная и др.) способствует реальному повышению социального статуса чтения, продвижению чтения среди различных социальных групп общества, в первую очередь, в молодежной среде (например, многочисленные, анимационные со-сути, программы работы с молодежью реализуются в Российской государственной библиотеке для молодежи, г. Москва). Еще одно из направлений применения технологий социально-культурной анимации – совершенствование работы по организации досуга и привлечения к чтению различных категорий населения, требующих социальной поддержки – возможно посредством создания библиотечных программ для категорий населения (малообеспеченных граждан, инвалидов, детей-сирот, многодетных семей, безработных, эмигрантов и др.).

Итак, контекст развития современных культурных практик библиотек обусловлен, с одной стороны, изменением сущности и содержания досуговых занятий современного человека, а с другой – становлением библиотеки как субъекта общественной самоорганизации, способного на основе интеграции информационных ресурсов стать региональным центром культуры и досуга.

## Литература

1. Ганьшина Г. В., Григорьев И. Н. Социально-культурная анимация: учеб. пособие. – М.: Бизнес-Наука-Общество, 2011. – 167 с.
2. Злотникова З. И. Проектная деятельность библиотек как фактор формирования социально-культурной среды региона: дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03. – М., 2004. – 233 с.
3. Лопатина Н. В. Библиотечная профессия в XXI веке: сравнительный анализ российских и зарубежных тенденций развития // Культура и образование. – 2016. – № 1 (20). – С. 70–79.
4. Мамбеков Е. Б. Организация досуга во Франции: Анимационная модель: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – СПб., 1992. – 16 с.
5. Приезжева Е. М. Социально-культурная анимация в туризме: учеб.-метод. пособие. – М.: Турист, 2003. – 63 с.
6. Публичная библиотека как институт социальной интеграции населения региона: кол. моногр. – Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та культуры и искусств, 2011. – 202 с.
7. Социально-культурная анимация: от идеи к воплощению: мат-лы X Международ. форума: 22–23 апр. 2016 года. – М.: МГИК, 2017. – Вып. 10. – 240 с.
8. Тарасов Л. В. О системе фундаментальных терминов социокультурной анимации в российской педагогической науке // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 5 (43). – С. 124–129.
9. Ярошенко Н. Н. Индустрия развлечений в современном культурном пространстве России // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 3 (71). – С. 122–133.
10. Ярошенко Н. Н. Социально-культурная анимация: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 053100 – Соц.-культур. деятельность. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Москов. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 126 с.
11. Dumazedier J. *Revolution culturelle du temps libre. 1968–1988.* – Paris: Meridiens Klincksieck, 1988. – 312 p.
12. Dumazedier J. *Vers une civilisation du loisir? Éditions du Seuil.* – Paris, 1962. – 319 p.
13. *Hommage à Joffre Dumazedier Itinéraire d'un humaniste // La Lettre de Peuple et Culture.* – 2002, Décembre. – Numéro 27 – Tiré à part. – 28 p.

## References

1. Ganshina G.V., Grigoryev I.N. *Sotsial'no-kul'turnaya animatsiya [Socio-cultural animation].* Moscow, MGPI: Biznes-Nauka-Obshchestvo Publ., 2011. 167 p. (In Russ.).
2. Zlotnikova Z.I. *Proektnaya deyatel'nost' bibliotek kak faktor formirovaniya sotsial'no-kul'turnoy sredy regiona: dis. kandidata pedagogicheskikh nauk [Project activities of libraries as a factor in the formation of the socio-cultural environment of a region. Diss. PhD in Pedagogy].* Moscow, 2004. 233 p. (In Russ.).
3. Lopatina N.V. *Bibliotchnaya professiya v XX veke: sravnitel'nyy analiz rossiyskikh i zarubezhnykh tendentsiy razvitiya [Library Profession in the 21st Century: Comparative Analysis of Russian and Foreign Development Trends]. Kul'tura i obrazovanie [Culture and Education],* 2016, no. 1 (20), pp. 70–79. (In Russ.).
4. Mambekov E.B. *Organizatsiya dosuga vo Frantsii: Animatsionnaya model': avtoref. dis. kand. ped. nauk [Organization of leisure in France: Animation model. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy].* St. Petersburg, 1992. 16 p. (In Russ.).
5. Priezzheva E.M. *Sotsial'no-kul'turnaya animatsiya v turizme [Socio-cultural animation in tourism].* Moscow, Turist Publ., 2003. 63 p. (In Russ.).
6. *Publichnaya biblioteka kak institut sotsial'noy integratsii naseleniya regiona [The public library as an institution of social integration of the population of the region].* Kazan, Kazan State University of Culture and Arts Publ., 2011. 202 p. (In Russ.).
7. *Sotsial'no-kul'turnaya animatsiya: ot idei k voploshcheniyu: materialy X Mezhdunarodnogo foruma: 22-23 aprelya 2016 goda [Socio-cultural animation: from idea to realization: materials of the X International Forum: April 22-23, 2016, Moscow].* Moscow, MGPI Publ., 2017, iss. 10. 240 p. (In Russ.).
8. Tarasov L.V. *O sisteme fundamental'nykh terminov sotsiokul'turnoy animatsii v rossiyskoy pedagogicheskoy nauke [On the system of fundamental terms of sociocultural animation in Russian pedagogical science]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts],* 2011, no. 5 (43), pp. 124–129. (In Russ.).
9. Yaroshenko N.N. *Industriya razvlecheniy v sovremennom kul'turnom prostranstve Rossii [Entertainment industry in the modern cultural space of Russia]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts],* 2016, no. 3 (71), pp. 122–133. (In Russ.).

10. Yaroshenko N.N. *Sotsial'no-kul'turnaya animatsiya [Socio-cultural animation]*. Moscow, Moscow State University of Culture and Arts Publ., 2005. 126 p. (In Russ.).
11. Dumazedier J. *Revolution culturelle du temps libre. 1968-1988*. Paris, Meridiens Klincksieck Publ., 1988. 312 p. (In France).
12. Dumazedier J. *Vers une civilisation du loisir? Éditions du Seuil*. Paris, 1962. 319 p. (In France).
13. Hommage à Joffre Dumazedier Itinéraire d'un humaniste. *La Lettre de Peuple et Culture*. Numéro 27, Décembre 2002. Tiré à part. 28 p. (In France).

УДК 379.8

## ПРОСТРАНСТВЕННО-ТЕМПОРАЛЬНЫЕ И СИМВОЛИКО-КОММУНИКАТИВНЫЕ УРОВНИ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ ДОСУГОВЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ МОЛОДЕЖИ

*Хайруллина Анастасия Александровна*, преподаватель, кафедра социально-культурной деятельности, Казанский государственный институт культуры и искусств (г. Казань, РФ). E-mail: vinogorova@mail.ru

В статье анализируются методологические аспекты реализации пространственно-темпоральных и символично-коммуникативных уровней праздничной культуры; выявляются основные направления реализации пространственно-темпоральных и символично-коммуникативных уровней праздничной культуры; раскрываются основы использования ресурсов современного социально-культурного пространства в формировании досуговых потребностей молодежи средствами праздничной культуры; анализируются ключевые проблемы организации праздников для молодежи; обосновываются инновационные компоненты реализации праздничной культуры; раскрывается основная проблематика формирования досуговых потребностей молодежи в условиях праздника. Автор использует социально-культурную практику праздничного агентства «Артист» г. Казани. Статья расширяет методическую и организационную сферы организации праздников для молодежи в условиях привлечения механизмов педагогического и социокультурного сопровождения развития досуговых потребностей молодежи. Автор раскрывает социокультурные перспективы базовых технологий организации праздников. Актуальность данной темы определяется необходимостью поиска новых концептуальных подходов, изучением структуры досуговых потребностей молодежи, на основе которых проектируется социально-культурная модель праздника. На основании проведенного исследования автор делает вывод, что использование ресурсов пространственно-темпоральных и символично-коммуникативных уровней праздничной культуры в формировании досуговых потребностей молодежи связано с широким спектром новых возможностей социокультурной среды и новыми социальными ожиданиями молодежи, на которые влияют социально-культурные и экономические тенденции развития общества. Также автор отмечает, что трансформация запросов молодежи в области организации праздников формирует новые коммерческие вызовы современности, стимулируя использование конкурентноспособной системы в организации досуга молодежи; активно развивается рынок услуг и сервисов праздничной культуры с применением новых технологий, опережающим обновлением и с задачами перспективного развития в этом направлении.

**Ключевые слова:** праздник, праздничная культура, пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры, досуговые потребности, социально-культурная деятельность, молодежь, досуг, социально-культурное пространство.

## SPATIAL-TEMPORAL AND SYMBOLICO-COMMUNICATIVE LEVELS OF FESTIVE CULTURE IN FORMING THE YOUTH'S LEISURE NEEDS

*Khayrullina Anastasiya Aleksandrovna*, Instructor, Department of Social and Cultural Activities, Kazan State Institute of Culture and Arts (Kazan, Russian Federation). E-mail: vinogorova@mail.ru

The article analyzes the methodological aspects of the implementation of spatial-temporal and symbolico-communicative levels of the festive culture; the main directions of realization of spatial-temporal and symbolico-communicative levels of festive culture are revealed; the basics of using the resources of the modern socio-cultural space in the formation of leisure needs of youth with the means of festive culture are revealed; key problems of organization of holidays for youth are analyzed; innovative components of realization of festive culture are grounded; the main problems of the formation of leisure needs of youth in the conditions of the holiday are revealed; the article uses the socio-cultural practice of the celebratory agency "Artist" in Kazan; the article expands the methodical and organizational spheres of organization of holidays for youth in the context of involving the mechanisms of pedagogical and socio-cultural support for the development of leisure needs of youth; the article reveals the socio-cultural perspectives of basic technologies for organizing holidays. The relevance of this topic depends on the search for new conceptual approaches, the study of the structure of leisure goals for young people, on the basis of which a socio-cultural holiday model is projected. Based on the conducted research, the author concludes that the use of resources of spatial-temporal and symbolico-communicative levels of festive culture in the formation leisure needs of young people with a wide range of new opportunities for the socio-cultural environment and new social expectations of young people affected by social-cultural and economic trends of the development of society. And also notes that the transformation of youth's requests in the field of organization of holidays forms new commercial challenges of the present, stimulating the use of a competitive system in organizing the leisure for young people. The market of services and services of festive culture is actively developing with the use of new technologies, ahead of update and with the tasks of long-term development in this direction.

**Keywords:** holiday, festive culture, spatial-temporal and symbolico-communicative levels of festive culture, leisure needs, socio-cultural activities, youth, leisure, social and cultural space.

Пространственно-темпоральные и символическо-коммуникативные уровни праздничной культуры – это интеграция различных художественных, эстетических идей и сценарно-режиссерских направлений организации праздника, обеспечивающих системой накопленных идеализированных представлений о сущности праздничного действия на основе ценностей человеческой культуры в условиях реализации массового действия.

Актуальность данной темы определяется необходимостью поиска новых концептуальных подходов, изучением структуры досуговых потребностей молодежи, на основе которых проектируется социально-культурная модель праздника. Большое значение в процессе изучения потребностей молодежи имеют составляющие фоновые значения ассоциативного ряда праздничного действия. Так, известный культуролог М. А. Ариарский отмечает, что одним из высших проявлений человеческого досуга на уровне

общественных, общекультурных потребностей является праздничных досуг, означающий такую организацию масс, которая в отличие от зрелища основывается не только на восприятии, но и на активном действии. Она связана с самыми различными формами самовыражения, включает в себя позитивное отношение людей к тем или иным датам, событиям, традициям. Быть на празднике – значит активно участвовать в массовом действии, которое основывается на сопереживании и совместных действиях большой общности людей. По его мнению, досуг не может быть свободен ни от социального влияния, ни от моральной ответственности перед обществом [1].

Картина культурного самоопределения молодежи развивается сегодня в двух важных направлениях – это социальная активность и духовно-нравственное саморазвитие. Праздники в этом аспекте – это та сфера, которая позволяет интегративно и гармонично соединить эти два направле-

ния. Проведение праздников для молодежи имеет свои особенности: во-первых, они имеют развивающий характер, должны быть интересными по форме, во-вторых, молодежь привлекают праздники, оригинальные по содержанию и концептуальные по структуре реализации. Молодые люди, участвующие в праздничных мероприятиях, стремятся максимально расширить свои творческие возможности, проявить индивидуальность, продемонстрировать свои способности и культуру самореализации.

Праздничная культура связана со многими культурными механизмами организации праздничного действия, которые базируются на традициях, нравах, обычаях, языке, ценностях своего народа, его национальной культуре, в том числе культуре общения, государственных праздниках, с опорой на новые способы поведения и деятельности людей в креативно-информационную эпоху, с использованием воспитательного и культурного пространства праздника благодаря его уникальной и пространственно-временной событийности. Приобщение к традициям и ценностям мировой праздничной культуры происходит на основе чувствования природных, социальных, культурных событий, а также опыта творческой деятельности в подготовке и реализации праздника, обогащения опыта творческой деятельности в использовании различных средств организации праздника.

Праздничная культура – это интеграция церемониального, сюжетного, ритуального и сценарного продукта культурной деятельности на основе проигрывания социально-культурных универсальных и уникальных социальных схем, имеющих художественную, творческую, компенсаторную, развлекательную, релаксирующую и рекреационную направленность на личность в процессе организации различных праздников. Сегодня праздничная культура, на наш взгляд, базируется на особенной символике, соотношенной с современными социокультурными тенденциями, для этой символики важно использование различных языков информации, а также новых символических и церемониальных действий. Праздничная культура – это комплекс атрибутов праздничной направленности, а также различные формы ее реализации на основе интеграционных систем праздничной коммуникации. Это связано со структурной дифференциацией различного

рода средств праздничной культуры – социальных, функциональных, обрядовых, действенных, традиционных, инновационных, классических, креативных, стихийных, регулятивных, стандартизированных.

Современное социально-культурное пространство формирования досуговых потребностей молодежи средствами праздничной культуры должно базироваться на следующих теоретико-методологических позициях: использование полноправных возможностей субъекта социальнокультурной деятельности в вопросах определения формы, необходимой информации, цели, направления праздничного мероприятия; реализации деятельности актеров, режиссеров, ведущих, певцов, танцоров, сценаристов-постановщиков и прочих представителей творческих профессий, работающих в системе организации праздников; реализация различных направлений деятельности по организации отдыха и развлечению; зрелищно-развлекательная деятельность.

Деятельность по организации и постановке театральных и танцевальных представлений, концертов, сценических выступлений, режиссура массового действия обеспечивается использованием основ культурной политики сегодняшнего дня на основе реализации популярных форм праздничной культуры, создания качественных сценариев и осуществления режиссерско-постановочной работы в условиях организации праздничных, презентационных, зрелищных мероприятий. Так, на базе агентства «Артист» г. Казани проектируется режиссирование театрализованных представлений и праздников, массовых праздников, которые позволили выйти на особый сегмент рынка. Сегодня в системе праздников предлагаются следующие виды: большое количество интерактивных шоу и номеров оригинального жанра, праздники с использованием вокальных, танцевальных номеров, анимационные проекты для детей и взрослых, корпоративные мероприятия, тимбилдинги, детские программы, мастер-классы, квесты, презентации, клубная анимация, шоу-анимация.

Использование современных социально-культурных технологий организации праздников реализуется на основе социального заказа на молодежные мероприятия: художественно-игровые и информационно-развлекательные программы, праздники профессиональной направленности,

молодежные гуляния, спортивно-массовые праздники, эстрадные представления, интерактивные шоу, тематические шоу, квесты, перфомансы, мастер классы, форумы.

Праздничная культура сегодня нами рассматривается как комплекс развивающих форм празднично-обрядовой и игровой культуры, зрелищно-развлекательной и психологической разрядки, рекреативной и эстетической системы усвоения ценностей культуры, воплощения различных направлений художественного, сценарно-постановочного, актерского и социального мастерства. На наш взгляд, формирование досуговых потребностей молодежи средствами праздничной культуры – это сложный процесс индивидуализации личности в системе духовно-эстетической деятельности, в условиях значимого культурного пространства, вовлечения личности в последовательный процесс социализации и инкультурации, раскрытие достижений национальных и региональных культур в условиях ценностных действий человека, имеющих символическую форму выражения. Каждый праздник имеет свою символику, идею и различные художественные средства воплощения этой идеи.

В. Н. Крылова считает, что праздники представляют собой особое явление в культурной жизни любого народа, обеспечивающее преемственность, духовную связь между поколениями. Праздники оказывают решающее влияние на формирование мировоззрения, чувства национальной идентичности, патриотизма. Праздничная культура выражает ценностные ориентации различных групп населения, а также служит отражением особенностей исторического развития государства [4].

В докторской диссертационной работе В. П. Исаенко отмечено, что праздничная культура – это социодинамическое явление, возникшее на ранних стадиях развития общества в результате ценностно-адаптационной ориентации людей по предметному и социальному освоению мира, при котором обнаруживаются, закрепляются и передаются другим поколениям человеческие ценности, выраженные в мифотворчестве. «Содержанием праздничной культуры являются события, отражающие социальный концепт данного периода жизни людей. Доминирующие в настоящий исторический момент ценности изменяют

структуру и содержание празднично обрядовых форм, а значит, и меняют опыт праздничной жизни людей» [3, с. 8].

Необходимо отметить, что трансформация запросов молодежи в области организации праздников формирует новые коммерческие составляющие, стимулируя использование конкурентноспособной системы в организации досуга молодежи. Активно развивается рынок услуг и сервисов праздничной культуры с применением новых технологий, современных ресурсов и с задачами перспективного развития в этом направлении. Рассматривая привлечение праздничной культуры как ресурса развития досуговых потребностей молодежи можно отметить, что инновации в сфере организации праздника неотделимы от творческого процесса и связаны с деятельностью, объединяющей социально-культурные новшества в социально-культурной, творческой и экономической сферах. Инфраструктура современного праздника базируется на интеграции различных материальных и нематериальных ресурсов и разноразличных творческих сценарно-режиссерских программ.

Формирование досуговых потребностей молодежи связано с развитием социально-культурного творчества, повышением фактора социальной ценности свободного времени, последовательным вхождением личности в удовлетворение своих потребностей в досуговое время. В связи с этим обозначим пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры в формировании досуговых потребностей молодежи:

- использование актуальных потребностей социума;
- применение гибких и вариативных технологий сценарно-режиссерской работы;
- опора на значимость праздничного события для общества;
- реализация уникальной формы символического праздничного мировоззрения современного человека;
- мировоззренческий и идейный концепт праздника оказывает влияние на социокультурное развитие молодежи;
- применение интегративных возможностей праздничного действия;

- совокупность игровых, творческих и познавательных элементов праздничной культуры составляют темпоральную канву праздника;

- системно-событийная направленность праздника обеспечивает развитие культурных потребностей молодежи в организации своего свободного времени;

- цикличность организации праздников связаны с символическими атрибутами и формами его организации.

На формирование досуговых потребностей молодежи в контексте развития их креативности и инновационных форм деятельности влияют наиболее перспективные направления, которые позволяют решить заявленную проблему: моделирование социально-культурной идентичности личности в системе праздников, реализация пространственно-временного континуума в праздничной культуре Татарстана, использование социокультурных ресурсов в системе онтологии социально-культурной деятельности на основе привлечения категориального аппарата празднично-постановочных моделей, опыт использования религиозных праздников в системе формирования досуговых потребностей молодежи.

Пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры связаны с культурным мировосприятием личности, с качеством развития ее ценностных установок, с умениями налаживать социальные связи по вертикали. Данные уровни реализуются по следующим направлениям:

- социальное направление: развитие досуговых потребностей молодежи связано с возможностью выбора видов досуговой деятельности и развитием социокультурных интересов и духовно-нравственных предпочтений;

- эстетическое направление: пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры связаны с эстетикой пространства и эстетическими категориями;

- культурно-ресурсное направление: пространственно-темпоральные и символично-коммуникативные уровни праздничной культуры связаны с региональными, финансовыми, территориальными и средовыми ресурсами.

Так, О. Л. Орлов отмечает, что концепция праздника как историко-культурного феномена

выполняет важнейшие функции в системе жизнеобеспечения человека и общества. Он выступает эффективным средством включения человека в социум и мир культуры, является фактором стимулирования творческой активности людей, механизмом формирования национально-культурной идентичности его участников: как социальное явление праздник способствует общественной солидарности и этнокультурной интеграции, является инструментом идеологического влияния и действенным механизмом структурирования культурной жизни [5].

В работе Е. А. Гужа за основу представлений о природе эстетических явлений берется теория эстетической коммуникации, опирающаяся на идею неопределенности смыслового содержания структуры эстетического сообщения, которая обуславливается историческим контекстом и культурной идеологией. Среди основных форм эстетического познания Е. А. Гужа выделяет следующие: эстетический опыт, эстетика существования, эстетическая вербальная и визуальная коммуникация [2].

В агентстве «Артист» используются различные виды постановочных решений организации праздников. Например, «Мимы» – это эстетический, тонкий, благородный, стильный праздничный номер. Пантомима всегда была особым жанром. Мимы работают экспромтом, это всегда оригинально и с тонким юмором. Образы мимов могут быть различными – французский, итальянский, Чарли Чаплин, Врач, Матрос, Бродяга, Фокусник, мим-клоун. Мимы подражают с помощью языка жестов, пластики, мимики и делают это на высоком эстетическом уровне пластикой движения, выражением эмоций, танцевальными элементами, поэтому интересны для понимания любого человека. Данный праздничный номер рассматривается нами в двух плоскостях – философско-эстетическом и культурологическом. Действия мимов – это всегда тонкая философия жизни, скрытый смысл, который необходимо угадать, испытывая при этом разнообразные эстетические чувства и праздничные эмоции. Мимы – это культурологический модус эстетического познания, аспект социального и комического, особый эстетический феномен, позволяющий расширить эстетическую культуру личности в сторону социальных ценностей.

Другое праздничное действо – «Живые статуи» – направлено на эстетическое восприятие гостей образами оживающих скульптур. «Живыми статуями» являются известные исторические персонажи, медийные персоны или просто символы времен и эпох, герои специально придуманного для молодежи мероприятия. Целью таких праздничных действий является организация социально-культурного пространства с конкретной исторической ценностью, которая оперирует также такими маркетинговыми категориями как «праздничное время», «праздничное пространство», «праздничная свобода» и «праздничное мироощущение». Данные категории сегодня имеют экономическую стоимость и цену, так как являются рыночным продуктом. «Статуя Свободы», «Рабочий и Крестьянка», «Палящий ангел», «Америка-20-х», «Принцесса Сююбике и Иван Грозный» – это художественные композиции, имеющие культурное значение, они наполняют пространство праздника особым содержанием: историческим и культурно-смысловым. Представленные действия направлены, в первую очередь, на удовлетворение потребностей молодежи в эстетических впечатлениях, в формировании установок понимания ценности исторических персон и эпох, их олицетворяющих. Праздники сопровождаются историческими одами, стихами и песнями.

Досуговые потребности молодежи опираются на целый спектр новых возможностей праздничной культуры – это и мастер-классы ведущих специалистов социокультурной сферы, и тематические шоу, использование праздничных досуговых программ с целью расширения познавательных способностей личности, игровые праздничные программы. Современные социокультурные тенденции организации праздников предусматривают большой спектр использования новых технических средств, креативных технологий и техник общения молодежи в условиях празднования какого-либо события. Все это сочетается с использованием новейших игровых технологий, позволяющих сочетать тематику праздника с игрой. Игровые моменты в условиях праздника – важный элемент организации досуга молодежи.

Использование праздничных программ имеет целью расширение досуговых потребностей

молодежи с опорой на их стремление к новым, свежим впечатлениям, а также с опорой на их потребностную структуру личности, имеющую мотивационные направления – учет мотивации участия в празднике и решение проблем социальной адаптации молодежи в социуме. Вариации социально-культурных и досуговых ресурсов социально-культурного пространства, на основе которых базируется методологическая основа досуга, обеспечиваются добровольностью участия в празднике, а также принципом творчества и соучастия в празднике, проявления своей индивидуальности и коммуникативных способностей.

Важным принципом здесь выступает принцип взаимообусловленности праздничной культуры и ценностей социума: праздничная культура должна отвечать современным социокультурным тенденциям развития общества и быть связанной с инновациями в сфере культуры, базироваться на ее достижениях, использовать современный материал, способствовать формированию личности в системе культурных инноваций и продуктов широкого культурного сценарного воплощения, имеющих различные формы – от интерактивных шоу до анимационных праздничных программ. Необходимо, чтобы этот принцип включал технические, методические и сценарно-режиссерские технологии, адекватные молодежному возрасту и предлагающие креативные идеи. *«Cuba Libre», «Банда Хо-Хо-Хо», «Шоу «Мулен Руж», «Морской переполох», «Лучшие парни нашей Страны!»* – это креативные номера, входящие в состав праздников для молодежи. Их постановкой занимаются специалисты агентства «Артист», умеющие осуществлять музыкальное оформление театрализованного представления, создавать проекты и предъявлять их публике, способные не просто осуществлять монтаж музыкального материала, а интегрировать его в систему мультимедийных технологий, технических новшеств и использовать средства по направлению event. Современные технологии организации праздников должны соответствовать высокому мировому уровню и расширяться за счет новой культуры организации праздничных мероприятий для молодежи:

- использование законов событийного маркетинга;
- организация времени;

- расширение рынка корпоративных праздничных мероприятий;
- продуманное техническое оснащение праздника;
- поиск новых инновационных тем;
- владение технологиями дизайна, 3D-технологиями, совмещение креативного ряда в опыте технического воплощения праздника.

Основные трудности расширения сферы досуговых потребностей молодежи определяются новыми культурно-смысловыми системами их развития, а также новыми экономическими тенденциями, сохраняющими основные традиции организации праздников и включающие новые. В последние годы заметно увеличилось количество мероприятий, связанных с новыми общественно-культурными площадками, использованием информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», ростом числа коммерческих агентств и компаний, занимающихся организацией праздников и реализующих проекты в сфере досуга и отдыха, что отвечает интересам молодежи и способствует привлечению в эту сферу инвестиций. Обеспечение инновационного, опережающего характера развития системы праздничной культуры

связано также с технологиями поиска и поддержки талантов среди молодежи, ориентации молодежи на социальные и творческие инициативы, реализации позитивного потенциала молодежных субкультур, развития спектра праздничных программ в сторону грантов, конкурсов, смотров, различных сфер перспективной культурно-праздничной индустрии, опорой на праздничные сервисы различного вида.

Итак, культура организации и технология использования ресурсов пространственно-темпоральных и символично-коммуникативных уровней праздничной культуры в формировании досуговых потребностей молодежи связана с широким спектром новых возможностей социокультурной среды и новыми социальными ожиданиями молодежи, на которые влияют социально-культурные и экономические тенденции развития общества. С этих позиций праздник обладает новыми возможностями, расширяющими кругозор молодежи, интеллектуальную и познавательную активность личности, менталитет, а также дает возможность не только отдыхать, но и устанавливать новые социальные и коммуникативные связи с окружающим миром и людьми.

#### Литература

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология. – СПб.: Эго, 2001. – 2-е изд., испр. и доп. – 288 с.
2. Гужа Е. А. Эстетика повседневности в современной культуре: мода и стиль жизни: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 2017. – 26 с.
3. Исаенко В. П. Социодинамика праздничной культуры русского народа // Человеческий капитал. – 2012. – № 3 (39). – С. 8–10.
4. Крылова В. Н. Проблемы и перспективы современной российской праздничной культуры // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 4–1. – С. 43–47.
5. Орлов О. Л. Российский праздник как историко-культурный феномен: дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2004. – 450 с.

#### References

1. Ariarskiy M.A. *Prikladnaya kul'turologiya [Applied Culturology]*. St. Petersburg, Ego Publ., 2001. 288 p. (In Russ.).
2. Guzha E.A. *Estetika povsednevnosti v sovremennoy kul'ture: moda i stil' zhizni: avtoreferat dis. kand. filos. nauk [Aesthetics of everyday life in modern culture: fashion and lifestyle. Author's abstract of Diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 2017. 26 p. (In Russ.).
3. Isaenko V.P. *Sotsiodinamika prazdnichnoy kul'tury russkogo naroda [Socio-dynamic of festive culture of Russian people]. Chelovecheskiy kapital [Human capital]*, 2012, no. 3 (39), pp. 8-10. (In Russ.).
4. Krylova V.N. *Problemy i perspektivy sovremennoy rossiyskoy prazdnichnoy kul'tury [Problems and prospects of the modern Russian festive culture]. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 4-1, pp. 43-47. (In Russ.).
5. Orlov O.L. *Rossiyskiy prazdnik kak istoriko-kul'turnyy fenomen: dis. doktora kul'turologii [Russian holiday as a historical and cultural phenomenon. Diss. Dr of Culturology]*. St. Petersburg, 2004. 450 p. (In Russ.).

УДК 379.81

## ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ДОСУГА МОЛОДЕЖИ

**Юдина Анна Ивановна**, доктор педагогических наук, профессор, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: yudinaannaivanovna@mail.ru

**Константинова Анна Юрьевна**, магистрант, кафедра управления и экономики социально-культурной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

В статье рассмотрена актуальная проблема информационной поддержки деятельности учреждений культуры по организации досуга молодежи. Молодежь – особая социальная и демографическая группа, склонная в большей степени к влиянию современных тенденций в сфере культуры. Задача государства на современном этапе развития общества – создать условия для формирования гармонично развитой личности. В этой связи деятельность учреждений культуры в данном направлении становится особенно актуальной. В статье авторы подчёркивают, что досуговые предпочтения студенческой молодежи имеют свои отличия от других возрастных и социальных групп. Большую часть досуга студенческая молодежь проводит в социальных сетях Интернета, которые являются для них возможностью развлечься, пообщаться с единомышленниками, а также способом найти интересующую их информацию. Это позволяет сделать вывод о необходимости внедрения рекламы культурных мероприятий в социальные сети, размещения баннеров и афиш на площадках объявлений, вместо того, чтобы сосредотачиваться на телевидении и радио. В статье представлены результаты социологического опроса, который проводился среди студентов с целью выявить, как влияет качественная реклама на восприятие молодых людей.

**Ключевые слова:** информационная поддержка, досуг студенческой молодежи, маркетинговые технологии в сфере культуры.

## INFORMATION SUPPORT OF THE ACTIVITIES OF CULTURAL INSTITUTIONS ON YOUTH LEISURE ORGANIZATION

**Yudina Anna Ivanovna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: yudinaannaivanovna@mail.ru

**Constantinova Anna Yuryevna**, Graduate Student, Department of Management and Economics of Sociocultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

The scientific article deals with the actual problem of information support for the activities of cultural institutions for organizing the leisure activities for young people. Young people are a special social and demographic group, more prone to the influence of modern cultural trends. The task of the state at the present stage of the development of society is to create conditions for the formation of a harmoniously developed personality. In this regard, the activities of cultural institutions in this area becomes particularly relevant. Culture marketing should also take into account the difference in needs among different social groups. In particular, the higher the educational level of a person, the more he is interested in such types of art as literature, theater, painting, opera, and also manifests an increased desire to master cultural values in general and increase personal cultural level. In the article, the authors emphasize that leisure preferences of students have their differences from other age and social groups. The student youth spends most of their leisure time on the social networks of the Internet, which is an opportunity for them to have fun, chat with like-minded people, and also a way to find information of interest to them. The last statement allows us to conclude that it

is necessary to introduce advertising of cultural events in social networks, placing banners and posters on the advertisement platforms, instead of focusing on television and radio. The scientific article presents the results of a sociological survey, which was conducted among students in order to identify how quality advertising affects the perception of young people.

**Keywords:** information support, student youth leisure, cultural marketing technologies.

Маркетинг в сфере культуры призван обеспечить продвижение социально-культурных услуг, заинтересовать потенциальную публику и отличается особым подходом к традиционным категориям маркетинговой деятельности, предопределяя содержательную часть функций маркетинга. Одним из современных инструментов развития социально-культурной среды является информационная поддержка, которая, в свою очередь, является элементом PR-технологий.

PR-технологии призваны обеспечить продвижение художественного продукта и услуг в массы и заинтересовать потенциальную публику. Понятие «PR» (**Public Relations**) означает «связи с общественностью» и само по себе является многогранным. Определение данного понятия пытались дать многие учёные, в результате чего официально известно 472 интерпретации термина PR-технологии [3].

С точки зрения содержания маркетинговой деятельности для сферы культуры неизменно актуальными являются сбор и анализ информации, удовлетворение потребностей, освоение инноваций, формирование имиджа организаций культуры и художественных продуктов, организация системы коммуникаций, проведение рекламных мероприятий, аналитическая работа и концептуальная разработка новых художественных продуктов. Одновременно специфика культурной деятельности в маркетинговом комплексе выдвигает на приоритетные позиции PR, спонсорство и меценатство, что делает возможным стабильное функционирование и развитие центров досуга, музеев, театров и других организаций культуры. Кроме того, важной особенностью маркетинга в культурной сфере является несохраняемость результатов деятельности, неосвязаемость, неотделимость художественного продукта от его источника и непостоянство качества. Таким образом, можно объективно судить о неуклонном росте значения маркетинга в деятельности организаций, которые оказывают услуги в области культуры, что также подкрепляется расширением разнообразия услуг в сфере культуры, усложнени-

ем культурной деятельности и структуры потребностей потребителей художественных продуктов. В этой связи представляется очевидным рост запросов клиентов, которые они предъявляют к организациям культурной сферы и художественным продуктам [5].

Информационная поддержка – это, прежде всего, процесс информационного обеспечения, ориентированный на пользователей информации. В данный процесс входит освещение события, его реклама до мероприятия и после, публикации, пресс-релиз в СМИ, в социальных сетях и т. д.

Информационная поддержка мероприятий является одной из самых трудоемких услуг в сфере event-предложений. Подобного рода деятельность может быть выполнена event-агентством. Event-агентство – это специализированная компания, которая организует мероприятия по заказу. Event-компании занимаются не только разработкой креативной концепции, но и администрированием и проведением мероприятий различного характера, в том числе и культурно-просветительского.

Далеко не каждая event-компания занимается информационной поддержкой мероприятий подобного рода. И это понятно, так как для осуществления данной услуги необходимо четко понимать информационный повод конкретного события, который будет интересен, прежде всего, средствам массовой информации. Наличие подобного повода является ключевым моментом, поскольку от этого напрямую зависит успех проводимого информационного мероприятия [8].

В настоящее время существуют множество видов информационной поддержки культурных мероприятий. В большинстве своем это печатная продукция.

Однако этого недостаточно для того, чтобы в полной мере осветить предстоящее событие. Не хватает афиш и баннеров на улице, рекламы по телевидению и объявлений по радио. Систему оповещения публики о проводимых культурных мероприятиях необходимо усовершенствовать. Для этого можно активнее использовать новые формы информационной поддержки.

Маркетинг в сфере культуры также должен учитывать и разницу в потребностях среди разных социальных групп. В частности, чем выше образовательный уровень человека, тем больше он интересуется такими видами искусства как литература, театр, живопись, опера, а также проявляет повышенное стремление к освоению культурных ценностей в целом и повышению личностного культурного уровня. Дифференцированный учет потребностей в культурных услугах и художественных продуктах является одним из ключевых элементов маркетинга в сфере культуры. Таким образом, маркетинг в сфере культуры должен учитывать следующие аспекты:

- организации культуры, создавая условия для творчества или реализующие продукты творчества, нуждаются в объективной информации о потребностях и запросах целевой аудитории в отношении художественных продуктов;

- потребители, желая удовлетворить свои художественные потребности, стремятся сделать это с максимальным комфортом и получить наибольшее удовлетворение от процесса и результата потребления культурных продуктов; посредники, стремясь получить прибыль от реализации или распространения художественных продуктов, должны действовать в соответствии с культурными запросами потребителей этих продуктов;

- институционализация культуры должна выражаться исключительно в создании мест для ее развития, которыми являются театры, музеи, галереи, памятники и другие объекты;

- проведение культурных мероприятий и создание произведений искусства, так или иначе, требует финансирования, поэтому важно привлечение спонсоров, меценатов и благотворителей к продвижению культурных продуктов и услуг.

Следовательно, применение организациями культуры технологий маркетинга позволяет не только повысить качество художественных продуктов, но и постоянно развиваться, чтобы в наибольшей степени соответствовать потребностям населения. В этой связи свой исследовательский поиск мы остановили на одной из самых активных групп потребителей социально-культурных услуг – студенческой молодежи.

Всестороннее изменение общества приводит к трансформации социально-культурной деятельности в сфере досуга. Досуговая культура –

результат жизнедеятельности самого индивида, потребности в самовыражении и социализации в современном обществе. И. С. Бочарникова, исследуя досуговые предпочтения молодежи, отмечает, что основная проблема заключается в недостаточно высоком качестве предлагаемых досуговых услуг и слабом разнообразии [1].

Как известно, молодые люди намного больше остальных социальных групп склонны подвергаться влиянию современных веяний общества, поэтому досуговая сфера должна быть направлена на формирование гармонично развитой личности. Досуговая деятельность студенческой молодежи отличается от досуговой деятельности иных социальных групп, имеет свои характерные особенности.

Большую часть досуга студенческая молодежь проводит во Всемирной сети, так как на сегодняшний день Интернет является для них способом развлечься, пообщаться с единомышленниками, а также найти интересующую их информацию. Это позволяет сделать вывод о необходимости внедрения рекламы культурных мероприятий в социальные сети, размещение баннеров и афиш на площадках объявлений, вместо того, чтобы сосредотачиваться на телевидении и радио.

Для привлечения можно создавать в популярных социальных сетях группы, в которых можно размещать афиши, проморолики. Как следствие, все больше молодежи будет включаться в культурную жизнь и посещать мероприятия.

С целью выяснить, как влияет качественная реклама на восприятие молодых людей, мы провели социологическое исследование. В результате анкетирования было опрошено пятьдесят человек в возрасте от 18 до 30 лет.

Как известно, значительная часть молодежи подвержена влиянию массовой культуры. Они больше интересуются концертами популярных поп-исполнителей, чем посещениями театра или музея. На вопрос: «Как часто вы посещаете культурные мероприятия?» – 50 % опрошиваемых ответили: «Несколько раз в год», 35 % посещают мероприятия раз в месяц и лишь 5 % – каждую неделю.

В ходе опроса мы выяснили, что реклама предстоящих культурных событий освещена не слишком хорошо: 45 % опрошенных узнают о них от друзей или знакомых во время беседы, только

20 % – замечают рекламные афиши и баннеры. Совсем небольшая часть наблюдает рекламу в социальных сетях – 10 %. На вопрос: «Как часто вы замечаете на улицах города рекламу предстоящих мероприятий?» – 50 % молодых людей ответили: «Вижу редко», а 10 % – «Не вижу совсем». Эти два вопроса позволили нам определить, что маркетинговые технологии развиты довольно слабо и требуют совершенствования.

И, наконец, главный вопрос анкеты: «Если бы вы были более осведомлены о предстоящих мероприятиях, возрастает ли вероятность того, что вы бы их посетили?». 75 % респондентов ответили: «Да».

Таким образом, подводя итог нашему опросу, можно сказать, что нынешние способы рекламы

культурных мероприятий несовершенны и нуждаются в новых решениях. Так как в первую очередь заинтересовать необходимо молодежную аудиторию, стоит обратиться к информационным технологиям – социальным сетям, с помощью которых можно привлечь потенциальных посетителей и со всех сторон осветить предстоящее событие.

Учитывая специфику маркетинговых технологий в сфере культуры, а также необходимость формировать потребность в посещении культурных мероприятий у молодежи, информационная поддержка должна несколько сменить вектор направления. В первую очередь рекламу стоит размещать в различных социальных сетях, так как именно такой формат позволяет охватить максимальную аудиторию потребителей.

#### Литература

1. Бочарникова И. С. Досуговые предпочтения современной российской молодежи: сравнительный социологический анализ // Теория и практика общественного развития. – 2018. – № 1. – С. 18–21.
2. Ионова О. В. Современные виды досуга студенческой молодежи // Изв. высш. учеб. заведений. Поволж. регион. Обществ. науки. – 2015. – № 3 (35). – С. 106–113.
3. Катлип С. Паблик рилейшенз. Теория и практика: учеб. пособие. – 8-е изд. – М.: Вильямс, 2003. – 642 с.
4. Котлер Ф. Основы маркетинга. – М.: Вильямс, 2007. – 656 с.
5. Нестеров А. К. Маркетинг в культуре [Электронный ресурс] // ODiplom.ru: образоват. энцикл. – URL: <http://odiplom.ru/lab/marketing-v-kulture.html>.
6. Платонова Ю. Ю. Особенности маркетинга в сфере культуры // Проблемы современной экономики: мат-лы II Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, окт. 2012 года). – Челябинск: Два комсомольца, 2012. – С. 142–145.
7. Тельманова А. С. Педагогический потенциал социально-культурной инфраструктуры Кемеровской области // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 185–192.
8. Фельдман К. Информационная поддержка мероприятий [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.baza-artistov.ru/article/ShowArticle/68>.
9. Юдина А. И. Досуговые предпочтения современных подростков: предупреждение социальных рисков // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38 – С. 146–152.
10. Юдина А. И. Формирование социально-культурной среды в системе инфраструктуры региона как основа социализации молодежи // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 19/2. – С. 195–203.

#### References

1. Bocharnikova I.S. Dosugovye predpochteniya sovremennoy rossiyskoy molodezhi: sravnitel'nyy sotsiologicheskiy analiz [Leisure preferences of modern Russian youth: a comparative sociological analysis]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2018, no. 1, pp. 18-21. (In Russ.).
2. Ionova O.V. Sovremennye vidy dosuga studencheskoy molodezhi [Modern forms of leisure of student youth]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Obshchestvennye nauki [News of higher educational institutions. Volga region. Social Sciences]*, 2015, no. 3 (35), pp. 106-113. (In Russ.).
3. Katlip S. *Publik rileyshenz. Teoriya i praktika: uchebnoye posobiye [Public Relations. Theory and practice: textbook]*. Moscow, Vil'yams Publ., 2003. 642 p. (In Russ.).
4. Kotler F. *Osnovy marketinga [Basics of marketing]*. Moscow, Vil'yams Publ., 2007. 656 p. (In Russ.).
5. Nesterov A.K. Marketing v kul'ture [Marketing in culture] *ODiplom.ru: obrazovatel'naya entsiklopediya [ODiplom.ru. Educational encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://odiplom.ru/lab/marketing-v-kulture.html>.
6. Platonova Yu.Yu. Osobennosti marketinga v sfere kul'tury [Features of marketing in the sphere of culture]. *Problemy sovremennoy ekonomiki: materialy II Mezhdunar. nauch. konf. (g. Chelyabinsk, oktyabr' 2012 goda) [Problems*

- of the modern economy: materials of the II Intern. scientific conf. (Chelyabinsk, October 2012)*]. Chelyabinsk, Dva komsomol'tsa Publ., 2012, pp. 142-145. (In Russ.).
7. Telmanova A.S. Pedagogicheskiy potentsial sotsial'no-kul'turnoy infrastruktury Kemerovskoy oblasti [Pedagogical potential of the socio-cultural infrastructure of the Kemerovo region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 44, pp. 185-192. (In Russ.).
  8. Feldman K. *Informatsionnaya podderzhka meropriyatiy* [Informational support of events]. (In Russ.). Available at: <http://www.baza-artistov.ru/article/ShowArticle/68>.
  9. Yudin A.I. Dosugovye predpochteniya sovremennykh podrostkov: preduprezhdenie sotsial'nykh riskov [Leisure preferences of modern adolescents: prevention of social risks]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 38, pp. 146-152. (In Russ.).
  10. Yudin A.I. Formirovanie sotsial'no-kul'turnoy sredy v sisteme infrastruktury regiona kak osnova sotsializatsii molodezhi [formation of the socio-cultural environment in the system of the infrastructure of the region as the basis of the socialization of young people]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no. 19/2, pp. 195-203. (In Russ.).

УДК 378.016

## ПОДГОТОВКА БАКАЛАВРОВ НАПРАВЛЕНИЯ «ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЕ И АРХИВОВЕДЕНИЕ» В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

**Мишова Валерия Викторовна**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [valeriya\\_mishova@mail.ru](mailto:valeriya_mishova@mail.ru)

**Ознева Элла Николаевна**, старший преподаватель, кафедра технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [ella@kenguki.ru](mailto:ella@kenguki.ru)

Рассматривается противоречие между постановкой государством задачи о переходе к цифровой экономике и неготовностью выпускников-бакалавров направления подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» к использованию современных информационных технологий в документационном обеспечении управления, документоведении и архивоведении. Представлены результаты анализа сайтов 58 высших учебных заведений Российской Федерации, обеспечивающих подготовку специалистов в области документоведения и архивоведения. Отмечается незначительная доля (8 %) вузов РФ, обеспечивающих подготовку кадров по профилям, ориентированным на проектирование и внедрение систем электронного документооборота, создание и эксплуатацию электронных архивов, баз данных и других электронных информационных ресурсов. Описывается деятельность кафедры технологии автоматизированной обработки информации Кемеровского государственного института культуры по реализации основной образовательной деятельности по профилям подготовки «Организация управления электронными документами» и «Электронные документы и архивы». Раскрывается использование технологического подхода при разработке перечня дисциплин, обеспечивающих подготовку кадров по этим профилям. Характеризуется блок дисциплин, формирующих компетенции, направленные на удовлетворение потребностей современного общества в специалистах, владеющих навыками разработки и внедрения современных информационных технологий в систему документационного обеспечения управления.

**Ключевые слова:** информационные технологии, электронные документы, подготовка бакалавров, документационное обеспечение управления, документоведение и архивоведение.

## PROFESSIONAL TRAINING OF “DOCUMENTATION MANAGEMENT AND ARCHIVING” BACHELORS IN THE MODERN CONDITIONS

*Mishova Valeriya Viktorovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Department of Automated Information Processing Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [valeriya\\_mishova@mail.ru](mailto:valeriya_mishova@mail.ru)

*Ogneva Ella Nikolaevna*, Sr Instructor, Department of Automated Information Processing Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: [ella@kemguki.ru](mailto:ella@kemguki.ru)

Development of information processes in the society arises the problem of taking the prompt managerial decisions in both commercial and public institutions. There has been a significant change in the requirements for the competence of the specialists in the area of documentation management support and archiving. The contradiction between the state setting the task of transition to a digital economy and the unreadiness of bachelor graduates in the preparation of document management and certain reluctance of the 46.03.02 “Documentation management and archiving” graduate bachelors to applying modern information technologies for the needs of records management support and archiving are observed. The results of the analysis of the websites of 58 higher educational institutions of the Russian Federation, training the specialists in the field of records management and archival studies, are presented. There is an insignificant share (8 %) of higher education institutions of the Russian Federation training the profiles focused on the design and implementation of electronic document management systems, creation and operation of electronic archives, databases and other electronic information resources. The activities of the Department of Automated Information Processing Technology of Kemerovo State Institute of Culture for the implementation of the main educational activities on the training profiles “Organization of Electronic Documents Management” and “Electronic Documents and Archives” are described. It reveals the use of the technological approach in the development of a list of disciplines that provide training for these profiles. It is characterized by a block of subjects which builds competencies aimed at meeting the modern society’s needs in specialists who have the skills to develop and implement modern information technologies in the system of documentation management support.

**Keywords:** information technologies, electronic documents, bachelors’ training, documentation management support, documentation management and archiving.

Спектр новых технологических решений постоянно расширяется: появляются новые технологии информационного взаимодействия, развиваются функциональные возможности компьютерной техники и мобильных устройств, «облачные» технологии; разрабатываются механизмы управления «большими данными». Глобализация информационных процессов в современном обществе предъявляет расширенные требования к оперативности принятия управленческих решений. Эти требования актуальны как для коммерческих структур, так и для органов государственной власти.

В настоящий период в Российской Федерации реализуется концепция «электронного правительства». В целях реализации Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы, утвержденной Указом Президента Российской Федерации, Правительством Российской Федерации была приня-

та программа «Цифровая экономика Российской Федерации».

Реализация мероприятий по развитию электронного правительства началась в 2002 году с принятием Федеральной целевой программы «Электронная Россия (2002–2010 годы)» и продолжилась в рамках государственной программы «Информационное общество (2011–2020 годы)». С 2010 года приоритетным направлением стало предоставление государственных и муниципальных услуг в электронной форме.

Нормативную правовую базу электронного правительства составляют ряд законов, документов стратегического планирования, и иных нормативных правовых актов. В их число входят, в частности: Федеральные законы от 27.07.2006 № 149-ФЗ (ред. от 19.07.2018) «Об информации, информационных технологиях и о защите информации», от 27.07.2010 № 210-ФЗ (ред. от 19.07.2018) «Об организации предоставле-

ния государственных и муниципальных услуг», от 27.07.2006 № 152-ФЗ (ред. от 31.12.2017) «О персональных данных», от 06.04.2011 № 63-ФЗ (ред. от 23.06.2016) «Об электронной подписи»; Указ Президента Российской Федерации № 601 от 12.05.2012; Постановление Правительства Российской Федерации от 08.09.2010 № 697 (изм. от 11.08.2016) «О системе межведомственного электронного взаимодействия»; Постановление Правительства Российской Федерации от 26.03.2016 № 236 (ред. от 30.06.2018) «О требованиях к предоставлению в электронной форме государственных и муниципальных услуг».

Таким образом, общая тенденция такова, что существующие предприятия и организации (государственные и частные) постепенно трансформируются в так называемые «цифровые предприятия» («цифровые организации»). В этой связи меняются требования к знаниям, умениям и навыкам специалистов в области документооборота, документационного обеспечения управления и архивоведения.

В новых условиях современному обществу требуются профессионалы, обладающие не только знаниями в сфере традиционного документооборота, коммуникативными умениями, владеющие современной техникой и программным обеспечением, но и обладающие компетенциями в области проектирования и внедрения систем электронного документооборота, создания и эксплуатации электронных архивов, баз данных и других электронных информационных ресурсов.

Работодатели различных управленческих сфер деятельности также отмечают, что сегодня необходимы специалисты в области управления электронными документами, использующие не только операционные и организационные подходы, но и обладающие способностью решать нетрадиционные задачи с применением актуальных информационных технологий.

Трансформация профессиональных компетенций специалистов в сфере документооборота и архивоведения находит отражение в разрабатываемых и внедряемых профессиональных стандартах. В Национальном реестре профессиональных стандартов зарегистрированы такие профессиональные стандарты, как «Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией» [5], «Специалист по управлению документацией организа-

ции» [6], «Специалист по формированию электронного архива» [7].

Таким образом, реализация в РФ концепции «электронного правительства» и цифровизация экономики, объективно обусловившая нарастание объемов электронных информационных ресурсов, возникновение профессиональных стандартов выявили определенное противоречие между потребностью государства в специалистах по документообороту и архивоведению, способных продуктивно использовать современные информационные технологии и электронные документы, и практикой подготовки кадров, сложившейся в отечественных вузах. Небольшой исторический экскурс позволяет полнее раскрыть суть этой проблемы.

До конца 1980-х годов количество вузов, готовивших специалистов в сфере документооборота и архивоведения, было незначительно. С 1970 года архивистов начинает готовить Историко-архивный институт и Уральский государственный университет. В конце 1980-х годов к подготовке документоведов приступает Государственный университет управления, а с 1993 года – Уральский государственный университет.

Со второй половины 1990-х годов методика подготовки документоведов, разработанная и апробированная в Уральском государственном университете, была перенесена в Тверской государственный университет [9, с. 208].

Ситуация стала меняться в 1990-е годы, когда в ответ на запрос рынка труда десятки вузов в разных регионах страны начали подготовку документоведов и архивистов. В 2007 году Министерством образования и науки было принято решение о создании нового направления профессиональной подготовки «Документоведение и архивоведение», которое объединило в себе ранее развивавшиеся параллельно специальности «Документоведение» и «Историко-архивоведение».

Следует особо отметить, что введение подготовки кадров по документообороту и архивоведению происходило преимущественно на исторических факультетах вузов, что отражало традицию, заложенную Историко-архивным институтом. Как отмечается в обзоре, отражающем состояние подготовки документоведов и архивистов в России в 2012 году, «в 59,8 % случаев подготовка по специальности “Документоведение и документационное обеспечение управления”

осуществлялась классическими университетами, а также институтами культуры; в 21,5 % – академиями и университетами управления, экономики и предпринимательства; в 7,8 % случаев – техническими вузами, в 5,2 % – педагогическими, 3,3 % – лингвистическими; в 2,6 % – юридическими учебными заведениями» [4, с. 303].

Поскольку Историко-архивный институт вошел в Российский государственный гуманитарный университет, то при разработке этим вузом государственного образовательного стандарта, регламентирующего обучение документоведов и архивистов, неизбежно нашел отражение исторический подход к их профессиональной подготовке. Таким образом, университеты, имеющие исторические факультеты, оказались в более выигрышном положении. Однако они не всегда могли в полной мере обеспечить формирование у выпускников компетенций, отвечающих условиям современного рынка труда и отражающих специфику работы в условиях электронной информационной среды.

В настоящее время в высших учебных заведениях Российской Федерации обучение бакалавров в данной сфере осуществляется в соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», в котором среди других предусмотрены такие области профессиональной деятельности выпускников, как проектирование и внедрение системы электронного документооборота, участие во внедрении и эксплуатации систем электронного документооборота.

Вместе с тем противоречие между постановкой государством задачи о переходе к цифровой экономике и неготовностью выпускников направления подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» в полной мере включаться в процесс решения этой задачи в рамках своей профессиональной деятельности стало осознаваться вузами все более явственно. Так, на научных конференциях и в профессиональной печати активно обсуждаются вопросы содержания основных образовательных программ по данному направлению подготовки. В частности, в ряде работ [1; 2; 4; 9; 10; 12 и др.] отражен опыт, накопленный различными вузами по подготовке выпускников направления 46.03.02 «Документоведение и архивоведение». Особый интерес представляют публикации, раскрывающие особенности обуче-

ния студентов использованию информационных технологий в профессиональной деятельности.

Так, например, в статье Л. Н. Варламовой (Российский государственный гуманитарный университет) утверждается, что «работодателей не устраивает качество подготовки выпускников, так как большинство из них не готовы к работе с современными информационными технологиями, которые используются в документационном обеспечении управления и в документообороте» [2, с. 27–28].

Коллектив авторов из Краснодарского института культуры также акцентирует внимание на проблемах и перспективах профессионализации студентов направления подготовки «Документоведение и архивоведение» в условиях компетентностного подхода. Они отмечают, что прежде всего необходимо ориентироваться на потребности рынка труда, а, следовательно, выпускник должен владеть профессиональными современными информационными технологиями [1, с. 26].

Хорунжева Е. В. (Вятский государственный университет) подчеркивает, что особенность подготовки специалистов данного профиля заключается в интегрированном характере специальности – «наряду со специализированной подготовкой по документоведению и архивоведению студент должен получать серьезный уровень компетенций, связанных с информационными технологиями» [12, с. 896].

Недостаточное освещение в научных публикациях состояния подготовки кадров по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», ориентированных на использование информационных технологий в условиях электронной информационной среды, побудило нас провести анализ современного состояния подготовки специалистов в данной сфере, основываясь на информации, представленной на сайтах соответствующих высших учебных заведений.

По данным, приведенным на сайте Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки (<http://map.obrnadzor.gov.ru/>), на октябрь 2018 года, высших учебных заведений, имеющих аккредитацию по уровню образования «бакалавриат» – 1208, из них обучают по направлению подготовки «Документоведение и архивоведение» – 108 (104 государственных и 4 негосударственных вуза). Однако анализ сведений, содержащихся на сайтах данных вузов, выявил несовпадение дан-

ных. Так, выяснилось, что в настоящее время набор студентов по этому направлению ведут только 58 вузов страны (среди которых один негосударственный).

Учредителями государственных вузов, осуществляющих подготовку по направлению «Документоведение и архивоведение», являются Министерство науки и высшего образования Российской Федерации (47 вузов), Министерство культуры Российской Федерации (9 вузов), Министерство транспорта Российской Федерации (1 вуз).

Большая часть этих вузов (78 %) сосредоточена на центральной территории России (рис. 1). За Уралом (в Сибирском и Дальневосточном федеральных округах) подготовку по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» ведут лишь 12 вузов, что составляет 22 % от общего количества.

Результаты анализа предлагаемых вузами, ведущими образовательную деятельность по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», профилей подготовки представлены на рисунке 2.

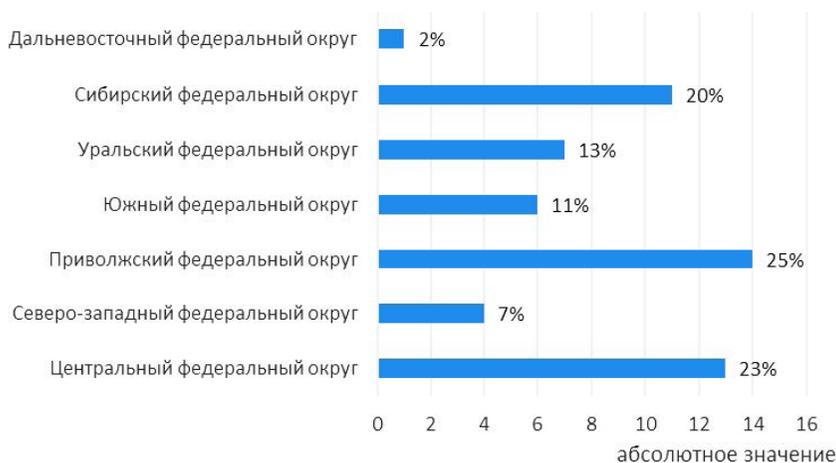


Рисунок 1. Распределение вузов по регионам РФ, ведущих подготовку по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»



Рисунок 2. Распределение вузов по профилям подготовки, ведущих образовательную деятельность по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»

Согласно результатам исследования, самыми распространенными профилями подготовки являются профили «Документационное обеспечение управления» (ДОУ) и «Документоведение и документационное обеспечение управления», которые составляют 52 % от общего числа.

Современные требования работодателей предполагают подготовку студентов для работы в конкретной предметной области, которая должна задаваться профилем подготовки. Однако существенную долю занимают направления подготовки общего назначения, которые не имеют выделенного профиля подготовки (17 %).

Профили, ориентированные на информационные технологии и электронные документы, составляют лишь 8 %. Таким образом, по профилям, актуальным современным тенденциям развития документообеспечения и архивоведения, ведут подготовку только 4 вуза (таблица 1).

Таблица 1

**Высшие учебные заведения, осуществляющие подготовку по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», по профилям, ориентированным на информационные технологии и электронные документы**

Наименование высшего учебного заведения	Наименование профиля подготовки
Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина	Информационные технологии в ДОУ
Иркутский государственный университет	Информационные технологии в документоведении
Тувинский государственный университет	Организация работы с электронными документами
Кемеровский государственный институт культуры	Организация управления электронными документами. Электронные документы и архивы

Одним из вузов, осуществляющих подготовку по профилям, ориентированным на информационные технологии и электронные документы,

является Кемеровский государственный институт культуры. Выпускающей кафедрой по данному направлению подготовки является кафедра технологии автоматизированной обработки информации (ТАОИ), осуществляющая образовательную деятельность по самым актуальным на сегодняшний день профилям подготовки по направлению 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» – «Организация управления электронными документами» и «Электронные документы и архивы». Первый набор студентов был произведен в 2017 году.

Согласно федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования, назначение образовательной программы высшего образования по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» – подготовка высококвалифицированных кадров, способных модернизировать сферу документационного обеспечения управления и архивного дела в соответствии с изменяющимися потребностями общества на основе достижений современной науки и практики, перспективных информационно-коммуникационных технологий [11].

На базе Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования преподавателями кафедры технологии автоматизированной обработки информации была разработана основная профессиональная образовательная программа (ОПОП) по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», профилям «Организация управления электронными документами» и «Электронные документы и архивы». При разработке ОПОП использовался технологический подход, являющийся отличительной чертой научной школы кафедры и использующийся в качестве методологической базы практически всех проводимых кафедрой научных исследований и осуществляемых проектных разработок.

Реализация технологического подхода предполагает формирование у студентов компетенций, позволяющих им гибко адаптироваться к изменяющимся потребностям рынка труда. Таким образом, выпускник-бакалавр способен рационально выстроить всю последовательность работ по решению поставленных задач, подобрать соответствующие методы и средства их практической реализации, представить полученные результаты в рациональной форме [8, с. 46].

Данный подход позволил сформировать блок дисциплин, формирующих компетенции, направленные на удовлетворение потребностей современного общества в специалистах, владеющих навыками разработки и внедрения современных информационных технологий в систему докумен-

тационного обеспечения управления. Формирование дисциплин проводилось с учетом видов профессиональной деятельности, представленных в образовательном стандарте: научно-исследовательская; технологическая; организационно-управленческая; проектная (таблица 2).

Таблица 2

**Соотношение видов профессиональной деятельности и дисциплин, ориентированных на освоение информационных технологий обучающимися направления подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»**

Вид профессиональной деятельности	Наименование дисциплины	Курс обучения
Организационно-управленческая деятельность	Базы данных	3
	Управление информацией и документацией электронного правительства	3, 4
	Стандартизация ДООУ и архивного дела	3
	Специальные информационные технологии организации работы с электронными документами	3, 4
	Информационный менеджмент учреждений сферы ДООУ и архивного дела	4
	Сетевые технологии в организации работы с электронными документами	4
	Информационное обеспечение управления деятельностью учреждений сферы ДООУ и архивного дела	4
	Информационный маркетинг организации управления электронными документами	4
	Интеллектуальные информационные системы в ДООУ и архивном деле	4
	Экспертные системы в ДООУ и архивном деле	4
Технологическая деятельность	Информационные технологии	1
	Информационная безопасность и защита информации	4
	Информационные технологии в ДООУ и архивном деле	2, 3
	Технологии программирования	4
	Системы электронного документооборота	3
	Организация и технология документационного обеспечения управления	3
	Компьютерная графика в ДООУ и архивном деле	3
	Корпоративные системы ДООУ	4
	Информатика и инфодизайн	3
	Информационно-аналитические системы в ДООУ и архивном деле	4
	Мультимедийные технологии в ДООУ и архивном деле	4
	Электронные документы	4
	Электронные архивы	4

Окончание табл. 2

Вид профессиональной деятельности	Наименование дисциплины	Курс обучения
Проектная деятельность	Технические средства в ДОУ и архивном деле	3
	Лингвистическое обеспечение информационных технологий в ДОУ и архивном деле	2
	Проектирование автоматизированных информационных систем в сфере ДОУ и архивном деле	4
	Логические основы организации управления электронными документами	1
	Информационная эвристика	1
	Прикладные программные средства организации работы с электронными документами	2
	Web-технологии в ДОУ и архивном деле	2
	Технологии создания электронных информационных ресурсов в ДОУ и архивном деле	4
	Проектирование интернет-ресурсов учреждений сферы ДОУ и архивном деле	4
Научно-исследовательская деятельность	Информационная культура специалистов ДОУ и архивного дела	2
	Организация научно-исследовательской работы в ДОУ и архивном деле	1
	Информационный анализ и синтез в ДОУ и архивном деле	1

Таким образом, сформированный блок дисциплин направлен на реализацию всех видов профессиональной деятельности выпускника-бакалавра, заявленных в образовательном стандарте.

Формирование компетенций, ориентированных на использование информационных технологий в будущей профессиональной деятельности, у студентов начинается уже с первого курса при изучении дисциплин «Информатика» и «Информационные технологии». В рамках данных дисциплин формируются представления о базовых понятиях и категориях информатики, о рынке современных программных и технических средств, о компонентной структуре и видах информационных технологий; вырабатываются практические умения и навыки использования программных и технических средств в учебной и профессиональной деятельности.

На втором курсе бакалавры, продолжая осваивать информационные технологии, изучают дисциплины «Информационные технологии в ДОУ и архивном деле», «Прикладные программные средства организации работы с электронными документами», «Web-технологии в ДОУ и архив-

ном деле». На данном курсе обучения у студентов формируются теоретические знания и практические умения внедрения информационных технологий в деятельность служб документационного обеспечения управления и архивов, создания web-документов и умения работы с системами управления проектами.

На третьем курсе освоение информационных технологий происходит уже на более высоком уровне, бакалавры изучают такие дисциплины, как «Базы данных», «Управление информацией и документацией электронного правительства», «Технические средства в ДОУ и архивном деле», «Системы электронного документооборота», «Инфографика и инфодизайн», «Специальные информационные технологии организации работы с электронными документами», «Компьютерная графика в ДОУ и архивном деле».

Цикл учебных предметов, изучаемых на четвертом курсе, направлен на формирование компетенций, ориентированных в большей степени на выполнение проектной и организационно-управленческой деятельности. Это такие дисциплины, как «Проектирование автоматизированных информационных систем в сфере ДОУ и

архивном деле», «Информационная безопасность и защита информации», «Корпоративные системы ДОУ», «Информационно-аналитические системы в ДОУ и архивном деле», «Сетевые технологии в организации работы с электронными документами», «Мультимедийные технологии в ДОУ и архивном деле», «Экспертные системы в ДОУ и архивном деле», «Электронные документы», «Электронные архивы». Особо следует выделить авторские учебные курсы «Технологии создания электронных информационных ресурсов в ДОУ и архивном деле» (автор курса – доцент И. Л. Скипор) и «Проектирование интернет-ресурсов учреждений сферы ДОУ и архивном деле» (автор курса – профессор Н. И. Колкова), которые отражают результаты научно-исследовательских и проектных работ преподавателей кафедры ТАОИ. Данными авторами было разработано учебное пособие «Технология создания электронных информационных ресурсов» [3], в котором детально рассмотрены технологические аспекты формирования электронных информационных ресурсов различного типа.

Особенности содержания подготовки по профилям «Организация управления электронными документами» и «Электронные архивы и документы» позволят выпускникам, наряду с перечисленными видами профессиональной деятель-

ности, ориентироваться на трудоустройство во всех областях деятельности, где осуществляются процессы создания, обработки, хранения информации с использованием информационно-коммуникационных технологий.

В заключение хотелось бы отметить, что цифровизация современной экономики и изменения в законодательстве Российской Федерации, связанные с активным использованием электронных документов, актуализируют проблему пересмотра содержания обучения по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение». Важной задачей является профилирование обучения, направленное на определенные сферы деятельности. В этой связи в Кемеровском государственном институте культуры кафедрой технологии автоматизированной обработки информации при открытии нового направления подготовки, учитывая требования работодателей, изначально были определены профили подготовки, направленные на проектирование и внедрение системы электронного документооборота, участие во внедрении и эксплуатации систем электронного документооборота. Это будет способствовать тому, чтобы выпускники данного направления подготовки являлись востребованными и конкурентоспособными в условиях современного рынка труда и перехода к цифровой экономике.

#### Литература

1. Башмакова Е. Т., Новикова М. В., Штратникова А. В., Уржумова О. М. Перспективы и проблемы профессионализации студентов направления подготовки «Документоведение и архивоведение» в условиях компетентностного подхода // Проблемы современного педагогического образования. – Ялта: Гуманитар.-пед. акад. (филиал) ФГОУ ВО «Крым. федер. ун-т имени В. И. Вернадского», 2017. – № 56–9. – С. 23–31.
2. Варламова Л. Н. Пути развития направления подготовки «Документоведение и архивоведение» на факультете документоведения и электронных архивов историко-архивного института РГГУ: взгляд изнутри // Документация в информационном обществе: норматив.-метод. обеспечение управления документами: сб. мат. XXI Междунар. науч.-практ. конф. ВНИИДАД. – М., 2015. – С. 150–158.
3. Колкова Н. И., Скипор И. Л. Технология создания электронных информационных ресурсов: учеб. пособие. – М.: Литера, 2013. – 360 с.
4. Мазур Л. Н. Профессиональная подготовка документоведов и архивистов в России: от специализации к системе непрерывного образования // Архивы России и Польши: история, проблемы и перспективы развития: сб. науч. тр. / под общ. ред. Л. Мазур и Я. Лосовски. – Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2013. – С. 287–308.
5. Профессиональный стандарт специалиста по организационному и документационному обеспечению управления организацией [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.002.pdf>.
6. Профессиональный стандарт специалиста по управлению документацией организации [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.004.pdf>.
7. Профессиональный стандарт специалиста по формированию электронного архива [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.009.pdf>.

8. Скипор И. Л. Технологический подход как методологическая база проведения научных исследований и моделирования образовательных программ подготовки кадров библиотечно-информационной сферы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22–1. – С. 32–50.
9. Славко Т. И. Из опыта подготовки документоведов на базе уральского и тверского государственных университетов // Вестн. РГГУ. Сер.: Документоведение и архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т. – 2014. – № 2 (124). – С. 207–210.
10. Толочко А. П., Родионов Ю. П. Развитие направления подготовки бакалавров и магистров «Документоведение и архивоведение» на историческом факультете Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского // Вестн. Омск. ун-та. Сер. «Исторические науки». – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та им. Ф. М. Достоевского, 2018. – № 1 (17). – С. 19–22.
11. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/460302.pdf>.
12. Харунжева Е. В. Особенности изучения информационных дисциплин на направлении подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение» // Общество. Наука. Инновации (НПК-2018): сб. ст. XVIII Всерос. науч.-практ. конф. – Киров: Вят. гос. ун-т, 2018. – Т. 3. – С. 896–902.

#### References

1. Bashmakova E.T., Novikova M.V., Shtratnikova A.V., Urzhumova O.M. Perspektivy i problemy professionalizatsii studentov napravleniya podgotovki “Dokumentovedenie i arkhivovedenie” v usloviyakh kompetentnostnogo podkhoda [Opportunities and challenges of professionalization of students of the specialty “Documentology and Archivistics” in the context of competence approach]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2017, no. 56-9, pp. 23-31. (In Russ.).
2. Varlamova L.N. Puti razvitiya napravleniya podgotovki “Dokumentovedenie i arkhivovedenie” na fakul'tete dokumentovedeniya i tekhnotronnykh arkhivov istoriko-arkhivnogo instituta RGGU: vzglyad iznutri [The way of developing the program majoring in “Records management and archival studies” at the Faculty of Records Management and Technotronic Archives of the Institute for History and Archives of the RSUH: An outlook from inside]. *Dokumentatsiya v informatsionnom obshchestve: normativno-metodicheskoe obespechenie upravleniya dokumentami [Documentation in the information society: methodological and regulatory framework document management]*. Moscow, 2015, pp. 150-158. (In Russ.).
3. Kolkova N.I., Skipor I.L. *Tekhnologiya sozdaniya elektronnykh informatsionnykh resursov [Technology of creation of electronic information resources]*. Moscow, 2013. 360 p. (In Russ.).
4. Mazur L.N. Professional'naya podgotovka dokumentovedov i arkhivistov v Rossii: ot spetsializatsii k sisteme nepreryvnogo obrazovaniya [Professional training of document scientists and archivists in Russia: from specialization to continuing education]. *Arkhivy Rossii i Pol'shi: istoriya, problemy i perspektivy razvitiya [Archives of Russia and Poland: History, Problems and Prospects]*. Ekaterinburg. 2013, pp. 287-308. (In Russ.).
5. *Professional'nyy standart spetsialista po organizatsionnomu i dokumentatsionnomu obespecheniyu upravleniya organizatsiy [Professional standard of a specialist in organizational and documentary support of organization management]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.002.pdf>.
6. *Professional'nyy standart spetsialista po upravleniyu dokumentatsiy organizatsii [Professional standard of the organization's documentation management specialist]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.004.pdf>.
7. *Professional'nyy standart spetsialista po formirovaniyu elektronnoho arkhiva [Professional standard of a specialist in the formation of electronic archive]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.009.pdf>.
8. Skipor I.L. Tekhnologicheskii podkhod kak metodologicheskaya baza provedeniya nauchnykh issledovaniy i modelirovaniya obrazovatel'nykh programm podgotovki kadrov bibliotечно-informatsionnoy sfery [Technological approach as a methodological framework for research and simulation of educational training programmes for library and information environment specialists]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. Kemerovo, 2013, no. 22-1, pp. 32-50. (In Russ.).
9. Slavko T.I. Iz opyta podgotovki dokumentovedov na baze ural'skogo i tverskogo gosudarstvennykh universitetov [From the experience of training documentologists in the Ural and Tver's state Universities in 1990-2000]. *Vestnik RGGU. Seriya: Dokumentovedenie i arkhivovedenie. Informatika. Zashchita informatsii i informatsionnaya*

- bezopasnost' [RSUH/RGGU Bulletin. Series Records Management and Archival Studies. Computer Science. Data Protection and Information Security]. Moscow, 2014, no. 2 (124), pp. 207-210. (In Russ.).
10. Tolochko A.P., Rodionov Yu.P. Razvitie napravleniya podgotovki bakalavrov i magistrov "Dokumentovedenie i arkhivovedenie" na istoricheskom fakul'tete Omskogo gosudarstvennogo universiteta im. F.M. Dostoevskogo [Development of the Training Direction "Document Science and Archival Science" (Bachelors and Master's Degrees) at the Historical Department of Dostoevsky Omsk State University]. *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya "Istoricheskie nauki"* [Herald of Omsk University Series "Historical Studies"]. Omsk, 2018, no. 1 (17), pp. 19-22. (In Russ.).
  11. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 46.03.02 «Dokumentovedenie i arkhivovedenie» (uroven' bakalavriata)* [Federal state educational standard of higher education in the direction of preparation 46.03.02 "Documentary and archival science" (undergraduate level)]. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/460302.pdf>.
  12. Kharunzheva E.V. Osobennosti izucheniya informatsionnykh distsiplin na napravlenii podgotovki 46.03.02 «Dokumentovedenie i arkhivovedenie» [The information disciplines in the field of training 46.03.02 "Documentology and archival studies"]. *Obshchestvo. Nauka. Innovatsii* [Society. Science. Innovations]. Kirov, 2018, vol. 3, pp. 896-902. (In Russ.).

УДК 378

## ПОЗИТИВНАЯ МОТИВАЦИЯ К ОБУЧЕНИЮ КАК ФАКТОР ВЫСТРАИВАНИЯ УЧЕБНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ТРАЕКТОРИИ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

**Костюк Наталья Васильевна**, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук, директор НИИ межкультурной коммуникации и социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [kostuk1978@mail.ru](mailto:kostuk1978@mail.ru)

**Султан Румия Гарифулаевна**, аспирант, преподаватель кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [sultanrumiyagarifulaevna@mail.ru](mailto:sultanrumiyagarifulaevna@mail.ru)

Современные условия пространства профессионального образования, как регионального, так и общероссийского, требуют реализации индивидуального подхода в профессиональной подготовке студентов. Актуальность индивидуализации образовательного процесса в образовательных организациях сферы культуры и искусств повышается за счет особенностей будущей профессиональной деятельности студентов вузов данной сферы.

Выстраивание индивидуальной учебно-профессиональной траектории обучающимся зависит от ряда факторов: внешних и внутренних. Цель представленной статьи: обосновать необходимость развития позитивной мотивации к обучению как одного из генеральных факторов, существенно влияющих на эффективность выстраивания и реализации учебно-профессиональной траектории студентом вуза в трех основных направлениях: содержательном, деятельностном и процессуальном.

В ходе анализа и обобщения результатов теоретических и прикладных исследований, посвященных изучению подходов к построению и реализации индивидуальных образовательных траекторий, индивидуального образовательного маршрута обучающихся разных уровней образования: траекторий адаптивного типа, траекторий развивающей направленности, траекторий созидательной направленности, технологий тьюторского сопровождения и других, а также подходов к структурированию факторов выстраивания учебно-профессиональной траектории сделан вывод о целесообразности и перспективности разработки проблемы развития позитивной мотивации к обучению студентов вузов сферы культуры и искусств.

**Ключевые слова:** учебно-профессиональная траектория, факторы выстраивания учебно-профессиональной траектории, позитивная мотивация к обучению.

## POSITIVE MOTIVATION TO STUDY AS A FACTOR OF EDUCATION OF EDUCATIONAL AND PROFESSIONAL TRAJECTORY OF STUDENTS OF UNIVERSITIES OF THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS

**Kostyuk Natalya Vasilyevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences, Director of Scientific Research Institute of Cross-cultural Communication and Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

**Sultan Rumiya Garifulaevna**, Postgraduate, Instructor of Department of National Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sultanrumiyagarifulaevna@mail.ru

Modern conditions of vocational education space, both, regional and all-Russian, require implementation of an individual approach to students' professional training. The relevance of individualization of educational process in educational organizations in the sphere of culture and arts is increased due to features of future professional activity of students of universities in this sphere.

The alignment of individual learning and professional trajectory of students depends on a number of factors: external and internal. The purpose of the presented article is to justify the need to develop positive motivation to learn as one of the general factors that significantly affect the efficiency of building and implementing the educational and professional trajectory by a university student in three main areas: substantive, activity and procedural.

During the analysis and generalization of the results of theoretical and applied research devoted to the study of approaches to the construction and implementation of individual educational trajectories, individual educational route for students of different levels of education: adaptive type trajectories, developmental trajectories, creative orientation trajectories, tutor support technologies and others, and also approaches to structuring the factors of building the educational and professional trajectory; it was concluded that imagery and prospects of the development problems develop positive motivation to learn in university students of culture and arts.

**Keywords:** educational and professional trajectory, factors building educational and professional trajectory, positive motivation to study.

Инновационные процессы, которые происходят в системе образования современной России, изменяя, в том числе, пространство образования, влияют на принципы подготовки обучающихся разных уровней, как школьников, так и студентов организаций профессионального образования и высшей школы. В современных условиях в конечном результате студентам необходимо не только овладеть знаниями, умениями и навыками, но и сформировать готовность к проявлению мобильности, коммуникабельности, гибкости и инициативности в профессиональном взаимодействии, готовность к саморазвитию, самообразованию. Эти качества позволят студенту – будущему выпускнику, с одной стороны, повысить собственную конкурентоспособность на рынке труда, а с другой – увеличить свой потенциал в развитии профессионального мастерства.

В Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» образование рассматривается как единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, являющийся общественно значимым благом и осуществляемый в интересах человека, семьи, общества и государства, а также совокупность приобретаемых знаний, умений, навыков, ценностных установок, опыта деятельности и компетенции определенных объема и сложности в целях интеллектуального, духовно-нравственного, творческого, физического и (или) профессионального развития человека, удовлетворения его образовательных потребностей и интересов [4, ст. 2].

В Федеральном государственном стандарте закреплено требование обеспечения «условиями для индивидуального развития, особенно для одаренных и детей с ограниченными возможностями»

ми». Основная задача образования на всех уровнях образования это развитие личности и переход ее к индивидуальности.

Для решения поставленных задач социальные институты воспитывают и развивают индивидуальность своих обучающихся с учетом востребованных качеств и компетенций, задаваемых современным обществом. В условиях массовой подготовки, без реализации индивидуального подхода выработать индивидуальность творческого стиля профессиональной деятельности невозможно. В этом и заключается проблема индивидуализации образования как проблема создания условий для развития и самореализации человека в качестве субъекта собственной жизни и деятельности, характеризующейся накоплением особенного, уникального опыта, ростом творческого потенциала личности, универсальности, самостоятельности, осознанности, свободы и ответственности [3, с. 206].

Таким образом, персональный путь реализации профессионально-личностного потенциала каждого обучающегося может быть представлен в выстраивании и последующей реализации учебно-профессиональной траектории. Индивидуальная образовательная траектория, индивидуальный образовательный маршрут, индивидуальная образовательная программа, траектория профессионального развития и т. д. – это категории, разрабатываемые в рамках различных подходов в педагогической теории и практике, формы индивидуализации в образовании.

В общей педагогике и педагогике профессионального образования возможно выделить ряд понятий, близких к пониманию категории «учебно-профессиональная траектория»: маршрут, программа, карта развития и др. Разные подходы, представленные в научных трудах, затрагивают разные аспекты каждого из них.

Н. Ю. Шапошникова рассматривает индивидуальную образовательную программу, маршрут и траекторию. Индивидуальная образовательная программа студента – предварительный план, составленный самим студентом при поддержке педагога-наставника, его образовательной и иной деятельности, направленной на личностное и профессиональное развитие, разработанный с учетом личностных, образовательных и профессиональных интересов, потребностей и запросов обучающегося.

Индивидуальный образовательный маршрут студента определяется нами как заранее намеченный им самим путь на основе созданной ранее индивидуальной образовательной программы; в маршруте четко определены временные и образовательные критерии, а также этапность обучения; его построение происходит при осуществлении наставником педагогической поддержки.

Индивидуальная образовательная траектория студента – индивидуальный путь в образовании, выстраиваемый и реализуемый субъектом образовательного процесса самостоятельно при осуществлении наставником педагогической поддержки его самоопределения и самореализации; направленный на реализацию индивидуальных устремлений, выработку жизненных стратегий, формирование основ индивидуально-творческого и профессионального развития личности студента [7, с. 43].

В книжном издании «Профессия “тьютор”» индивидуальная образовательная траектория рассматривается как пространственно-временное отражение индивидуальной образовательной программы.

Индивидуальная образовательная программа – программа образовательной и иной деятельности, направленная на его личностное, профессиональное развитие, разработанная и реализуемая тьютором самостоятельно на основе личностных, образовательных, профессиональных интересов, потребностей и запросов. Индивидуальная образовательная траектория – «след» линии движения учащегося, складывающийся через фиксацию содержания его проб и опыта, образовательных достижений и характеристик индивидуального образовательного пространства, дающий возможность педагогического прогнозирования и реализации тьюторского проекта [3, с. 228–229].

Н. А. Лабунская рассматривает обобщенный образовательный маршрут – совокупность общих для массива студентов этапов, периодов, линий, характеризующих их продвижение при получении высшего образования и отражающих взаимодействие с образовательной средой» [2, с. 84].

В целом, можно выделить три основных направления реализации индивидуальной учебно-профессиональной траектории: содержательное, деятельностное и процессуальное. Содержатель-

ное направление включает освоение содержания на том уровне, который соответствует возможностям, интересам, потребностям обучающегося посредством вариативных учебных планов и образовательных программ. Деятельностное направление реализуется через специфические образовательные технологии. Процессуальное направление определяет организационный аспект образовательного процесса.

Представленные направления функционируют на двух уровнях: осознанного запоминания (воспроизведение знаний в точности) и усвоения способов деятельности. Создание нового продукта познания человеком является особенностью формирования индивидуальной траектории обучающегося.

По ведущей направленности траектории можно разделить:

- на траектории адаптивного типа как подготовка к ситуациям социально-экономического и социокультурного характера посредством образования;
- на траектории развивающей направленности – способности, творческий потенциал, возможности;
- на траектории созидательной направленности посредством целенаправленного использования не только развитых профессиональных и личностных качеств, но и выстраивания «себя» в профессии, карьере и самообразовании.

При выстраивании индивидуальной образовательной траектории необходимо руководствоваться принципами ее формирования. К данным принципам относятся учет возможности образовательного потенциала, особенностей процесса познания, индивидуальных черт личности, соотношения современных условий и перспектив развития образования со способностями обучающегося, стремления к дальнейшему инициативному построению индивидуального образовательного маршрута самим обучающимся.

В качестве одного из актуальных подходов к реализации индивидуального маршрута в образовании и построении учебно-профессиональной траектории выступает технология тьюторского сопровождения. Главная задача тьютера – помощь и поддержка тьюторанта на пути усвоения индивидуальной образовательной траекто-

рии. «Помогающее воспитание» как часть общего воспитания – необходимость для эффективного создания условий развития личностных, профессиональных качеств, раскрытия заложенного природой творческого потенциала.

Для реализации индивидуальной учебно-профессиональной траектории свойственно прохождение нескольких этапов:

- во-первых, создание образовательного пространства с целью предоставления выбора обучаемым социокультурных практик;
- во-вторых, запуск мотивации к самообразованию;
- в-третьих, диагностирование индивидуальных психологических аспектов развития (способностей, задатков к профессии, интересов), составление карты уровня развития;
- в-четвертых, разработка индивидуального образовательного маршрута и путей его осуществления;
- в-пятых, оценка усвоения материала и реализации индивидуально выстроенного обучения.

Определяя группы факторов, влияющих на выстраивание учебно-профессиональной траектории, возможно говорить о существовании минимум двух подходов. В первом – внешние и внутренние, во втором – личностно-индивидуальные, социальные, профессиональные и государственные факторы.

Первый подход в дифференциации факторов, влияющих на выстраивание учебно-профессиональной траектории, – внутренние и внешние факторы.

К внутренним факторам относятся мотивационные, психологические, нравственно-этические и познавательные характеристики личности: мотивация к развитию своих данных, общие и специальные способности, уровень знаний (степень включенности в получаемую специальность до поступления, глубина погружения в теоретическую часть обучения), ментальность, личностный опыт.

Внешние, аккумулируемые образовательной средой (системообразующие) факторы – различные виды деятельности: научно-исследовательская, социальная, учебная. Это участие в учебных ансамблях, исполнительская практика в профессиональных коллективах в свободное внеучеб-

ное время, посещение мастер-классов известных деятелей искусства, исследовательская работа по проблематике современного искусства, участие в научных конференциях, социально-значимых проектах, учебных проектах. А также круг общения вне стен вуза, студенческий коллектив, профессорско-преподавательский состав и стили их педагогической деятельности.

Второй подход в дифференциации факторов, влияющих на выстраивание учебно-профессиональной траектории, – личностно-индивидуальные, социальные, профессиональные и государственные факторы.

К личностно-индивидуальным факторам относятся мотивационные, психологические, нравственно-этические и познавательные характеристики личности. Это мотивация к развитию своего потенциала, ментальность, личностный опыт, темперамент.

Социальные факторы – круг общения вне стен вуза, студенческий коллектив, социализация студента.

Профессиональные факторы – общие и специальные способности, уровень знаний, степень включенности в получаемую специальность до поступления, глубина погружения в теоретическую часть обучения и т. д.

К факторам государственного уровня относят, прежде всего, Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации», федеральные государственные образовательные стандарты, учебные планы и ряд других нормативно-правовых актов.

Таким образом, не оставляет сомнений тот факт, что мотивация как совокупность движущих сил, побуждающих человека к деятельности, процесс, имеющий определенную целевую направленность, вступает одним из генеральных факторов выстраивания индивидуальной учебно-профессиональной траектории обучающегося.

В связи с тем, что речь идет именно о выстраивании учебно-профессиональной траектории, то есть целенаправленной деятельности студента, осваивающего образовательные программы в ходе обучения в вузе, представляется целесообразным опираться на изучение и развитие мотивации к обучению, а точнее – к развитию позитивной мотивации к обучению.

Позитивная мотивация к обучению определяется, как мотивация к достижению положительного результата осуществляемой (учебно-профессиональной) деятельности, приведённого в соответствие с социальными ценностями личности, субъектов образовательного процесса и общества в целом.

Выбор категории «развитие» (в отличие от категории «формирование») применительно к позитивной мотивации к обучению, обоснован следующими позициями:

- развитие в русле общефилософского, общепсихологического и общепедагогического подходов в целом определяется как направленное изменение какого-либо органического целого (биологического, социального, культурно-исторического), в процессе которого разворачиваются его внутренние возможности, до сих пор «свёрнутые». То есть это выявление состояний, свойств, отношений личности, которые имелись и прежде, уже были подготовлены, но не были реализованы, доступны восприятию. Источник подлинного развития находится внутри самого развивающегося;

- формирование как процесс связано с влиянием внешних воздействий воспитания, обучения, социальной среды на обучающегося. Выстраивание индивидуальной учебно-профессиональной траектории предполагает включённость студента в процесс обучения с точки зрения субъект-субъектного взаимодействия педагогов и обучающихся в целостном образовательном процессе;

- обучающийся организации высшего образования обладает собственным образовательным опытом: опытом обучения в школе, учреждении дополнительного образования детей, обучении в организации среднего профессионального образования и т. д., следовательно, определённая мотивация к обучению у него уже сформирована.

Таким образом, развитие позитивной мотивации студентов к обучению как фактор эффективного выстраивания учебно-профессиональной траектории возможно определить, как процесс, способствующий трансформации побуждений обучающихся в зрелую мотивационную сферу с доминированием и преобладанием мотивов, связанных с достижением целей будущей профессиональной деятельности в ходе освоения образовательной программы.

Процесс развития позитивной мотивации к обучению, выступая фактором выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов вузов сферы культуры и искусства, в свою очередь, также подвержен воздействию ряда групп факторов. Это:

- социальные факторы, включающие в себя социальный статус обучающихся, их семьи, родителей и их влияние на профессиональный выбор студентов, средства массовой информации, систему государственно-частного партнерства и т. д.;

- побудительные факторы, влияющие на развитие мотивов профессионального образования и будущей профессиональной деятельности. В эту группу факторов входят и ценностные ориентации обучающихся, определяющие их жизненные устремления;

- образовательные факторы – это представления, факты, законы, теории и методы науки и практики, то есть знания, используемые для осуществления профессиональной деятельности, умения, навыки и осваиваемые компетенции, обеспечивающие её успешность. Определяя содержательную сторону учебной и будущей профессиональной деятельности, данные факторы являются

необходимым элементом целостного образовательного процесса;

- организационные факторы, к которым относятся формы, методы и приёмы работы педагога с обучающимися в учебной и внеучебной деятельности;

- коммуникативные факторы, включающие в себя особенности межличностного взаимодействия субъектов образовательного процесса (обучающихся, педагогов и др.);

- психологические факторы, обусловленные возрастными особенностями обучающихся, а также факторы личного характера: склонности, интересы, способности, особенности эмоционально-волевой сферы, самооценка и т. д.

Следует заключить, что процесс выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов вузов сферы культуры и искусства будет более эффективным при опоре на развитие позитивной мотивации к обучению как с точки зрения удовлетворения учебно-профессиональных потребностей самих обучающихся, так и с позиций необходимости обеспечения профессионалами высокого уровня социально-культурного пространства региона и страны.

### Литература

1. Костюк Н. В. Формирование готовности выпускников учреждений профессионального образования к инновационной деятельности: дис. ... д-ра пед. наук. – Великий Новгород, 2013. – 363 с.
2. Лабунская Н. А. Индивидуальный образовательный маршрут студента: подходы к раскрытию понятия // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. – 2002. – № 3. – С. 79–90.
3. Профессия «тьютор» / Т. М. Ковалева, Е. И. Кобыща, С. Ю. Попова (Смолик) и др. – Тверь: СФК-офис, 2012. – 246 с.
4. Российская Федерация. Законы. Об образовании: федер. закон № 273-ФЗ: принят Гос. Думой 29 дек. 2012 года: ред. от 03.08.2018.
5. Слаутина Н. М., Лазарева М. В. Индивидуальная образовательная траектория профессионализма сотрудников учреждений культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 183–188.
6. Султан Р. Г., Костюк Н. В. Социальное партнерство в профессиональном хореографическом образовании // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 149–155.
7. Шапошникова Н. Ю. Индивидуальная образовательная траектория студента: анализ трактовок понятия // Пед. образование в России. – 2015. – № 5. – С. 39–44.

### References

1. Kostyuk N.V. *Formirovanie gotovnosti vypusknikov uchrezhdeniy professional'nogo obrazovaniya k innovatsionnoy deyatel'nosti: dis. d-ra ped. nauk [Formation of readiness of graduates of vocational education institutions for innovative activity. Diss. Dr of Pedagogical Sciences]*. Velikiy Novgorod, 2013. 363 p. (In Russ.).
2. Labunskaya N.A. Individual'nyy obrazovatel'nyy marshrut studenta: podkhody k raskrytiyu ponyatiya [Individual educational route of the student: approaches to disclosure of a concept]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena [News of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen]*, 2002, no. 3, pp. 79-90. (In Russ.).
3. Kovaleva T.M., Kobyshecha E.I., Popova (Smolik) S.Yu. and others *Professiya "t'yutor" [Profession "tutor"]*. Tver, SFK-office Publ., 2012. 246 p. (In Russ.).

4. Rossiyskaya Federatsiya. Zakony. Ob obrazovanii: Feder. zakon № 273-FZ: prinyat Gos. Dumoy 29 dek. 2012 goda: red. ot 03.08.2018 [Russian Federation. Laws. About education. Federation law No. 273-FZ: it is accepted State. Duma 29 Dec, 2012: edition of 03.08.2018]. (In Russ.).
5. Slautina N.M., Lazareva M.V. Individual'naya obrazovatel'naya trayektoriya professionalizma sotrudnikov uchrezhdeniy kul'tury [Individual educational trajectory of professionalism of employees of cultural institutions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 38, pp. 183-188. (In Russ.).
6. Sultan R.G., Kostyuk N.V. Sotsial'noe partnerstvo v professional'nom khoreograficheskom obrazovanii [Social partnership in professional choreographic education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 44, pp. 149-155. (In Russ.).
7. Shaposhnikova N.Yu. Individual'naya obrazovatel'naya trayektoriya studenta: analiz traktovok ponyatiya [Individual educational trajectory of the student: the analysis of interpretations of a concept]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical education in Russia], 2015, no. 5, pp. 39-44. (In Russ.).

УДК 793.31

## ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПОЧЕРКА БАЛЕТМЕЙСТЕРА, ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ВУЗЕ КУЛЬТУРЫ

**Палилей Александр Васильевич**, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского творчества, декан факультета хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

**Буратынская Светлана Вениаминовна**, доцент, заведующая кафедрой балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svvbur@mail.ru

В статье рассматриваются проблемы профессионального становления студентов хореографических факультетов вузов культуры в настоящее время, которые находятся в тесной взаимосвязи с сущностью и содержанием балетмейстерско-педагогической деятельности и зависят от основных закономерностей педагогического процесса профессиональной подготовки будущих хореографов.

Предлагаются подходы к решению вопроса о профессионально-педагогической подготовке студентов, включающие в себя способ развития устойчивого интереса к профессии, склонности заниматься различными видами хореографической деятельности, в которой воплощается специфика профессии, осознание обстоятельства, что в профессиональной деятельности наиболее полно проявляются возможности, силы и способности личности.

Раскрываются пути развития творческой индивидуальности балетмейстеров, формирование руководителей хореографических любительских коллективов, обладающих высоким образным и абстрактным мышлением, владеющих способами выражения тем, идей будущего творческого произведения посредством педагогических приемов передачи своих знаний, умений и навыков исполнителям любительских коллективов в процессе будущей профессиональной деятельности.

Рассматриваются этапы создания хореографической постановки, основанные на законах композиционного построения: возникновение «замысла» хореографического произведения, сбор, накопление и обработка материала, жанрово-стилевое определение, построение композиционного плана, работа с музыкальным материалом, сочинение лексического материала, создание лексической структуры, постановочная и репетиционная работа, представление хореографической композиции на сцене для зрителей, анализ созданного произведения, с учетом эмоциональной культуры исполнителей.

**Ключевые слова:** балетмейстер, педагог-хореограф, профессиональная деятельность, студент, факультет, направленность, образ, способ, содержание.

## FORMATION OF INDIVIDUAL CANDLING THE BALLET MASTER TEACHER, CHOREOGRAPHER IN A UNIVERSITY OF CULTURE

*Paliley Aleksandr Vasilyevich*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Dean of the Faculty of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

*Buratynskaya Svetlana Veniaminovna*, Associate Professor, Department Chair of Choreographic Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svvbur@mail.ru

The article deals with the problems of professional development of students of choreographic faculties of universities of culture at the present time, which are in close relationship with the essence and content of choreographer and pedagogical activity and depend on the basic laws of the pedagogical process of professional training of future choreographers.

The author suggests approaches to solving the issue of professional and pedagogical training the students, including the method of sustained interest in it, a tendency to engage in various types of choreographic activity, which embodies the specifics of the profession, awareness of the fact that the professional capacity of a person is fully manifested.

The ways of creative individuality of ballet masters, heads of choreographic amateur groups with high figurative and abstract thinking, owning ways of expressing the ideas of the future creative work through pedagogical methods of transmitting their knowledge and skills to future performers are revealed.

The stages of creating the choreographic statement based on the laws of compositional construction are considered: the emergence of the "concept" of choreographic work, collection, accumulation and processing the material, genre-style definition, construction of a composition plan, work with musical material, composition of lexical material, creation of lexical structure, production and rehearsal work, performance of choreographic composition on the stage for the audience, analysis of the created work, taking into account the emotional hydrochloric culture performers.

**Keywords:** choreographer, teacher-choreographer, professional activity, student, faculty, orientation, image, method, content.

Хореографическое искусство как часть общей культуры нашей страны с начала XXI века претерпело радикальные изменения. Репертуар творческих коллективов пополняется новым содержанием и выразительными средствами, расширились жанровые и стилевые направления, произошли глубокие изменения в структуре профессиональной подготовки хореографов: балетмейстеров, педагогов-репетиторов, исполнителей. Об этом свидетельствуют научные диссертационные исследования С. В. Устьяхина «Феномен фольк-модерн танца в современной хореографии», В. Ю. Никитина «Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств», Т. И. Калашниковой «Становление готовности студентов-хореографов к развитию художественно-творческого потенциала студентов», научные статьи А. А. Нехорошевой «Изучение движений классического танца раздела allegro в контексте формирования

исполнительского мастерства артиста ансамбля народного танца», Е. Е. Навиславской «Актерское мастерство и пластическая выразительность в хореографии» и др.

Международные, российские конкурсы-фестивали по танцевальному искусству показывают, что развитие общественных отношений вносит некоторые изменения в сценическую интерпретацию хореографического искусства. Наряду с традиционными видами танца – классический, народно-сценический, большую популярность набирает современный танец. Поэтому в настоящее время меняются требования к содержательной стороне профессиональной подготовки в сфере хореографического искусства руководителей любительских хореографических коллективов, развития хореографического искусства, провозглашающей обращение не только к традициям народной танцевальной культуре, но и современным танцевальным направлениям, что должно по-

высить качественный уровень профессиональной подготовки балетмейстеров по видам танца, расширить их сферу профессиональной деятельности в творческих коллективах.

Актуальность данной статьи заключается в том, что процесс профессиональной подготовки специалистов-хореографов по направлениям: 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», в вузе культуры требует формирования у студентов индивидуального почерка в сочинении хореографической лексики и композиции танца на основе: народного, классического и современного танцев, способности анализировать произведения выдающихся хореографов России и мира, проводить самоанализ, давать самооценку собственных танцевальных композиций; поиска новых форм и нестандартных решений в процессе создания собственной хореографической композиции, при выполнении социального заказа общества.

Возникновение новых жанровых и стилевых направлений в хореографии вызывает необходимость поиска новых тем и идей, драматургического построения, образного решения танцевальных композиций. Инновационный подход в данном случае требует от хореографов современных балетмейстерских разработок не только в ходе обучения в вузе, но и в процессе трудовой деятельности в учреждениях культуры.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении взаимосвязи качества профессионально-педагогической подготовки с уровнями формирования современного художественно-творческого мышления хореографа как основы профессиональной работы, взаимосвязи творческой индивидуальной, профессиональной деятельности балетмейстера, с учетом исторически сложившейся практики подготовки специалистов в вузе.

Предлагаемый подход вызывает необходимость обновления специфики подготовки студентов в вузе с учетом дальнейшей профессиональной деятельности балетмейстера в любительских творческих коллективах на современном этапе.

Необходимо отметить, что независимо от специфики творческой деятельности, стиливой принадлежности творческого коллектива – сту-

дия классического танца, ансамбль народного или современного танца – содержание творческой деятельности балетмейстера, педагога-хореографа остается неизменным, это – учебно-воспитательная и образовательная деятельность, формирование репертуара, сочинение танцевальных номеров, картин, сюит и т. д. Следовательно, знания, умения и навыки, полученные студентами в вузе, не изменяют логику и содержание специальной подготовки, в основе которой заложен содержательный элемент – обучение основным принципам создания хореографического произведения, а также специфическим педагогическим качествам.

В настоящее время существует большая социальная потребность в специалистах всех видов хореографического искусства в области творческо-педагогической и балетмейстерской деятельности. В системе профессиональной подготовки специалистов данной области в вузах культуры не произошли радикальные изменения. Анализ рабочих программ дисциплин «Искусство балетмейстера», «Мастерство хореографа» показал, что содержание основных разделов и тем, представленных в программах, повторяет основные разделы и темы освоения технологии балетмейстерской деятельности программ предыдущих лет. Но, следует отметить, что в современных программах обучения расширился спектр развития хореографического искусства по направлениям. Это касается современных направлений хореографии с учетом художественной индивидуальности, которая является основой творчества балетмейстера в постановочной работе.

Следовательно, основная задача преподавателя вуза в процессе обучения студентов – раскрытие творческой индивидуальности балетмейстеров, руководителей хореографических любительских коллективов, обладающих высоким образным и абстрактным мышлением, владеющих способами выражения тем, идей будущего творческого произведения посредством педагогических приемов передачи своих знаний, умений и навыков исполнителям любительских коллективов в процессе будущей профессиональной деятельности.

Специфике подготовки балетмейстеров, хореографов к практической деятельности в балетных театрах, профессиональных и самодеятельных коллективах посвящены ряд научных

исследований еще в прошлом веке. Так, общетеоретические и практические основы профессиональной подготовки балетмейстеров самодеятельных коллективов изложены в трудах Е. П. Валукина, А. Я. Вагановой, К. Я. Голейзовского, Р. В. Захарова, Ф. В. Лопухова, А. М. Мессерера, Ж. Ж. Новерра, И. В. Смирнова [8], Н. М. Стуколкиной, Н. И. Тарасова [9], В. И. Уральской.

В XXI веке в связи с изменениями социально-экономической и духовной жизни общества профессиональная деятельность балетмейстера актуализировалась. Диссертационные работы В. Ю. Никитина, Ю. В. Богачева, Ю. А. Герасимова рассматривают способы организации профессионально-педагогической подготовки балетмейстера, развития творческого потенциала и мышления, педагогических качеств на современном этапе. Авторы в своих исследованиях приводят достаточно убедительные примеры встречающихся в современной практике подготовки балетмейстеров, педагогов некоторых противоречий между содержанием получаемого образования и формируемыми компетенциями личности специалиста, что затрудняет процесс адаптации, их успешной деятельности в профессиональной сфере.

Поэтому современные требования, заложенные в государственных образовательных стандартах по профилям подготовки «Искусство балетмейстера» и «Руководство хореографическим любительским коллективом», обуславливают потребность в подготовке специалистов, ориентированных на овладение профессиональными умениями и навыками, приобретение культурных, духовных ценностей, необходимых для полноценной профессиональной самореализации.

На наш взгляд, разница между содержанием получаемого образования и формируемыми свойствами личности специалиста заключаются в сложившейся современной практике профессиональной подготовки хореографов, педагогов в вузе, где не уделяется должного внимания выбору подходов к формированию у них индивидуального почерка.

Обозначенное противоречие профессиональной подготовки балетмейстеров и педагогов в вузе, на основе выполнения педагогической, художественно-творческой деятельности, связанной с созданием новых хореографических

произведений, поможет нам выявить средства, способствующие совершенствованию профессиональной подготовки педагогов, хореографов и формированию у них индивидуального почерка.

Для формирования индивидуального почерка будущего специалиста, согласно учебному плану по профилям подготовки «Искусство балетмейстера», «Руководство хореографическим любительским коллективом», на протяжении всего периода обучения студентами изучаются дисциплины «Искусство балетмейстера», «Мастерство хореографа», которые закладывают основы знаний, умений и навыков профессиональной деятельности выпускника.

В чем заключается индивидуальный творческо-педагогический почерк балетмейстера?

В статье Ю. А. Кившенко «Формирование индивидуального почерка у будущего педагога-хореографа» приводится, на наш взгляд, наиболее полная характеристика индивидуального почерка балетмейстера: «Данное свойство определяется как индивидуальный почерк хореографа и представляет собой неповторимую, своеобразную совокупность характерных черт и особенностей лексического и композиционного построения хореографического произведения, присущих отдельному педагогу-хореографу, балетмейстеру, отличающих его творческие работы от других. Обозначенное понятие существует в области хореографии наряду со стилем и манерой создания или исполнения танца, что нередко приводит к путанице в процессе их восприятия. Отличия вышеперечисленных понятий заключаются, в первую очередь, в наличии различных компонентов, входящих в их структуру. Так, например, манера составления хореографического произведения основывается в большей степени на поведенческом компоненте и оценивается как определенный способ создания или исполнения танца с особенностями и проявлениями, присущими тому или иному автору или народу. Стиль создания хореографического произведения определяется как совокупность черт, близость выразительных художественных приемов и средств, обуславливающих собой единство какого-либо направления в хореографии – народный, классический, современный танец. Основу структуры стиля составляет креативный компонент. В отличие от манеры и стиля, индивидуальный по-

черк хореографа представляет собой сочетание мыслей, чувств, проявлений воли, потребностей, мотивов, желаний, настроений, переживаний, интеллекта, склонностей, профессиональных способностей, образуя, таким образом, уникальную целостную структуру качества личности, способной к созданию нового, неповторимого произведения хореографического искусства» [5, с. 114].

Исходя из приведенных свойств формирования индивидуального почерка у будущего педагога-хореографа, можно выделить четыре основных компонента:

- знание приемов работы над композицией танца, методики сочинения хореографической лексики на основе народного, классического и современного танцев;

- способность к анализу выдающихся хореографических произведений в области народной, классической и современной хореографии, самоанализу, самооценке собственных произведений;

- отражение национальной манеры и характера в процессе создания хореографического произведения (народный танец), стиля и направления (современный танец), формы и вида (классический танец);

- поиск новизны и нетрадиционных решений в процессе создания авторского хореографического произведения на основе народного, современного, классического танца.

На кафедре балетмейстерского творчества факультета хореографии КемГИК дисциплины «Искусство балетмейстера», «Мастерство хореографа» являются основополагающими при овладении будущими специалистами технологией создания хореографического произведения и воплощения своего творческого замысла в сфере хореографического искусства в балетных труппах музыкальных театров, в ансамблях песни и пляски, студиях классического и современного танца, любительских коллективах клубов, домов культуры.

Одним из основных разделов рабочих программ дисциплин «Искусство балетмейстера» и «Мастерство хореографа» является раздел «Работа балетмейстера по созданию хореографического произведения», который включает в себя основные темы, рассматривающие технологию балетмейстерской деятельности: драматургия хореографического произведения, композиция и приёмы использования сценического простран-

ства, музыка в хореографическом произведении, хореографический текст, приёмы и технология его сочинения, сюжет в хореографии и методы его изложения, работа балетмейстера по созданию хореографического образа и др.

Дисциплины базовой и вариативной части учебного плана: «Теория, методика и практика классического танца», «Теория, методика и практика народно-сценического танца», «Теория, методика и практика современного танца», «Теория и история хореографического искусства», «Основы репетиторского мастерства» и др. являются главными компонентами получения знаний, умений и навыков в области практического применения лексического материала студентами в период постановки хореографических произведений, а также методически и технически грамотного исполнения движений в созданных ими танцевальных композиций.

Основные знания, умения и навыки балетмейстерско-педагогической деятельности по сочинению композиции танца и постановке его с однокурсниками закладываются у студентов с первого курса. На данном этапе обучения преподаватели кафедры на индивидуальных занятиях формируют у студентов индивидуальный почерк балетмейстера-постановщика, который складывается из осмысления и мироощущения окружающего мира, творческого вдохновения, фантазии. На групповых занятиях под руководством преподавателя формируется технология создания хореографического произведения, складывается индивидуальный почерк балетмейстера.

Результатом овладения будущими специалистами технологией создания хореографического произведения и воплощения своего творческого замысла в сфере хореографического искусства является оригинальный хореографический номер, поставленный студентом-выпускником, как практическая часть выпускной квалификационной работы.

Рассмотрим, как приведенные четыре компонента воплощаются при освоении студентами темы «Работа балетмейстера по созданию хореографического образа», которая закладывает основы профессиональной подготовки хореографов, педагогов, формируя у них индивидуальный почерк в постановочной деятельности.

Хореографическая композиция включает в себя следующие этапы: композиционный рису-

нок, пространственное распределение танцующих по сценической площадке, сочинение хореографического текста, драматургическое построение танца: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Одним из важных компонентов работы над композицией танца – создание хореографического образа, работа над сюжетным танцем. Создание хореографического образа является наиболее сложным. Если в основе хореографической постановки заложен сюжет, то работа должна иметь ярко выраженный конфликт, интересные образы, развитие сюжетной линии. В сюжетном танце лексический материал становится одним из главных выразительных средств, которое помогает раскрытию содержания, образа танца. Создать органичный, динамичный хореографический образ – значит выразить с помощью танца действие и характер действующих лиц, воплотить в чувства определенную идею. Лишенный всего этого, танец выглядит бессмысленным набором комбинаций и движений.

В театральной энциклопедии «под сценическим образом понимают конкретное содержание отражающего явления действительности, воссозданную драматургом, режиссером, актерами, художником картину жизни, выведенный ими характер, персонаж» [10, с. 1146]. Следовательно, опираясь на определение сценического образа, приведенного в театральной энциклопедии, составляющими хореографического образа являются множество органически слагаемых свойств и особенностей, социальная, национальная, профессиональная принадлежность героя, принципы восприятия им жизни, его умственная деятельность в процессе развития, совершенствования, или наоборот, разрушение личности, потеря нравственных идеалов и ценностей. «Задача любого художника – поэта, писателя, живописца, режиссера или балетмейстера – воссоздать средствами своего искусства атмосферу того времени, о котором он рассказывает в своем произведении; через изображение конкретного явления, человека, добиться обобщенного художественного отражения действительности – создать художественный образ», – отмечает И. В. Смирнов [8]. Создание художественного образа средствами хореографического искусства – процесс многогранный и многоступенчатый, так как хореографическое искусство – это синтез искусств, а сценический

образ – это сложнейший сплав внутренних и внешних черт человеческой личности, «хореографический образ – целостное выражение в танце чувства и мысли, человеческого характера» [4, с. 379].

Воплощение в танце темы и идеи посредством хореографического образа требует от балетмейстера обрисовки в постановке действия и характера на основе правдивого выражения чувства, которые преподаватели кафедры балетмейстерского творчества стараются заложить студентам с первых дней обучения. Образное начало, в той или иной степени, присуще всем видам, жанрам и формам хореографического искусства: спектакли в балетных театрах на основе классического или современного танца, хореографические номера в ансамблях, студиях народно-сценического танца.

Балетмейстер, в данном случае, сочиняет сценический образ хореографического произведения, а воплощает его на сцене – исполнитель. Результат творческого процесса и его успех зависят от профессиональной подготовки как балетмейстера, так и исполнителя. При создании хореографического образа в хореографической композиции исполнитель и постановщик в каждом конкретном случае должны изучить и проанализировать последовательность формирования характера, жизненной позиции и отношения героя к действительности.

Следующими выразительными средствами при создании хореографического образа являются танцевальный язык и музыкальный материал.

«Хореографический текст – совокупность в определенной последовательности всех танцевальных движений и поз, образующих тот или иной танцевально-пластический эпизод или балетный спектакль в целом. Хореографический текст сочиняется балетмейстером на основе музыки, предназначенной для танца, и является воплощением эмоционального состояния, характера, образа сценического героя» [4, с. 564]. Данное определение, приведенное в энциклопедии «Балет», является основополагающим методом при обучении студентов на практических занятиях по дисциплине «Искусство балетмейстера». Научить мыслить хореографическими образами – особенность и специфика профессиональной деятельности балетмейстера в период его трудовой деятельности. Балетмейстеру нужно сочинить такие танцевальные движения, которые

позволят воплотить замысел танца, так как зритель воспринимает внутреннее содержание хореографического произведения через пластику. В ходе постановочной работы преподаватели обращают особое внимание на интонацию пластической речи: отдельные жесты, позы, характерные движения, из которых будет складываться исполнительская манера персонажа. «Создавая свои композиции, балетмейстер отбирает соответствующую хореографию, позы, что в свою очередь позволяет танцовщику наиболее полно и художественно верно раскрыть смысл и образ сценического действия» [8, с. 21]. От профессиональных способностей постановщика и талантливо исполненной танцовщиком танцевальной лексики зависит, насколько хореографический жест, мимика, положения корпуса, ракурсы обретут множество неожиданных пластических интонаций.

Создание нового хореографического произведения без творческих связей балетмейстера с композитором, музыкальным руководителем или концертмейстером невозможно, поскольку музыка является основой для создания танца. Музыка определяет эмоциональный строй, образную выразительность, дает пластике ритмическую основу. В период обучения студенты используют готовое музыкальное произведение либо сочинение композитора, написанное по замыслу балетмейстера. Подобная практика применяется в профессиональной деятельности в творческих коллективах, где балетмейстеры сочиняют танцевальный номер на готовое музыкальное произведение. При этом необходимо обращать особое внимание на такие важные моменты, как: выражение музыки в танце, совпадения образного строя, стиля музыки, темпа, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствие метроритма. В музыке уже заложен соответствующий замысел, образ и задача балетмейстера – на основе этого музыкального материала, используя все другие выразительные средства танца, создать единый сценический музыкально-хореографический образ.

Целостность хореографической композиции зависит от ее драматургии.

Созданию целостной хореографической композиции способствует важный компонент творческо-постановочной работы – это влияние драматургии на развитие сценического образа. Исторический опыт ведущих балетмейстеров ба-

летних спектаклей – Ю. Григоровича, Л. Якобсона, в области народно-сценического танца – И. Моисеева, М. Годенко, Т. Устиновой, современной хореографии – М. Грэхем, Х. Лимона – говорит нам о том, что любое хореографическое произведение строится по законам драматургии, и в соответствии с ней выстраивается сценический образ. В становлении и развитии сценического образа должна быть своя экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. В данном случае преподаватель, ведущий дисциплину «Искусство балетмейстера», должен сориентировать студента на продуманность и разработку развития образа, чтобы это привело к сценической правде действия в его будущей постановке. Студент, под руководством преподавателя, должен проследить за тем, чтобы хореографический образ получил на сцене полное и яркое воплощение. Для этого студент-балетмейстер должен профессионально ставить перед исполнителями ясные и конкретные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, сквозной линии образа.

Следовательно, студент в хореографическом произведении должен стремиться выделить кульминацию средствами хореографии, логической связью рисунка танца и всех законов драматургии. Студент должен усвоить логику построения хореографического произведения, которая связана с развитием танцевальных движений, где одно движение рождает другое, где все движения последовательно связаны и составляют одно целое, единую, логически развивающуюся танцевальную фразу, предложение, где хореографический текст переплетается с логикой развития рисунка.

Таким образом, рассмотрев основные требования к структуре постановки хореографического произведения, необходимо отметить, что будущий балетмейстер должен владеть основными принципами работы по созданию хореографического произведения и раскрытию хореографического образа.

При постановке хореографического произведения немаловажную роль играет и физическая (техническая) подготовка студентов как исполнителей, которые решают художественно-творческие задачи балетмейстера-постановщика.

Поступающие в вузы культуры по направлению «Хореографическое искусство» абитуриенты имеют разную физическую (техническую) подго-

товку. Изучение таких основополагающих дисциплин, как классический и народно-сценический танец, русский народный и дуэтный танец, современный танец помогает студентам не только осваивать методику исполнения того или иного движения у станка и на середине зала, но и развиваться физически, повышать свой индивидуальный исполнительский уровень. Студенты в ходе обучения, с одной стороны, осуществляют постановочные работы в разных жанрах и стилях как балетмейстеры своих авторских номеров, с другой стороны, они же являются исполнителями в работах других студентов-однокурсников, поэтому должны владеть техниками различных направлений современного танца, техникой классического танца, стилем, манерой и техникой исполнения русского и национального танца, обладать отличными физическими данными. Так как в номере используются сложные поддержки различных уровней, исполнителям необходимо владеть техникой дуэтного танца и уметь чувствовать друг друга.

Умение воспринимать музыкальный материал, слышать музыкальные акценты, чувствовать ритмическую и темповую структуру музыки – очень важно для исполнителя. Только правильное воплощение каждого образа поможет исполнителям донести смысл происходящего на сцене и раскрыть идею хореографического произведения.

Следовательно, задача исполнителя – донести замысел балетмейстера языком танца до зрителя, наполнив его смысловым содержанием, эмоциональной и художественной выразительностью. Задача балетмейстера – найти особые индивидуальные приемы перевоплощения и вживания исполнителя в свой образ, внутреннее ощущение сценического героя, что приведет к изменениям внешнего облика, физическому единству, органической связи движений того или иного эпизода танцевальной композиции и всего танца. В данном случае исполнитель выступает носителем передачи творческого замысла балетмейстера зрителю. Исполнитель должен понимать смысл и значение каждого воспроизводимого движения, танцевальной комбинации и осознанно в художественной форме передавать заложенную в танце информацию. Только таким образом текст, интерпретируемый исполнителем, обретет действительное значение танцевальной речи, осмысленной, ясной, выразительной. Это-

му способствует участие студентов в творческих коллективах факультета хореографии: в ансамбле народного танца «Молодой Кузбасс», ансамбле современной хореографии «Вечное движение», ансамбле классического танца «Балетный вернисаж» в качестве исполнителей танцевальных номеров, а также участие студентов с авторскими работами в международных и российских хореографических конкурсах и фестивалях балетмейстеров и исполнителей, на которых они завоевывают призовые места, становятся лауреатами I, II, III степени.

Исходя из вышеизложенного, мы приходим к выводу, что профессиональная подготовка балетмейстеров, педагогов-хореографов в вузе культуры заключается:

- в формировании у студентов индивидуального подхода к решению творческих задач в области создания и сценического воплощения хореографического произведения не только в период обучения, но и в процессе трудовой профессиональной деятельности;

- в готовности специалиста к созданию хореографического произведения с учетом современных форм, жанров и стилей хореографической культуры в результате полученных знаний, умений и навыков по дисциплинам «Искусство балетмейстера» и «Мастерство хореографа», по профилям подготовки «Искусство балетмейстера», «Руководство хореографическим любительским коллективом»;

- в обеспечении развития индивидуального почерка педагога-хореографа с учетом специфики профессиональной деятельности, в освоении интегрированного знания в области методики преподавания классической, народной, современной хореографии с целью создания хореографических произведений различных форм, жанров, видов, стилей.

Таким образом, освоение основных разделов и тем дисциплин «Искусство балетмейстера», «Мастерство хореографа» дает возможность будущим специалистам овладеть технологией создания хореографического произведения, сформировать индивидуальный почерк балетмейстера, педагога-хореографа, что приведет к более эффективному росту показателей компонентов его творческо-педагогической деятельности, готовности студентов к решению профессиональ-

ных задач в области хореографического искусства с учетом специфики и особенностей профессиональной деятельности. В будущем, в процессе трудовой деятельности, выпускник сможет профессионально воплощать свои творческие замыс-

лы в сфере хореографического искусства в балетных труппах музыкальных театров, в ансамблях песни и пляски, студиях классического и современного танца, любительских коллективах клубов, домов культуры.

#### Литература

1. Аденин В. А., Айхенвальд Ю. А., Аксенова Л. А., Алехин А. Д., Андроникашвили Р. Д. Создаем хореографическое произведение. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Педагогика-Пресс, 2013. – 384 с.
2. Азаров Ю. П., Азарова Л. Н. Создание хореографического произведения: теория и практика: учеб. пособие. – М.: НИИВО, 2011. – 192 с.
3. Аракелова А. О. Детские школы искусств Российской Федерации: современное состояние и перспективы развития // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41/1. – С. 196–210.
4. Балет / под ред. Ю. Григоровича. – М.: Совет. энцикл., 1981. – 623 с.
5. Кившенко Ю. А. Формирование индивидуального почерка у будущего педагога-хореографа // Вестн. Самар. гос. ун-та. – 2009. – № 5 (71). – С. 112–117.
6. Косенко Н. Ю., Слаутина Н. М. Противоречия профессионального развития личности в современных условиях последиplomного образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 19/2. – С. 178–182.
7. Палилей А. В., Бочкарева Н. И. Народные праздники, обычаи и обряды казаков как источник поиска новых выразительных средств в постановочной деятельности балетмейстеров любительских коллективов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 111–121.
8. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1986. – 191 с.
9. Тарасов Н. Классический танец. – М.: Искусство, 1981. – 479 с.
10. Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. – М.: Совет. энцикл., 1965. – Т. 4. – 1160 с.

#### References

1. Adenin V.A., Aykhenvald Yu.A., Aksenova L.A., Alekhin A.D., Andronikashvili R.D. *Sozdaem khoreograficheskoe proizvedenie [We create a choreographic work]*. Moscow, Pedagogy-Press Publ., 2013. 384 p. (In Russ.).
2. Azarov Yu.P., Azarova L.N. *Sozdanie khoreograficheskogo proizvedeniya: teoriya i praktika [Creating a choreographic work: theory and practice]*. Moscow, NIIVO Publ., 2011. 192 p. (In Russ.).
3. Arakelova A.O. Detskie shkoly iskusstv Rossiyskoy Federatsii: sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya [Children's art schools of the Russian Federation: current state and development prospects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41/1, pp. 196-210. (In Russ.).
4. *Balet [Ballet]*. Edited by Yu. Grigorovich. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1981. 623 p. (In Russ.).
5. Kivshenko Yu.A. Formirovanie individual'nogo pocherka u budushchego pedagoga-khoreografa [Formation of individual handwriting of the future teacher-choreographer]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Samara State University]*, 2009, no. 5 (71), pp. 112-117. (In Russ.).
6. Kosenko N.Yu., Slautina N.M. Protivorechiya professional'nogo razvitiya lichnosti v sovremennykh usloviyakh poslediplomnogo obrazovaniya [Contradictions of personal professional development in modern conditions of postgraduate education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 19/2, pp. 178-182. (In Russ.).
7. Paliley A.V., Bochkareva N.I. Narodnye prazdniki, obychai i obryady kazakov kak istochnik poiska novykh vyrazitel'nykh sredstv v postanovochnoy deyatelnosti baletmeystеров lyubitel'skikh kollektivov [National holidays, customs and rites of the Cossacks as a source of searching for new expressive means in the staging activities of choreographers of amateur groups]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 111-121. (In Russ.).
8. Smirnov I.V. *Iskusstvo baletmeystera [The Art of the Choreographer]*. Moscow, Enlightenment Publ., 1986. 191 p. (In Russ.).
9. Tarasov N. *Klassicheskiy tanets [Classical Dance]*. Moscow, Art Publ., 1981. 479 p. (In Russ.).
10. *Teatral'naya entsiklopediya [Theater Encyclopedia]*. Edited by P. Markov. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1965, vol. 4. 1160 p. (In Russ.).

УДК 378

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФЭШН-ДИЗАЙНА В РАЗВИТИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВКУСА БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ДИЗАЙНА

*Мелкова Светлана Васильевна*, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Veta\_mail@mail.ru

Среди многих учебно-воспитательных задач, решаемых вузами в ходе профессиональной подготовки специалистов, особое место занимает формирование у будущих дизайнеров эстетического вкуса. Непосредственное влияние на формирование эстетического вкуса студентов оказывает такое явление современной культуры, как фэшн-дизайн.

Цель статьи – раскрыть роль фэшн-дизайна в формировании эстетического вкуса студентов-дизайнеров, выявить его позитивное и негативное воздействие на обучаемых.

В статье характеризуются проблемы развития эстетического вкуса в дизайн-образовании, подчеркивается необходимость разграничения понятий «художественный вкус» и «эстетический вкус». Особое внимание уделяется анализу понятия «фэшн-дизайн», которое охватывает все сферы деятельности, порожаемые модой, включая дизайн костюма, журналы мод, обложки журналов, фэшн-иллюстрации, фэшн-альбомы, реклама модных брендов и др.

На основе анализа работ современных фэшн-иллюстраторов делается вывод о возможности как положительного, так и отрицательного воздействия фэшн-иллюстрации не только на формирование эстетического вкуса людей, но и нравственных ценностей, образа жизни.

Приводятся результаты эмпирического исследования (анкетирования), подтверждающего высокую востребованность и актуальность фэшн-дизайна в целом и фэшн-иллюстраций, в частности, как средства представления информации о моделях одежды.

В статье представлены результаты работы кафедры «Дизайна» Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) в направлении фэшн-дизайна: проектирование коллекций одежды, разработка фэшн-иллюстраций, фэшн-альбомов и др.

**Ключевые слова:** дизайнеры, эстетический вкус, художественный вкус, фэшн-дизайн, мода, фэшн-иллюстрация, исследование.

## PEDAGOGICAL POSSIBILITIES OF FASHION DESIGN IN THE DEVELOPMENT OF AESTHETIC TASTE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF DESIGN

*Melkova Svetlana Vasilyevna*, PhD in Techniques, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Veta\_mail@mail.ru

Among the many educational and educational tasks that universities solve during the professional training of specialists, a special place is occupied by the formation of aesthetic taste in future designers. Such a phenomenon of modern culture as fashion design has a direct impact on the formation of students' aesthetic taste.

The purpose of the article is to reveal the role of fashion design in shaping the aesthetic taste of design of students to identify its positive and negative impact on trainees.

The article describes the problems of the development of aesthetic taste in design education, emphasizes the need to distinguish between the concepts of "artistic taste" and "aesthetic taste." Particular attention is

paid to the analysis of the concept of “fashion design,” which covers all areas of activity generated by fashion, including the costume design, fashion magazines, magazine covers, fashion illustrations, fashion albums, advertising of fashion brands, etc.

Based on the analysis of works of modern fashion illustrators, a conclusion is made about the possibility of both, positive and negative effects of fashion illustration not only on formation of the aesthetic taste of people but also moral values and lifestyle.

The results of an empirical study (questionnaire), confirming the high demand and relevance of fashion design in general and fashion illustrations, in particular, as a means of giving the information about clothing models are presented.

The article presents the results of the work of Department of Design of Kemerovo State University of Culture (KemGIK) in the direction of fashion design: design of clothing collections, development of fashion illustrations, fashion albums, etc.

**Keywords:** designers, aesthetic taste, artistic taste, fashion-design, fashion, fashion-illustration, research.

Специфика и сложность подготовки дизайнеров объективно обусловлена интегративной природой художественно-технического проектирования, многообразием объектов и видов их профессиональной деятельности. Эти особенности профессионального обучения будущих дизайнеров отражает федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (ФГОС ВО), регламентирующий обучение студентов вузов по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата). В нем в составе областей профессиональной деятельности выпускников, освоивших программу бакалавриата, указаны творческая деятельность по формированию эстетически выразительной предметно-пространственной и архитектурной среды; предметные системы и комплексы; информационное пространство; интегрирующая проектно-художественная, научно-педагогическая деятельность, направленные на создание и совершенствование конкурентоспособной отечественной продукции, развитие экономики, повышение уровня культуры и качества жизни населения; художественное образование [16].

Овладение профессией дизайнера предполагает решение многих учебно-воспитательных задач, среди которых особое место занимает формирование у будущих дизайнеров эстетического вкуса. Этой проблеме в последние годы посвящено немало публикаций в профессиональной печати. Наряду с общей постановкой проблемы развития эстетического вкуса личности в процессе обучения дизайну [6; 10; 14] рассматриваются педагогические условия развития эстетического вкуса будущих дизайнеров в информационной

образовательной среде [15], определяются место и роль эстетической компетенции в дизайн-образовании [11]. Значительное место в развитии эстетического вкуса будущих дизайнеров отводится важнейшим эстетическим категориям. Так, в работах Л. К. Проскуриной в качестве основ формирования эстетического отношения к предметному миру у студентов-дизайнеров рассматриваются категории «красота» [12] и «прекрасное» [13], а в статье В. П. Климова и Г. П. Климовой в качестве проективной формы воспитания эстетического вкуса дизайнера анализируется категория «эстетическая мера» [4].

Следует отметить, что наряду с работами, посвященными подготовке дизайнеров, авторы которых используют термин «эстетический вкус», имеются публикации, использующие термин «художественно-эстетический вкус» [1; 3] и «художественно-эстетическая культура» [17].

На наш взгляд, методологически верной является позиция, согласно которой категории «эстетическое» и «художественное» и соответствующие им понятия «эстетический вкус» и «художественный вкус» являются самостоятельными и их не следует смешивать. Наиболее четко эта мысль обоснована и выражена в работе В. П. Климова и Г. П. Климовой «Эстетическое невежество в парадигме дизайна», в которой одной из разновидностей профессионального невежества в дизайне называется неразличение «эстетического» и «художественного». В чем же авторы этой работы видят принципиальное различие между эстетическим и художественным вкусом? Они утверждают: «Дизайн, по преимуществу, – эстетическое явление. Эстетическое

в дизайне, да и в социуме, формируется (до содержания) в «литературном или тематическом» смысле как особое композиционное мышление в области формальных признаков объекта, что, по существу, является особым проявлением профессионального вкуса. Феномен эстетического вкуса позволяет объективно оценивать любые композиционные характеристики не только произведений искусства, но и явления природного мира и объекты материальной культуры. Тогда как художественный вкус, сформированный в рамках одного или нескольких видов искусства, способен охватить лишь свое профессиональное поле и поэтому может быть определен как видовой, ведомственный. Известно, что наличие одного из видов художественного вкуса (музыкального, литературного, пластического) не только не гарантирует наличие эстетического чувства, но и не позволяет адекватно оценивать пограничные художественные сферы» [4, с. 85].

Исходя из необходимости четкого разделения понятий «эстетический вкус» и «художественный вкус» под эстетическим вкусом будем понимать «способность человека к различению, пониманию и оценке эстетических явлений во всех сферах жизни и искусства, неперемное условие художественного творчества; аксиологическую категорию, отражающую систему ценностных ориентаций, систему эстетических предпочтений, основанных на культуре личности и на творческой переработке эстетических впечатлений» [18].

Цель данной статьи – раскрыть роль фэшн-дизайна в формировании эстетического вкуса студентов-дизайнеров, выявить его позитивное и негативное воздействие на обучаемых.

Как показал проведенный анализ публикаций, работы, посвященные анализу возможностей фэшн-дизайна в развитии эстетического вкуса будущих дизайнеров, практически отсутствуют. Это во многом объясняется новизной самого понятия «фэшн-дизайн», что подтверждается отсутствием его трактовки в справочных изданиях по культурологии, дизайну, моде.

Следует пояснить, что английское слово «*fashion*» (в русскоязычном написании используются два варианта «фэшн» и «фешн») многозначно и переводится как: 1) образ, манера; 2) фасон, покрой; форма; 3) стиль, мода [9, с. 268]. В последние годы в русском языке «фэшн» часто ис-

пользуется как часть составных слов, таких как фэшн-дизайнер (модельер), фэшн-перформанс (показ мод), фэшн-шоу (демонстрация модной одежды и аксессуаров), фэшн-индустрия (производство модной одежды) и множество других.

Понятие «фэшн-дизайн» охватывает все области, связанные с модой. В каждом европейском языке есть слово, аналогичное русскому «мода» (от лат. *modus* – мера, правило, предписание, образ действия): французское *mode*, итальянское *moda*, английское *fashion* [5, с. 42]. Мода – это совокупность вкусов и взглядов, господствующих в определенной среде, в определенное время. В широком смысле, мода – это кратковременное господство определенных вкусов в обществе, в том числе в манере одеваться. Согласно энциклопедии моды под термином «мода» подразумевается «постоянное стремление к изменению всех форм проявления культуры, но обычно имеют в виду одежду» [2, с. 11]. Мода является универсальным механизмом постоянного обновления общественной жизни, который действует на основе утверждения нового в жизни общества. У людей возникает необходимость обращения к наиболее популярным утвержденным в обществе образцам одежды для смены внешнего вида и преобразования себя согласно эстетическим идеалам.

Понятие «фэшн-дизайн» является очень емким, широким понятием, потому что распространяется на все сферы деятельности, порождаемые модой – это и дизайн костюма, журналы мод, обложки журналов, фэшн-иллюстрации, фэшн-альбомы, реклама модных брендов и даже оформление модных магазинов.

Фэшн-дизайн объединяет в себе традиции и инновации. Современный дизайнер должен разбираться в анатомии человека, истории стиля, одежды и рисунка, а также владеть современными инструментами проектирования и знать тенденции рынка.

На развитие фэшн-дизайна оказали влияние выдающиеся художники XX века. Например, об этом свидетельствует анализ дизайна обложек журнала «*Vogue*» – одного из самых читаемых модных журналов в мире. Необходимо отметить, что журнал «*Vogue*» всегда стремится быть в тренде современного искусства. Не случайно среди авторов обложек журнала был знаменитый испанский художник-сюрреалист Сальвадор Дали, создавший четыре обложки для американ-

ского издания «Vogue» в 1939, 1944, 1946 году, а в 1971 году выступивший в качестве приглашенного редактора номера французского «Vogue».

Ощутимое воздействие на становление фэшн-иллюстрации оказали также работы таких известных американских художников-иллюстраторов, как Карл Эриксон – Carl Erickson (1891–1958), псевдоним Эрик (Eric), – работавший постоянным художником журнала «Vogue» с 1916 по 1958 годы; Джеймс Аллен Сент-Джон – James Allen St. John Джон (1872–1957) – художник иллюстратор, один из создателей фантазийной иллюстрации и др.

Проведенный нами анализ существующих сегодня различных стилей фэшн-иллюстраций позволяет говорить о том, что они оказывают значительное воздействие на людей, причем как положительное, так и отрицательное, что необходимо учитывать в профессиональной подготовке будущих дизайнеров. Эстетически выразительная фэшн-иллюстрация, соответствующая требованиям и принципам художественно-технического проектирования, созданная по законам средовой гармонии, целостности, красоты и выразительности, не только удовлетворяет, но и во многом формирует эстетические потребности человека, вызывает у потребителя (пользователя Интернета, читателя журнала, зрителя) положительные эмоции, погружает в мир прекрасного.

Вместе с тем в работах современных фэшн-иллюстраторов зачастую навязываются утрированные идеалы красоты и искаженные пропорции: чрезмерно длинные ноги и нереально тонкие талии. Помимо искаженных идеалов красоты фэшн-иллюстрации нередко оказывают манипулятивное воздействие на человека с целью создания коммерческого успеха тому или иному продукту, пропаганды определенного образа жизни, формирования ложных жизненных стереотипов. Появляясь в модных журналах, альбомах, онлайн-ресурсах, фэшн-иллюстрация несомненно оказывает влияние не только на продажу того или иного модного бренда одежды, аксессуаров или косметики, но также демонстрирует образ жизни. Как правило, это «красивая жизнь»: «шопинг», роскошные машины и яхты, «гламурное» и легкое времяпровождение, включая отдых, рестораны и т. п. Необходимо четко осознавать, что особое влияние это оказывает на молодых, формируя

у них ложные нравственные ценности, потребительское отношение к жизни и людям.

Однако приведенные примеры отрицательного воздействия нисколько не уменьшают значения фэшн-дизайна в целом и фэшн-иллюстрации в частности. Об этом также свидетельствуют результаты нашего исследования, нацеленного на выявление предпочтений потребителей дизайн-продуктов в представлении иллюстративного ряда. На кафедре дизайна Кемеровского государственного института культуры (КемГИК) было проведено эмпирическое исследование – анкетирование, которое позволило определить, насколько в настоящее время востребована фэшн-иллюстрация в качестве представления информации о модели одежды [8, с. 42]. В ходе исследования учитывалось и анализировалось мнение разных социальных групп: студентов, служащих коммерческих учреждений, служащих государственных предприятий, преподавателей. При этом анкетирование было рассчитано как на профессионалов в области дизайна, так и на непрофессионалов, по степени охвата оно относится к выборочному анкетированию. В результате исследования было установлено, что фэшн-иллюстрация по востребованности находится практически на одном уровне с фотографией (фотография набрала в ответах респондентов 218 баллов, а фэшн-иллюстрация – 202 балла). Эти данные свидетельствуют о значительном интересе потребителей дизайн-продуктов к фэшн-иллюстрациям, об их высокой популярности и подтверждают актуальность их разработки.

Учитывая высокую востребованность в продуктах фэшн-дизайна со стороны потребителей, исходя из богатых возможностей фэшн-дизайна по развитию эстетического вкуса будущих дизайнеров на кафедре дизайна КемГИК студентам в ходе обучения предоставляются широкие возможности по реализации своих творческих идей на примере создания эскизов моделей одежды.

Эскиз модели одежды может быть представлен в различном виде:

- фор-эскиз;
- творческий эскиз;
- технический рисунок;
- рекламная графика [7, с. 166].

Фор-эскиз – это быстрые предварительные рисунки будущей формы костюма с приблизи-

тельным изображением ее основных признаков. Главное в разработке фор-эскиза – это создание образа проектируемой модели.

В творческом эскизе должна быть показана не только общая форма одежды, что является обязательным для фор-эскиза, но и отдельные его элементы. Соответственно, творческий эскиз одежды – это изображение моделей или коллекции с детальной прорисовкой.

Технический рисунок должен точно передавать силуэт, пропорции, конструктивное решение, детали и представлять собой четкие, аккуратно прорисованные линии, несущие единый смысл.

Рекламная графика создается с целью привлечения внимания потенциальных потребителей. Она не несет никакой технической информации, в отличие от предыдущих видов. Правильно выполненная фэшн-иллюстрация наиболее точно передает настроение, эмоции, отношение, энергию и, зачастую, движение.

Фэшн-иллюстрация, обладая рекламной и информационной функциями, позволяет нам ориентироваться в огромном количестве существующих модных брендов. В тоже время фэшн-иллюстрации рекламируют и менее известные бренды, давая им возможность найти своего потребителя с учетом рекламируемого стиля и ценовой политики.

Студенты кафедры дизайна КемГИК в ходе обучения не только знакомятся с основными направлениями фэшн-дизайна, но и самостоятельно, разрабатывая различные виды эскизов, начиная с фор-эскиза, творческого эскиза и заканчивая рекламной графикой, создают коллекции одежды.

Овладение профессиональными компетенциями в сфере фэшн-дизайна позволяет будущим дизайнерам получать профессиональное признание уже на студенческой скамье. Так, творческий эскиз коллекции одежды «URBANUS», разработанный студенткой М. Павловой был отмечен золотым дипломом IV Международного фестиваля-конкурса «АРТ-ПРОСПЕКТ» (2015). Эскиз театрального костюма («Китайская красавица Ян Гуй-фэй», Пекинская опера, Китай), выполненный студенткой 3-го курса Цай Тяньтянь, отмечен дипломом IX Всероссийского конкурса «Театральные витражи» (2018). Разработка коллекции одежды «Радагаста» магистранта 2-го курса А. Бушковой удостоена дипломом 2-й степени на Международном конкурсе искусств и таланта «АРТ-ТРИУМФ» (2016).

В заключение следует отметить, что эстетический вкус является важной характеристикой личности будущего дизайнера, свидетельствует о его готовности к реализации основных видов профессиональной деятельности в соответствии с эстетической и художественно-творческой спецификой данной профессии. Обладание эстетическим вкусом является неременным условием создания любого конкурентоспособного дизайн-продукта. Эстетический вкус должен формироваться всей системой профессионального дизайн-образования, включая содержание и методы профессиональной подготовки, активное использование возможностей творческой деятельности студентов. В системе целенаправленного формирования и развития эстетического вкуса студентов-дизайнеров значительными дидактическими возможностями обладает фэшн-дизайн.

#### Литература

1. Зотова А. С., Масленникова Т. А. Развитие художественно-эстетического вкуса у дизайнеров в процессе профессиональной подготовки // Воспитание и обучение: теория, методика и практика: сб. ст. V Междунар. науч.-практ. конф. – Чебоксары: Интерактив плюс, 2015. – С. 276–280.
2. Иллюстрированная энциклопедия МОДЫ / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова / пер. И. М. Ильинской, А. А. Лосевой – Прага: Артга, 1986. – 608 с.: ил.
3. Каширина О. М. Художественно-эстетический вкус как средство создания целостного значения вещи в художественно-технической деятельности дизайнера костюма // Бизнес. Образование. Право. – 2012. – № 1 (18). – С. 202–206.
4. Климов В. П., Климова Г. П. Эстетическое невежество в парадигме дизайна // Акмеология профессионального образования: сб. тр. 13 Всерос. науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2016. – С. 83–87.
5. Композиция костюма: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова и др. – М.: Академия, 2004. – 432 с.

6. Курочкин А. А. Развитие эстетического вкуса будущих дизайнеров в системе вузовской подготовки // Тенденции формирования науки нового времени: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. В 4 ч. Ч. 2. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. – С. 127–130.
7. Мелкова С. В. Стили фэшн-иллюстрации в мире моды // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. ст. – Кемерово: КемГИК, 2017. – Вып. 2. – С. 163–169.
8. Мелкова С. В., Супоровская А. А. Особенности проектирования фэшн-альбома // В мире науки и искусства: вопр. филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по мат-лам LXVII Междунар. науч.-практ. конф. № 12(67). – Новосибирск: СибАК, 2016. – С. 38–45.
9. Мюллер В. К. Англо-русский словарь: 53 000 слов и словосочетаний. – 20-е изд. – М.: Рус. яз. – 1985. – 894 с.
10. Плотникова Е. В. Дизайн-образование в контексте эстетической культуры // Технологическое и художественное образование учащейся молодежи: проблемы и перспективы: сб. ст. V Всерос. заоч. науч.-практ. конф. – Уфа: Восточ. печать, 2016. – С. 14–17.
11. Подмарева А. В. Место и роль эстетической компетенции в дизайн-образовании // Дизайн. Искусство. Промышленность. – № 2. – С. 40–44.
12. Проскурина Л. К. Изучение эстетической категории красоты как одной из основ формирования эстетического отношения у студентов-дизайнеров к предметному миру // Педагогика и искусство: сб. науч. тр. науч.-практ. конф. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2017. – С. 44–46.
13. Проскурина Л. К. Категория «прекрасное» как фактор эстетического развития студентов-дизайнеров в среде дизайн-образования // Антропоцентрические науки: инновационный взгляд на образование и развитие личности: сб. науч. тр. VII Междунар. науч.-практ. конф. – Воронеж: Науч. кн., 2018. – С. 268–269.
14. Пурик Э. Э., Плотникова Е. В. Развитие эстетического вкуса личности в процессе обучения дизайну // Новые идеи нового века: мат-лы Междунар. науч. конф. ФАД ТОГУ. – Хабаровск: Тихоокеан. гос. ун-т, 2014. – Т. 2. – С. 420–425.
15. Урюпина А. Ю. Педагогические условия развития эстетического вкуса будущих дизайнеров в информационной образовательной среде // Вестн. Челябин. гос. пед. Ун-та. – 2012. – № 4. – С. 238–247.
16. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (ФГОС ВО) по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]: утв. Приказом Министерства образования и науки Российской Федерации № 1004 от 11.08.2016. – URL: <http://fgosvo.ru/news/6/1911> (дата обращения: 11.11.2018).
17. Шафикова Р. Ш. Вопросы формирования художественно-эстетической культуры студента-дизайнера // ЦИТИСЭ. – 2015. – № 1 (1). – С. 22.
18. Энциклопедический словарь. Вкус эстетический [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академик, 2000–2018. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/72588/ВКУС> (дата обращения: 12.11.2018).

#### References

1. Zotova A.S., Maslennikova T.A. Razvitie khudozhestvenno-esteticheskogo vkusa u dizaynerov v protsesse professional'noy podgotovki [Development of art and esthetic taste in designers in the course of vocational training]. *Vospitanie i obuchenie: teoriya, metodika i praktika: sbornik statey V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Education and training: theory, technique and practice: collection of articles V of the International scientific and practical conference]*. Cheboksary, Interaktiv plus Publ., 2015, pp. 276-280. (In Russ.).
2. *Ilyustrirovannaya entsiklopediya MODY [The illustrated encyclopedia of FASHION]*. Prague, Artiya Publ., 1986. 608 p. (In Russ.).
3. Kashirina O.M. Khudozhestvenno-esteticheskiy vkus kak sredstvo sozdaniya tselostnogo znacheniya veshchi v khudozhestvenno-tekhnicheskoy deyatel'nosti dizaynera kostyuma [Art and esthetic taste as a tool for complete value of a thing in art and technical activity of the designer of a suit]. *Biznes. Obrazovanie. Pravo [Business. Education. The right]*, 2012, no. 1 (18), pp. 202-206. (In Russ.).
4. Klimov V. P., Klimova G.P. Esteticheskoe nevezhestvo v paradigme dizayna [Esthetic ignorance in a design paradigm]. *Akmeologiya professional'nogo obrazovaniya: sbornik trudov 13 Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Akmeology of professional education: collection of works 13 of the All-Russian scientific and practical conference]*. Yekaterinburg, Russian State Professional and Pedagogical University Publ., 2016, pp. 83-87. (In Russ.).
5. *Kompozitsiya kostyuma: uchebnoe posobiye dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy [Suit composition: manual for student. high studies. institutions]*. Moscow, Akademiya Publ., 2004. 432 p. (In Russ.).

6. Kurochkin A.A. Razvitiye esteticheskogo vkusa budushchikh dizaynerov v sisteme vuzovskoy podgotovki [Development of esthetic taste of future designers in the system of high school preparation]. *Tendentsii formirovaniya nauki novogo vremeni: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. V 4 ch. Ch. 2. [Tendency of formation of science of modern times: collection of articles of the International scientific and practical conference. In 4 parts. The part 2]*. Ufa, RITS BASHGU Publ., 2014, pp. 127-130. (In Russ.).
7. Melkova S.V. Stili feshn-illyustratsii v mire mody [Styles of a feshn-illustration in the world of fashion]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sbornik nauchnykh statey [Visual arts in modern art and information space: the collection of scientific articles]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2017, iss. 2, pp. 163-169. (In Russ.).
8. Melkova S.V., Suporovskaya A.A. Osobennosti proyektirovaniya f'eshn-al'boma [Features of design of a fashion-album]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [In the world of science and art: questions of philology, art criticism and cultural science]*. Novosibirsk: SibAK Publ., 2016, pp. 38-45. (In Russ.).
9. Myuller V.K. *Anglo-russkiy slovar': 53 000 slov i slovosochetaniy – 20-e izdaniye [English-Russian dictionary: 53 000 words and phrases – the 20th edition]*. Moscow, Russian language Publ., 1985. 894 p. (In Russ.).
10. Plotnikova E.V. Dizayn-obrazovanie v kontekste esteticheskoy kul'tury [Design education in the context of esthetic culture]. *Tekhnologicheskoe i khudozhestvennoe obrazovanie uchashcheyshya molodezhi: problemy i perspektivy: sbornik statey V Vserossiyskoy zaachnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Technological and art education of the studying youth: problems and prospects: collection of articles V of the All-Russian correspondence scientific and practical conference]*. Ufa, East press Publ., 2016, pp. 14-17. (In Russ.).
11. Podmareva A.V. Mesto i rol' esteticheskoy kompetentsii v dizayn-obrazovanii [Place and role of esthetic competence of design education]. *Dizayn. Iskusstvo. Promyshlennost' [Design. Art. Industry]*, 2014, no. 2, pp. 40-44. (In Russ.).
12. Proskurina L.K. Izuchenie esteticheskoy kategorii krasoty kak odnoy iz osnov formirovaniya esteticheskogo otnosheniya u studentov-dizaynerov k predmetnomu miru [Studying of esthetic category of beauty as one of bases of formation of the esthetic relation at students designers to the objective world]. *Pedagogika i iskusstvo: sbornik nauchnykh trudov nauchno-prakticheskoy konferentsii [Pedagogics and art: collection of scientific works of a scientific and practical conference]*. Voronezh, Voronezh State Pedagogical University Publ., 2017, pp. 44-46. (In Russ.).
13. Proskurina L.K. Kategoriya «prekrasnoe» kak faktor esteticheskogo razvitiya studentov-dizaynerov v srede dizayn-obrazovaniya [Category “fine” as a factor of esthetic development of students designers in the environment of design education]. *Antropotsentricheskie nauki: innovatsionnyy vzglyad na obrazovanie i razvitiye lichnosti: sbornik nauchnykh trudov VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Anthropocentric sciences: innovative view of education and development of the personality: the collection of scientific works of the VII International scientific and practical conference]*. Voronezh, Scientific Book Publ., 2018, pp. 268-269. (In Russ.).
14. Purik E.E., Plotnikova E.V. Razvitiye esteticheskogo vkusa lichnosti v protsesse obucheniya dizaynu [Development of esthetic taste of the personality in the course of training in design]. *Novye idei novogo veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii FAD TOGU [The New ideas of a new century: materials of the TOGA FAD international scientific conference]*. Khabarovsk, Pacific National University Publ., 2014, vol. 2, pp. 420-425. (In Russ.).
15. Uryupina A.Yu. Pedagogicheskie usloviya razvitiya esteticheskogo vkusa budushchikh dizaynerov v informatsionnoy obrazovatel'noy srede [Pedagogical conditions of development of esthetic taste of future designers in the information educational environment]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of the Chelyabinsk state pedagogical university]*, 2012, no. 4, pp. 238-247. (In Russ.).
16. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya (FGOS VO) po napravleniyu podgotovki 54.03.01 «Dizayn» (uroven' bakalavriata), utverzhdenyy prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii № 1004 ot 11.08.2016 [The federal state educational standard of the higher education (FGOS IN) in the direction of preparation 54.03.01 “Design” (bachelor degree level) approved by the order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 1004 from 8/11/2016]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/news/6/1911> (accessed 11/11/2018).
17. Shafikova R.Sh. Voprosy formirovaniya khudozhestvenno-esteticheskoy kul'tury studenta-dizaynera [Questions of formation of art and esthetic culture of the student designer]. *TSITISE [TsITISE]*. Moscow, 2015, no. 1 (1), p. 22. (In Russ.).
18. Entsiklopedicheskiy slovar'. Vkus esteticheskiiy [Encyclopedic dictionary. Taste aesthetic]. *Slovari i entsiklopedii na Akademike, 2000-2018 [Dictionaries and encyclopedias on the Academician, 2000-2018]*. (In Russ.). Available at: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/72588/BKYC> (accessed 11/12/2018).

УДК 373.1

## ПОДГОТОВКА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ К ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ<sup>1</sup>

**Сахарчук Наталья Юрьевна**, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры акмеологии и психологии развития, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: budich\_natalya@mail.ru

**Казакина Елена Андреевна**, доктор педагогических наук, доцент, профессор межвузовской кафедры общей и вузовской педагогики, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: shkola3a@yandex.ru

**Лесникова Светлана Леонидовна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент межвузовской кафедры общей и вузовской педагогики, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: lesnikova\_cl@mail.ru

**Русакова Нина Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры ЮНЕСКО по информационным вычислительным технологиям, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: rusakovana@mail.ru

Актуальность. Статья посвящена теоретическим и прикладным аспектам реализации проектного обучения школьников в соответствии с ФГОС ООО, в частности, подготовки будущих учителей к организации проектного обучения детей и формирования их творческой деятельности в этих условиях. Для результативной реализации требований ФГОС ООО к выполнению проектов школьниками, обучающимися на этапе среднего общего образования, требуется проанализировать содержание подготовки студентов – будущих учителей, заключенное в основных профессиональных образовательных программах и рабочих программах по соответствующим дисциплинам, а также определить и исследовать психологические характеристики готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обучения.

Целью работы является теоретический анализ подготовки будущих учителей к организации проектной деятельности в школе и исследование готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обучения.

Методы. При проведении исследования были использованы следующие методы: теоретический анализ научной литературы, нормативных документов и образовательных программ подготовки студентов; методика мотивации к успеху (Элерса Т.); методика «Многомерно-функциональная диагностика «ответственности» (ОТВ–70) (Прядейна В. П.); тест «Самооценка силы воли» (Ильина Е. П.); методика «Круги» (Вартега); математическая обработка результатов эмпирического исследования.

Результаты состоят в следующем: было показано, что подготовка студентов к организации проектной деятельности школьников в условиях ФГОС ООО может быть усовершенствована по следующим направлениям: обновление содержания соответствующих дисциплин основной профессиональной образовательной программы; определение и исследование готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обучения.

Выводы. Результативность подготовки будущих учителей к организации проектного обучения школьников обеспечивается, если в содержании дисциплин основной профессиональной образовательной программы учитываются не только характеристики этой деятельности, но и критерии и показатели готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обучения.

**Ключевые слова:** проектная деятельность, метод проектов, проектное обучение, подготовка студентов.

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках гранта РФФИ 18-413-420005 «Формирование готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обучения», а также при региональной поддержке Администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 28.06.2018).

## FUTURE TEACHERS TRAINING FOR THE ORGANIZATION OF STUDENTS' PROJECT ACTIVITY

**Sakharchuk Natalya Yuryevna**, PhD in Psychology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Acmeology and Psychology of Development, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: budich\_natalya@mail.ru

**Kagakina Elena Andreevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Interuniversity Department of General and University Pedagogy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shkola3a@yandex.ru

**Lesnikova Svetlana Leonidovna**, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Interuniversity Department of General and University Pedagogy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: lesnikova\_cl@mail.ru

**Rusakova Nina Aleksandrovna**, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of UNESCO Department on Information Technologies, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: rusakovana@mail.ru

Relevance of the research. The article is devoted to the theoretical and applied aspects of future teachers' project training implementation in accordance with the Federal state educational standard of basic general education (FSESBGE), in particular, to the preparation of future teachers for the organization of project training of school students and formation of their creative activities under these conditions. For the effective implementation of the FSESBGE requirements to the projects implementation by secondary school students, it is important to analyze the content of students-future teachers' training, represented in basic professional educational programs and work programs of relevant disciplines, as well as to determine and investigate the psychological characteristics of students' readiness for creative activity under conditions of project training.

The aim of the work consists of a theoretical analysis of future teachers training for the organization of project activities at schools and the study of school students' readiness for creative activity under conditions of project training.

The results are as follows: it was shown that students' training for the school students project activities organization under conditions of FSESBGE can be improved in the following areas: updating the content of the relevant disciplines included in basic professional educational programs; determination and study of students' readiness of for creative activities under conditions of project training.

Summary. The effectiveness of future teachers' training for the organization of school students project training is provided if the content of the main disciplines included in the relevant basic professional educational program is consistent not only with the characteristics of this activity but also with the criteria and indicators of students' readiness for creative activity in the conditions of project training.

**Keywords:** project activity, method of projects, project training, students' training.

Организация проектной деятельности школьников в соответствии с ФГОС ООО является обязательной в 10–11-х классах общеобразовательной школы, так как позволяет комплексно решать задачу достижения предметных, метапредметных и личностных образовательных результатов обучающихся. Вопросы и различные аспекты проектной деятельности в школе не являются новыми для теории и практики обучения и образования. Обоснование сущности и вариантов реализации проектной деятельности в общем образовании представлено в педагогической литературе в сле-

дующих вариантах: метод проектов, проектная технология обучения, проектное обучение, групповая деятельность обучающихся в процессе освоения дисциплин и др.

Вместе с этим нельзя не отметить, что обязательный характер выполнения проектов в средней общеобразовательной школе выдвигает определенные нормативные требования к определению понятия «проект», «проектная деятельность», виды проектов, критерии оценки и других, так как это становится обязательным компонентом основной образовательной программы. Следова-

тельно, необходимо теоретически рассмотреть, в каких условиях осуществляется в школе предусмотренное ФГОС «выполнение проекта» школьников: при использовании соответствующего метода обучения, с использованием проектной технологии обучения и изменяются ли при этом цель, содержание, структура и формы проектной деятельности обучающихся [1].

Решение этих и связанных с ними вопросов позволит осуществлять подготовку будущих учителей к пониманию того, какую именно проектную деятельность школьников они организуют, какие цели достигаются с помощью разных вариантов этой деятельности и как при этом обеспечивается достижение запланированных образовательных результатов.

Например, студенты направления подготовки «Педагогическое образование» осваивают теорию, методику и технологию проектной деятельности при изучении нескольких дисциплин. Прежде всего это «Педагогика». В содержание данного общего курса входит понятие о теории и истории «метода проектов». Далее это общее понятие конкретизируется в процессе изучения ими целого ряда дисциплин.

Перечислим эти дисциплины, включенные в основную профессиональную образовательную программу для направления 44.03.05 «Педагогическое образование» (с двумя профилями подготовки), направленность (профиль) подготовки «Начальное образование и иностранный язык».

*Первая группа* – методические дисциплины: «Методика обучения детей младшего школьного возраста», «Методика обучения компьютерной грамотности», «Методика обучения иностранному языку», «Методика обучения русскому языку и литературному чтению», «Методика преподавания предмета “Технология” (с практикумом)», «Методика художественно-эстетического обучения и воспитания (с практикумом)».

*Вторая группа* – дисциплины, содержанием которых являются технологии: «Информационные технологии в образовании», «Образовательные технологии».

*Третья группа* – управленческие: «Управление образовательными организациями», «Современные средства оценивания результатов обучения», «Организация оценочной деятельности результатов образовательного процесса», «Мето-

дическая работа в образовательной организации», «Научно-методические требования к организации образовательного процесса».

Правомерно, на наш взгляд, выделить *четвертую группу* дисциплин – обеспечивающие: «Организация взаимодействия участников образовательного процесса», «Теория и практика организации внеурочной деятельности», «Лингвистические игры», «Специфика педагогической деятельности в условиях вариативного начального образования». Интегрирующую функцию выполняет дисциплина «Проектная деятельность младших школьников».

Данная схема присутствует во всех программах направления «Педагогическое образование». Базовой дисциплиной для формирования готовности студентов к организации проектной деятельности школьников является «Педагогика». Далее происходит понимание студентами основ проектной деятельности школьников, методов и средств ее организации в школе в условиях освоения методических дисциплин, исходя из содержания преподаваемого учебного предмета и соответственно предметных образовательных целей. Однако, как следует из требований ФГОС ООО, помимо предметных, необходимо формировать метапредметные и личностные образовательные результаты обучающихся [4; 5]. Качества личности и метапредметные умения формируются в условиях использования не только методов обучения и методик преподавания, но и при применении образовательных технологий. Проектная технология способствует формированию таких метапредметных умений, как:

- регулятивные: целеполагание, планирование собственной деятельности, выдвижение предположений и др.;

- познавательные: преобразование практической задачи в познавательную, владение умениями поиска, систематизации и структурирования информации, интерпретация полученных результатов и умение их представлять устно и письменно и др.;

- коммуникативные: умение работать в группе и взаимодействовать с педагогом, владение монологической и диалогической речью, способность к участию в дискуссионных формах, умения аргументировать собственную точку зрения и др.;

- личностные: самооценка, личностное и профессиональное самоопределение, готовность к самообразованию и др.

Следовательно, результатом дисциплин, которые были отнесены нами ко второй группе (технологические) является формирование готовности студентов к проектированию и реализации образовательного процесса, обеспечивающего не только достижение предметных результатов образования школьников (это осваивается в блоке методических дисциплин), но и метапредметных и личностных результатов.

Дисциплины из группы управленческих позволяют студентам понимать, что для организации проектной деятельности школьников необходимы не только педагогические, но и организационно-педагогические условия. Различные аспекты этих условий применительно к проектной деятельности в школе рассматриваются в общей теории управления образовательными организациями, студенты понимают, какие возможности для организации проектной деятельности есть не только в общеобразовательной школе, но и в учреждениях дополнительного образования, в организациях высшего образования. Это дает возможность понимать основания для сетевого взаимодействия этих и других (общественных, молодежных, экологических) организаций в целях достижения результативности проектной деятельности школьников. Актуальной для теории и практики организации проектной деятельности школьников является проблема оценки ее результативности [5]. Как показывает анализ литературы по данной проблеме, школьники могут быть включены в эту деятельность, как минимум, в двух вариантах: при использовании метода проектов и в условиях проектного обучения. При этом технологии организации их деятельности будут отличаться. Следовательно, будут отличаться подходы к оценке результатов. Но для того чтобы дифференцировать оценочную деятельность при выполнении проектов и в проектном обучении, студентам необходимо иметь понятие о современных средствах оценивания результатов образовательного процесса и об организации этой деятельности в школе.

Мы проанализировали работы американских исследователей, занимающихся проблематикой проектного обучения (Project-based learning)

[8; 9; 10]. Именно в США первоначально зародился метод проектов, и там накоплен более чем 100-летний опыт организации проектной деятельности в образовании. Результаты анализа позволили нам сделать следующие выводы относительно сходства и различия метода проектов и проектного обучения.

Деятельность школьника в условиях *метода проектов*:

- направляется учителем;
- имеет заранее описанную четкую структуру;
- достижение ее результата предусмотрено к определенному моменту времени;
- обусловлена предметно-тематической направленностью;
- организуется для практической работы, с целью формирования интереса и мотивации обучающихся;
- предусматривает получение ответа на четко заданный вопрос;
- обеспечивает получение предметных знаний.

Соответственно деятельность школьника в условиях *проектного обучения*:

- основана на исследовании;
- имеет открытую, гибкую структуру;
- направлена на решение вопроса/задачи;
- способствует вовлечению их в обучение посредством деятельности;
- обусловлена необходимостью решить проблему;
- характеризуется межпредметным, метапредметным характером получаемых знаний и умений, которые выходят за рамки учебного материала школьной программы [7].

Таким образом, существует различие между методом проектов и проектным обучением, которые необходимо учитывать не только на предметном, но и на организационно-управленческом уровне образовательного процесса в школе [6].

В процесс подготовки студентов к организации проектной деятельности школьников мы выделили также четвертую группу дисциплин основной профессиональной образовательной программы – обеспечивающие дисциплины. В процессе их освоения у студентов формируется понятие об особенностях взаимодействия субъектов обучения в условиях проектной деятельности,

умение планировать внеурочную деятельность с использованием метода проектов, о вариативности педагогической деятельности, в том числе при организации проектной деятельности [2].

Следовательно, можно говорить о том, что подготовка будущих учителей к организации проектной деятельности в основной профессиональной образовательной программе представлена своего рода «концентром» дисциплин, а не только предметами, непосредственным содержанием которых являются те или иные аспекты проектной деятельности школьников.

Таким образом, мы рассмотрели объективную сторону процесса подготовки будущих учителей: основную профессиональную образовательную программу в целом и выделили в ней интересующий нас компонент – «концентр» дисциплин, обеспечивающих формирование готовности студентов к организации проектной деятельности школьников, выявили сходства и различия метода проектов и проектного обучения. Показали также важность понимания студентами ответственности в освоении этих дисциплин, формирования их готовности к организации, реализации, контролю и оценке результативности проектной деятельности школьников, организованной в разных вариантах.

Помимо указанной объективной стороны процесса подготовки будущих учителей, есть еще и субъективная сторона, касающаяся, как следует из её названия, субъектов деятельности. В данной статье речь пойдет о студентах и школьниках, проектную деятельность которых студенты будут организовывать. Мы считаем, что помимо знания метода проектов, проектного обучения, соответствующих технологий организации проектной деятельности школьников, студенты должны знать психологические особенности детей как субъектов этой деятельности [3]. Так как школьники должны быть готовы к выполнению проектов на момент окончания основной школы, то целесообразно изучать указанные особенности среди школьников 8–9-х классов.

В соответствии с ФГОС ООО в настоящее время обучаются школьники 8-х классов. В рамках исследования по гранту РФФИ 18-413-420005 «Формирование готовности школьников к творческой деятельности в условиях проектного обуче-

ния», а также при региональной поддержке Администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 28.06.2018) были изучены характеристики готовности обучающихся данного возраста к проектной деятельности и творческой деятельности в условиях проектного обучения. Студенты института образования Кемеровского государственного университета принимали участие в данном исследовании.

В описываемом исследовании приняли участие школьники восьмых классов в возрасте 13–14 лет в количестве 94 человек из МБОУ «СОШ № 14» города Кемерово. В соотношении 47 человек (50 %) мальчики и 47 человек (50 %) девочки. В результате проведенного исследования были установлены следующие особенности психологической готовности подростков к творческой деятельности. Для школьников данного возраста, который знаменует ростом самосознания, переходом от внешней детерминации деятельности, поведения к самодетерминации, желанию творить, актуальна потребность в реализации своих сущностных сил. Кроме того, это время, когда продолжается предпрофильная подготовка и планируется выбор профиля в обучении. Однако, как определено ФГОС ООО, проектная деятельность в рамках нескольких или всех предметов является обязательной в средней общеобразовательной школе независимо от выбранного профиля.

Для того, чтобы выявить оптимальный уровень психологической готовности, основанный на уровне психологической культуры личности, нами был создан комплект методик, который позволил диагностировать уровень развитости компонентов психологической готовности. В своем исследовании мы использовали следующие методики: методика мотивации к успеху (Т. Элерса), методика «Многомерно-функциональная диагностика «ответственности» (ОТВ–70) (В. П. Прядина), тест «Самооценка силы воли» (Е. П. Ильина) и методика «Круги» (Вартега).

Методика мотивации к успеху (Т. Элерса) позволила нам определить особенности мотивационного компонента психологической готовности к творческой деятельности учеников. Благодаря этому мы получили данные о том, какая мотивация к успеху является оптимальной для занятия творческой деятельностью: сильная или слабая.

С помощью методики «Многомерно-функциональная диагностика “ответственности”» мы смогли исследовать эмоциональный компонент психологической готовности к творческой деятельности и получили данные о том, какие эмоции способствуют творческой деятельности: стенические или астенические. Тест «Самооценка силы воли», предназначенный для обобщенной характеристики проявления силы воли, позволил определить особенности волевого компонента психологической готовности школьников к творческой деятельности. Какой должен быть уровень силы воли: слабый, средний или большой. Благодаря методике Вартега «Круги» мы смогли

определить степень развития беглости, гибкости и оригинальности мышления, а значит, особенности сформированности когнитивного компонента в структуре психологической готовности к творческой деятельности.

Высокий уровень оригинальности мышления наблюдался только у 11 % участников исследования. Чтобы оригинальность мышления достигала высокого уровня и тем самым обеспечивала как познавательный компонент готовности, так и само протекание творческой деятельности, показатели «силы воли» и «стенических эмоций» должны быть средними, а показатель «мотивации» – низкий или средний (таблица 1).

Таблица 1

**Процентное соотношение подростков с показателями «силы воли», «мотивации» и «стенических эмоций» при высоких показателях «оригинальности мышления»**

Сила воли (волевой компонент)		Мотивация (мотивационный компонент)			Стенические эмоции (эмоциональный компонент)			Оригинальность мышления (познавательный компонент)		
Средний	Большой	Низкий	Средний	Умеренно высокий	Низкий	Средний	Высокий	Низкий	Средний	Высокий
80 %	20 %	50 %	40 %	10 %	20 %	50 %	30 %	73 %	16 %	11 %

Мы полагаем, что это объясняется тем, что обладающему оригинальностью мышления подростку не требуется больших усилий и стимуляции извне для начала и выполнения творческой деятельности.

Высокий уровень гибкости мышления был обнаружен у 16 % подростков. При высоком уровне гибкости мышления оптимальными показателями «силы воли», «мотивации» и «стенических эмоций» оказались показатели среднего уровня (таблица 2).

Таблица 2

**Процентное соотношение подростков с показателями «силы воли», «мотивации» и «стенических эмоций» при высоких показателях «гибкости мышления»**

Сила воли (волевой компонент)			Мотивация (мотивационный компонент)			Стенические эмоции (эмоциональный компонент)			Гибкость мышления (познавательный компонент)
Низкий	Средний	Высокий	Низкий	Средний	Умеренно высокий	Низкий	Средний	Высокий	Высокий
6,7 %	66,6 %	26,7 %	33 %	47 %	20 %	6,7 %	53,3 %	40 %	16 %

Высокий уровень беглости мышления наблюдался у 23 % участников исследования. При этом

показатели «силы воли», «мотивации» и «стенических эмоций» были средними (таблица 3).

Таблица 3

**Процентное соотношение подростков с показателями «силы воли», «мотивации» и «стенических эмоций» при высоких показателях «беглости мышления» (%)**

Сила воли (волевой компонент)			Мотивация (мотивационный компонент)			Стенические эмоции (эмоциональный компонент)		Беглость мышления (познавательный компонент)
Низ- кий	Сред- ний	Высо- кий	Низ- кий	Сред- ний	Умеренно высокий	Сред- ний	Высо- кий	Высо- кий
22,7 %	63,7 %	22,7 %	45 %	41,4 %	16,6 %	59 %	41 %	21 %

Таким образом, подводя итоги нашего исследования, можно заключить, что у школьников с развитыми на высоком уровне показателями беглости, гибкости и оригинальности мышления (познавательный компонент), обеспечивающими творческую деятельность, показатели остальных компонентов психологической готовности к творческой деятельности (сила воли, мотивация, эмоциональный компонент) могут быть развиты на среднем уровне. Полученные в процессе исследования данные выступают в качестве одного из оснований для обновления содержания дисци-

плин, отнесенных нами к описанному выше «концентру».

Для дальнейшего совершенствования подготовки будущих учителей к организации проектной деятельности школьников необходимо определить и выявить структуру готовности студентов к проектному обучению и творческой деятельности в ее условиях. Поэтому следующим этапом работы по выполнению гранта будет исследование с целью получения указанных данных и их последующей интерпретации.

#### Литература

1. Алексеева Е. А., Морозова М. В. Проектная технология во внеурочной деятельности как способ реализации ФГОС основного общего образования [Электронный ресурс] // Видеонаука. – 2018. – № 2 (10). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektnaya-tehnologiya-vo-vneurochnoy-deyatelnosti-kak-sposob-realizatsii-fgos-osnovnogo-obshego-obrazovaniya> (дата обращения: 01.10.2018).
2. Белова Т. А. Отношение педагогов и преподавателей к организации проектной деятельности учащихся [Электронный ресурс] // Вестн. ТГПУ. – 2011. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otnoshenie-pedagogov-i-prepodavateley-k-organizatsii-proektnoy-deyatelnosti-uchaschihsya> (дата обращения: 01.10.2018).
3. Богданова Р. А. Педагогическое сопровождение проектной деятельности младших школьников [Электронный ресурс] // Сиб. пед. журн. – 2012. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskoe-soprovozhdenie-proektnoy-deyatelnosti-mladshih-shkolnikov> (дата обращения: 01.12.2018).
4. Латыпова И. В. Проектирование системы оценки достижения планируемых результатов освоения основной образовательной программы основного общего образования (итоговый индивидуальный проект) [Электронный ресурс] // Сиб. пед. журн. – 2014. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-sistemy-otsenki-dostizheniya-planiruemyh-rezultatov-osvoeniya-osnovnoy-obrazovatelnoy-programmy-osnovnogo-obshego> (дата обращения: 01.02.2018).
5. Титаренко Н. Н., Белогубец Я. А., Важенина И. С. Индивидуальный проект как региональная форма оценивания метапредметных планируемых результатов обучающихся основного общего образования [Электронный ресурс] // Науч.-метод. обеспечение оценки качества образования. – 2018. – № 1(4). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnyy-proekt-kak-regionalnaya-forma-otsenivaniya-metapredmetnyh-planiruemyh-rezultatov-obuchayushchihsya-osnovnogo-obshego> (дата обращения: 01.12.2018).
6. Трищенко Д. А. Опыт проектного обучения: попытка объективного анализа достижений и проблем [Электронный ресурс] // Образование и наука. – 2018. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-proektnogo-obucheniya-popytka-obektivnogo-analiza-dostizheniy-i-problem> (дата обращения: 01.12.2018).

7. Asbjornsen D. J. The Development of Innovation Skills through Project Based Learning [Электронный ресурс] // International Dialogues on Education: past and present IDE-Online Journal. – URL: <http://www.ide-journal.org> (дата обращения: 01.12.2018).
8. Project Based Learning in Higher Education [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.shsu.edu/centers/project-based-learning/higher-education.html> (дата обращения: 01.12.2018).
9. Project-based learning. Literature review [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/2/2733/Literature\\_review\\_Project-based\\_learning.pdf](https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/2/2733/Literature_review_Project-based_learning.pdf) (дата обращения: 01.12.2018).
10. Some New Articles on Project-Based Learning [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/project-based\\_teaching.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/project-based_teaching.pdf) (дата обращения: 01.12.2018).

#### References

1. Alekseeva E.A., Morozova M.V. Proektnaya tekhnologiya vo vneurochnoy deyatel'nosti kak sposob realizatsii FGOS osnovnogo obshchego obrazovaniya [Project technology in extracurricular activities as a way of implementation of the educational standards of basic General education]. *Videonauka [Video science]*, 2018, no. 2(10). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektnaya-tehnologiya-vo-vneurochnoy-deyatelnosti-kak-sposob-realizatsii-fgos-osnovnogo-obshchego-obrazovaniya> (accessed 01.10.2018).
2. Belova T.A. Otnoshenie pedagogov i prepodavateley k organizatsii proektnoy deyatel'nosti uchashchikhsya [Teachers' attitude to organization of studentproject activities]. *Vestnik TGPU [Bulletin of TSPU]*, 2011, no. 10. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/otnoshenie-pedagogov-i-prepodavateley-k-organizatsii-proektnoy-deyatelnosti-uchashchihsya> (accessed 01.10.2018).
3. Bogdanova R.A. Pedagogicheskoe soprovozhdenie proektnoy deyatel'nosti mladshikh shkol'nikov [Pedagogical support of younger school students project activity]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian pedagogical journal]*, 2012, no. 3. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskoe-soprovozhdenie-proektnoy-deyatelnosti-mladshih-shkolnikov> (accessed 01.12.2018).
4. Latypova I.V. Proektirovanie sistemy otsenki dostizheniya planiruemykh rezul'tatov osvoeniya osnovnoy obrazovatel'noy programmy osnovnogo obshchego obrazovaniya (itogovyy individual'nyy proekt) [Projection of system of an assessment of achievement of planned results of mastering of the basic educational program of the basic general education (the total individual project)]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal [Siberian pedagogical journal]*, 2014, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-sistemy-otsenki-dostizheniya-planiruemykh-rezultatov-osvoeniya-osnovnoy-obrazovatelnoy-programmy-osnovnogo-obshchego> (accessed 01.12.2018).
5. Titarenko N.N., Belogubets YA.A., Vazhenina I.S. Individual'nyy proekt kak regional'naya forma otsenivaniya metapredmetnykh planiruemykh rezul'tatov obuchayushchikhsya osnovnogo obshchego obrazovaniya [Individual project as a regional form of students meta-evaluation planned results in basic general education]. *Nauchno-metodicheskoe obespechenie otsenki kachestva obrazovaniya [Scientific and methodological support of education quality assessment]*, 2018, no. 1(4). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnyy-proekt-kak-regionalnaya-forma-otsenivaniya-metapredmetnykh-planiruemykh-rezultatov-obuchayushchihsya-osnovnogo-obshchego> (accessed 01.12.2018).
6. Trishchenko D.A. Opyt proektnogo obucheniya: popytka ob'ektivnogo analiza dostizheniy i problem [Experience of project-based learning: an attempt of an objective analysis of results and problems]. *Obrazovanie i nauka [Education and science]*, 2018, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-proektnogo-obucheniya-popytka-obektivnogo-analiza-dostizheniy-i-problem> (accessed 01.12.2018).
7. Asbjornsen D.J. *The Development of Innovation Skills through Project Based Learning. International Dialogues on Education: past and present IDE-Online Journal* (In Engl.). Available at: <http://www.ide-journal.org> (accessed 01.12.2018).
8. *Project Based Learning in Higher Education*. (In Engl.). Available at: <http://www.shsu.edu/centers/project-based-learning/higher-education.html> (accessed 01.12.2018).
9. *Project-based learning. Literature review*. (In Engl.). Available at: [https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/2/2733/Literature\\_review\\_Project-based\\_learning.pdf](https://www.plymouth.ac.uk/uploads/production/document/path/2/2733/Literature_review_Project-based_learning.pdf) (accessed 01.12.2018).
10. *Some New Articles on Project-Based Learning*. (In Engl.). Available at: [http://www.bim-bad.ru/docs/project-based\\_teaching.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/project-based_teaching.pdf) (accessed 01.12.2018).



## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 792

### ЛАБОРАТОРНЫЕ ТЕАТРЫ В США

*Самитов Дмитрий Геннадьевич*, кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств продюсерского факультета, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: goodluck@bk.ru

Лабораторные театры представляют ценность для изучения как основополагающий элемент развития на первой стадии формирования стационарного театра. Драматические коллективы, проходя путь развития от небольших до региональных театров средних и крупных форм, в различных городах США представляют характерный пример такого развития. В статье анализируются проблемы появления и существования лабораторного театра в США. Формирование этого творческо-организационного явления связывается с ролью художественного лидера, уникальностью задач, противопоставлением коммерческой сцене, минимальными финансовыми средствами и малыми формами. Сопоставляется история различных европейских театральных коллективов с «Американским лабораторным театром», «Рабочим лабораторным театром», «Актерским лабораторным театром» и другими. Исследование их организационно-творческой формы, репертуарной политики в «Ливинг-театре» (1951) под руководством Д. Бэка и Д. Мелайны обозначает основную проблему – невозможность достичь повышения профессионального творческого уровня при экономической нестабильности. Творческо-организационная деятельность «Интимного театра» в Сиэтле показывает положительный опыт существования некоммерческого театра, в том числе при эксплуатации постоянного театрального помещения и подтверждении собственной программы. Изучение и понимание проблем лабораторных театров в США актуально для современной России ввиду того, что лабораторный период деятельности нередко является первым этапом получения профессионального статуса театрального коллектива.

**Ключевые слова:** лабораторный театр, Американский лабораторный театр, Актерская студия, Ливинг-театр, актерская ассоциация Эквити, Интимный театр.

### LABORATORY THEATRES IN THE USA

*Samitov Dmitriy Gennadyevich*, PhD in Sociology, Associate Professor of Department Producing and Management of Performing Arts, Production Faculty, Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russian Federation). E-mail: goodluck@bk.ru

Laboratory theatres are valuable for study as a fundamental element of development in the first stage of the formation of a stationary theater. Drama companies, having developed from small to regional theatres of medium and large forms in different cities of the USA, represent a typical example of such development.

The article analyzes the problems of the appearance and existence of a laboratory theatre in the USA. The formation of this creative and organizational phenomenon is associated with the role of the artistic leader, uniqueness of tasks, opposition of the commercial stage, minimal financial means and small forms. The history of various European theatrical groups is compared with the history of “American Laboratory Theater,” “Working Laboratory Theatre,” “Actors’ Laboratory Theatre” and others. The study of their organizational and creative form, repertory policy in the Living Theater (1951), led by J. Beck and J. Malina, identifies the main

problem – the inability to achieve an increase in professional creative level in the face of economic instability. The creative and organizational activity of the “Intiman Theatre” in Seattle shows the positive experience of the existence of a non-profit theatre, including the use of a permanent theatre building and the confirmation of its own programme. The study and understanding the problems of laboratory theatres in the United States is relevant for modern Russia, because the laboratory period of a theatre is often the first stage to obtain the professional status.

**Keywords:** laboratory theatre, American Laboratory Theatre, Actors Studio, Living Theater, Actors’ Equity Association, Intiman Theatre.

Студийное движение, основой которого являются лабораторные театры, имеет важное значение, определяющее начальный этап развития нового творческого организма. В современной России такие процессы, часто кардинально определяющие вектор направления театров различных жанров и направлений, сыграли важную роль и являются объектами изучения и дополнительного исследования.

Новые организационные формы театров, появившиеся часто в противовес существующим, свидетельствуют об эволюции некоммерческого театрального движения, определяющего тенденции развития современного социокультурного процесса.

Организационно-творческая деятельность лабораторных театров (на примере зарубежных стран), в частности США, дает возможность еще раз проанализировать уникальность студийного движения как важнейшего элемента эволюции театрального многообразия сегодня и привести важные выводы о принципах существования и развития студийной формы театра.

В исследовательской театроведческой литературе к теме лабораторных театров с точки зрения непосредственно театроведения обращались А. А. Аникст, Т. В. Бутрова, К. А. Гладышева, В. Я. Вульф и др. В монографии М. Г. Литавриной «Американские сады Аллы Назимовой» (2012), раскрывающей творческую биографию актрисы Аллы Назимовой (1879–1945), ставшей впоследствии «звездой» Бродвея и Голливуда, приводятся свидетельства о развитии студийного театра, находящегося во взаимодействии с театральным процессом. Однако изучения данного вопроса с точки зрения продюсирования, исследования зрительской аудитории, организационных и статистических показателей практически не было.

В статье делается первая попытка рассмотреть лабораторные театры как многозначное

явление с точки зрения не только искусствоведения, но и социо-культурной, продюсерской, организационно-творческой деятельности, что является новым в представленном научном исследовании, в его взаимосвязи с некоммерческими театрами и практицизмом бродвейского движения.

В театрах-студиях, или, как их часто в Америке называют, лабораторных театрах, осуществляется экспериментальная работа и обучение в области актерской игры и режиссуры, определяемые общностью эстетических взглядов. Хотя показ спектаклей входит в планы, участники студии часто не считают необходимым представить законченную постановку зрителям. Для них преобладающее значение имеет скорее сам творческий процесс по обучению художественному мастерству и созданию спектакля, нежели готовый результат. В студии всегда преобладают цели педагогические – обучения, экспериментирования, выработки собственного стиля. К показу спектаклей приходят, но он – не главная задача и не единственная цель. Здесь спектакль играет столько же для себя, сколько и для публики, потому что он – проверка, экзамен, подведение итогов учебы и экспериментирования.

Формирование студии всегда происходило под непосредственным влиянием творческого лидера, непременно пользующегося авторитетом. Эксперимент предполагает, прежде всего, готовность искусства к поиску, даже к ошибкам. Иногда лабораторный театр отказывался от классического репертуара и известных пьес, завоевавших всеобщее признание. В репертуаре, используемом как лабораторный материал, апробировались не только новые способы актерской игры и постановочных приемов, но и новая драматургия. Он определялся в зависимости от творческой концепции коллектива, стремлений его художественного руководителя. Выбирая произведения к поста-

новке, создатели спектакля никогда не стремились потакать зрительским вкусам и желаниям, а наоборот, привлекали аудиторию необычностью своих работ. Иногда ход спектакля был построен импровизационно и подвергался изменениям, что было невозможно для коммерческого проката спектакля. Театры-студии использовали различные виды сценических площадок. Им было свойственно изменение и дальнейшее освоение игрового пространства.

Создатели студийного театра в конечном итоге рисковали в отношении зрительского восприятия и в то же время находили свою публику, которая старалась понять непредставленное и недосказанное. Такие театры обычно не принимались официальной критикой и бродвейской сценой, что приводило к их противостоянию. Зрители находились в центре театрального эксперимента, они испытывали на себе воздействие театра, который втягивал их в процесс сценического действия.

Театры-студии, как правило, не обладали сколько-нибудь значительными средствами. Члены коллектива получали минимальную зарплату, а порой и не получали ее вовсе. Студийный дух определял коллективную деятельность всех участников по созданию и показу спектакля. Актеры могли быть осветителями, а режиссеры – устанавливать декорации. Всех их объединяла фанатичная любовь к театру, ради которой они могли стерпеть материальные трудности. Многим из них приходилось заниматься дополнительной работой, чтобы обеспечить себе средства к существованию. Лабораторные театры существовали в режиме строжайшей экономии, пополняя свой бюджет в основном пожертвованиями, а не средствами, полученными от показа спектаклей.

К 40–50-м годам XX века лабораторные театры в США уже имели свою историю. В межвоенное двадцатилетие и даже в годы Второй мировой войны действовали несколько таких коллективов.

«Американский лабораторный театр», открывшийся в 1924 году, стал первой в США студией, предназначенной для обучения определенной системе искусства актера. Первоначально он был создан его основателем Г. Стоктоном как школа, обучавшая актеров по системе Ж. Копо. Но после прихода к его руководству бывшего актера Московского художественного театра, воспитанника Первой студии Ричарда Болеславского, он превра-

тился в первую школу, обучавшую американских актеров и режиссеров искусству психологического реализма по системе Станиславского. Кроме Р. Болеславского там преподавали М. Успенская, Л. Булгаков, М. Германова. За шесть лет работы в «Американском лабораторном театре» они обучили несколько сотен человек, среди которых можно назвать Ли Страсберга, Гарольда Клермана, Френсиса Фергюссона, Стеллу Адлер, Мориса Карновского и многих других. Кроме занятий в театре готовились спектакли, которые пользовались большим успехом – широкой публике были показаны пьесы более 20 названий.

Другими известными лабораторными театрами были «Рабочий лабораторный театр» и «Актерский лабораторный театр». О последнем следует сказать подробнее, так как он сыграл большую роль в формировании актерского поколения, выступавшего после Второй мировой войны, а также потому, что в его деятельности участвовал Михаил Чехов.

«Актерский Лабораторный театр» был создан в Голливуде в 1941 году известными деятелями театра «Груп» – М. Карновским, Р. Боемом, Дж. Гарфилдом, М. Гореликом и другими. Первоначальными целями коллектива являлись только образовательные задачи – усовершенствование актерского мастерства. Известные профессиональные артисты были объединены единым стремлением и желанием противостоять воздействию коммерческого театра и кинематографа, которые отрицательно влияли на развитие их творчества. Учебную программу составлял репертуар, включающий лучшие произведения национальной и мировой драматургии.

Организационная форма театра представляла собой кооперативное предприятие самих творческих деятелей, не ставящих каких-либо коммерческих целей. Управление деятельностью театра осуществлял избираемый членами коллектива Руководящий комитет, состоящий из числа наиболее авторитетных его участников.

Постепенно «Актерский лабораторный театр» перешел от узконаправленных учебных задач к показу своих лучших работ. Это расширило творческую программу коллектива, которую удачно сформировал один из ведущих актеров М. Карновский: «“Лэб” логически унаследовал лучшие идеалы театра “Груп”. Многие из нас работали в театре “Груп”, и мы продолжаем ве-

рять в его идею постоянного театра – театра, признающего связь между тем, что человек говорит и что он делает» [8]. Эти мысли художника наглядно демонстрируют преемственность задач двух некоммерческих коллективов, объединенных общими целями создания художественного театра.

В отличие от других лабораторных театров в Голливуде учиться пришли не начинающие абитуриенты, а опытные артисты, многие из которых были уже достаточно известны. Они пришли сюда, чтобы повысить свое мастерство, познакомившись с системой Станиславского. Среди этих участников можно назвать Генри Фонда, Грегори Пека, Джессику Тэнди, Хьюма Кронина.

Михаил Чехов работал в театре в качестве режиссера и педагога всего несколько месяцев. Он осуществил постановку «Ревизора» Гоголя. За сложными философскими рассуждениями артисты сумели рассмотреть умение М. Чехова глубоко, оригинально и самобытно понять и осмыслить образ и дать ему смелое, неожиданное и художественное воплощение.

Важную часть деятельности «Американского лабораторного театра» определяла работа с молодыми артистами. Их количество особенно возросло после окончания Второй мировой войны, когда уволенная из армии молодежь пришла в театр. Занятия с начинающими артистами велись в двух студиях – «Лабораторной мастерской» и «Школе-мастерской», где они осваивали элементы актерского мастерства и режиссуры. Выпускником «Лэба» был Джозеф Папп.

Подводя итоги деятельности коллектива, следует отметить, что «за пять лет “Американский лабораторный театр” осуществил 50 постановок по произведениям классических и современных авторов. Он способствовал распространению новой системы актерского творчества и учения Станиславского, продолжил лучшие традиции 1930-х годов» [2, с. 60]. В период войны, время господства коммерческого искусства, «Американскому лабораторному театру» удалось привлечь внимание широких артистических кругов, показав необходимость осуществления принципов художественного театра для сохранения и развития творческого уровня исполнителей. Таким образом, во время войны театр явился прогрессивным педагогическим и художественным центром Америки.

После окончания Второй мировой войны ведущим лабораторным театром стала «Актерская студия». Она была создана в 1947 году Элиа Казаном, Черил Кроуфорд и Робертом Льюисом. Потом долгое время студия работала под руководством Ли Страсберга и стала в 50–60-е годы самой влиятельной школой, откуда вышли почти все «звезды» театра и кино Америки, начиная с М. Брандо, П. Ньюмена и Р. Стайгера до Джейн и Питера Фонда.

Характерно, что началом «Актерской студии» следует считать «Студию 7», созданную для тех же целей обучения актеров по системе Станиславского. Подобно «Актерскому лабораторному театру» «Студия 7» работала только с профессиональными актерами. Эту же практику продолжила и «Актерская студия», так как Ли Страсберг, многолетний ее руководитель, принципиально считал, что система Станиславского – это высшая школа для актера, и обучать ей нужно уже готового актера, знакомого с азами профессии.

«Актерская студия» подобно другим коллективам такого же профиля соединяла обучение с показом спектаклей, подготовленных в процессе проведения своих творческих мастерских. В течение нескольких лет действовал театр «Актерской студии», где были показаны такие выдающиеся произведения, как «Участница свадьбы» К. Маккалерс, «Конченный человек» К. Уиллингхем, «Шляпа, полная дождя» В. Гадзо. Все эти работы раскрыли большое количество актерских удач, особенно в создании психологически трудных образов. Артисты Джулия Харрис, Бен Гадзара, Уильяме Смитерс, Артур Сторх, Пол Ричард, Шелли Уинтерс смогли правдиво донести до зрителей насыщенность характеров, искренность и напряженность чувств своих героев. Но все-таки главным в «Актерской студии» всегда было обучение.

Показательно, что многие внебродвейские театры проходили через студийную стадию, особенно в начале своей деятельности. Так было, например, со многими «малыми» театрами 1920–1930-х годов. Но особую роль студийные занятия сыграли в истории театра «Груп». Созданный американскими последователями К. С. Станиславского, учениками Р. Болеславского, участника Первой студии Московского художественного театра, «Груп» много работал по студийным прин-

ципам, само создание этого театра произошло в форме организации студии при театре «Гилд». Да и весь начальный период, обучение и подготовка первого спектакля протекали в настоящих студийных условиях, когда по примеру Первой студии МХАТа весь коллектив во главе с директорами отправился на все лето за город, где все жили и работали вместе коммуной. Несколько следующих сезонов готовились таким же образом, в летней коллективной студийной работе. В первые годы существования «Группа» даже оплата артистов происходила не в соответствии с занимаемым положением и исполняемыми ролями, а в зависимости от материального уровня – большую плату получали более нуждающиеся в поддержке.

Студийную фазу, как начальную форму театральной организации, прошли и такие важнейшие коллективы 1950–1960-х годов как театры «Круг в Квадрате» (1951), «Нью-Йоркский шекспировский фестиваль» (1954), «Американ Плейс театр» (1964) и многие другие. Особое развитие экспериментальные студии получили в период 60–70-х годов в разгар театрального движения контркультуры и движения офф-офф-Бродвея.

Наиболее ярко черты студийного театра были выражены в деятельности знаменитого «Ливинг-театра» («Живого театра»), в течение многих лет поражавшего зрителей Америки, да и всего мира своим непрерывным экспериментаторством. Заметим, что, несмотря на ряд характерных для офф-Бродвея черт, он с самого начала кардинально отличался от многих других внебродвейских трупп в идеологическом, художественном и организационном планах.

«Ливинг-театр» был основан семейной парой – Джулианом Беком и его женой Джудит Мелайной. Они презирали коммерческий театр, всегда оставаясь от него в стороне. Джудит начала свое театральное образование в Новой Школе драматического искусства под руководством Э. Пискатора. Джулиан намеревался быть сценографом и также посещал лекции выдающегося немецкого режиссера. Джудит хотела стать актрисой, но впоследствии ее захватила профессия режиссера.

Супруги Бек с 1946 года думали о создании театра. Стремилась всегда идти к своей мечте. Получив наследство, в 1951 году Беки сняли помещение театра «Черри Лейн», которое обошлось «в 4100 долларов в год, потом на чердаке, где

уместилось всего 46 зрительских мест, за 90 долларов в месяц» [2, с. 135].

Авторитет руководителей в «Ливинг-театре» был высочайшим, напоминая отношение учеников к гуру. Поэтому, несмотря на скудость средств, Беку и Мелайне удалось из своих учеников и последователей организовать творчески действующую труппу.

Сначала «Ливинг-театр» был экспериментальной студией, все члены которой были крепко объединены, прежде всего, единством взглядов на искусство, а также разделяли одинаковые или очень близкие воззрения в этическом и социальном плане.

Беки основывались на отрицании реализма, который, по их мнению, ассоциировался с другим – ценностями среднего класса. В годы широкого влияния реализма в сценическом искусстве Америки – внешнего жизнеподобия Бродвея, с одной стороны, и углубленного психологического реализма бывших актеров театра «Групп», «Актерского лабораторного театра», всех выпускников «Актерской студии» и большинства внебродвейских театров – Беки и их последователи были редким исключением из правила. Творческие искания основателей «Ливинг-театра» были проникнуты самозабвенной верой в театр «как полумечту, полуритуал, в место, где идет постоянный поиск, где зрителю помогают постичь самого себя, пройти путь от сознательного к бессознательному и, наконец, приблизиться к пониманию природы вещей» [3].

Но для этого, как позднее писал Д. Бек, «надо было изменить сценический язык. В нашем несогласии с натурализмом, с американской версией системы Станиславского мы обратились к современной поэзии, и от нее к поэтическому театру. Мы хотели революции в театре...» (цит. по [4]).

Путь к «революции в театре» лежал через освоение всего, что принес театр, в особенности драматургии нового времени.

Известный критик Р. Брустейн, описывая постановки классики в Америке после Второй мировой войны, особо отмечал работу «Ливинг-театра» над, как он называет, «классикой современности» [5]. Это пьесы «Сегодня мы импровизируем» Л. Пиранделло (которую «Ливинг-театр» ставил дважды, в 1955 и 1959 году), «В джунглях городов», «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта и «Трахинянки» Э. Паунда по Софоклу.

Появился театр с новыми принципами творческого развития. В противовес к распространенному и популярному тогда театру психологического реализма и жизненной иллюзии «Ливинг-театр» развивал основы условного театра и обнаженного представления, ориентировался не на разум, а на подсознание. В книге «Народный театр в Америке» К. М. Тейлор пишет о театральном стиле Беков, связывая его с явлениями в других искусствах: «Поскольку общество было равнодушно к запросам человеческой личности, было логично предположить, что реализация этих запросов уходит в сферу подсознательного. В этом случае задача “Ливинг-театра”, заключающаяся в раскрытии подсознательных стремлений личности, становится политически важной. Что представляет собой лучшая поэма Гинзберга “Вопль” как не попытку сказать о невысказанном? И абстрактный экспрессионизм в изобразительном искусстве, и музыка Джона Кейджа – все они были свидетельством тех же убеждений, сводившихся к тому, что наиболее важными для человека ощущения были те, которые не находили своего выражения. В театре этим идеям служила поэтическая драма, взявшая свое начало в 1920-х годах» [7].

И в организационной части деятельности театра можно легко различить черты, свойственные студийному коллективу. Первоначальное финансирование театра Беки осуществляли за счет личных средств. С момента открытия театра они проводили политику строжайшей экономии. Всем актерам в «Ливинг-театре» платили очень немного, а иногда и совсем ничего, да и сами Беки довольствовались немногим. Перед закрытием театра в 1963 году «дефицит театра составлял 50 тысяч долларов, куда входили 23 тысячи налогов, 4 тысячи долларов арендной платы» [2, с. 137].

История «Ливинг-театра» еще раз остро обозначила основную проблему такой наиболее простой и недорогой формы внебродвейских коллективов, как театров-студий или лабораторных театров – невозможность достичь повышения профессионального уровня постоянного творческого коллектива, сохраняя при этом экономическую нестабильность. Даже очень успешная постановка «Бриг», признанная лучшим внебродвейским спектаклем года, отмеченная премией газеты «Вилледж Войс» («Village Voice»), не спасла театр от закрытия. Поставив во главу угла художественно-творческие задачи, такие театры

обрекали себя на постоянную встречу со значительными финансовыми трудностями. Несмотря на всю экономию перед ними рано или поздно вставала дилемма – либо умереть, либо осуществлять коммерческую направленность. Беки всячески сопротивлялись тому, чтобы их труппа имела что-либо общее с коммерческой сценой. Когда руководителей «Ливинг-театра» однажды спросили о том, как они отреагируют на успех своей постановки на Бродвее – Д. Мелайна категорически ответила, что не будет иметь к этому никакого отношения. «Если такое случится с нашей постановкой, – продолжал уже Д. Бек, – это будет означать приход революции. Это будет означать, что в мире наступил мир. В противном случае я буду думать, что мы сделали что-то не так» (цит. по [6, с. 75]).

Большой интерес вызывает деятельность такой самобытной труппы, как «Интимный театр» (Intiman Theatre), выбравший это название как дань памяти «Интимного театра», созданного Августом Стриндбергом в 1907 году в Стокгольме. Дело в том, что в штате Вашингтон и в самом Ситэле обосновалось очень много потомков переселенцев, приехавших из скандинавских стран: шведов, норвежцев, финнов. И хотя все они давно ассимилировались, но большинство помнит и почитает свои национальные корни и хранит им верность.

Театр возник из небольшого самодеятельного кружка, который организовала Маргарет Букер, увлеченная еще в университете скандинавской драмой, в особенности творчеством Г. Ибсена и А. Стриндберга. Профессионально изучать театр Маргарет Букер стала во время студенческой стажировки в Швеции. Позднее она получила приглашение более детально познакомиться с работой Королевского Драматического театра во главе с Ингмаром Бергманом. В 1972 году был поставлен «Росмерсхольм» Г. Ибсена, первый спектакль нового коллектива. Он был показан в Киркланде, небольшом пригороде Ситэла, в Гончарной студии, приспособленной для сцены и действительно интимного театрального зала на 62 зрительских места. Несмотря на то, что премьера состоялась в тот день, когда в городе бушевала самая сильная в тот год метель, а обогреватель в зале почти не действовал, и замерзающие зрители сгрудились, чтобы согреться, спектакль понравился настолько, что его повторили несколько раз. Поль-

зовались успехом и следующие постановки, хотя каждый раз артистам приходилось вытирать глиняную пыль с декораций и мыть сцену. Так работали полтора года. Затем им предоставили большой зал в Институте искусств. Там уже актерам стали платить зарплату, и было поставлено еще три новых спектакля. Коллектив подтвердил свои профессиональные качества и наглядно показал, что в городе существует активный интерес к серьезному театральному искусству. Поэтому, когда в 1975 году Репертуарный театр Сизгла открыл вторую сцену с залом на 342 места, труппе М. Букер предложили пользоваться ею в течение лета, в «мертвый сезон». К этому времени была сформирована профессиональная труппа, улажены отношения с Актерской ассоциацией «Эквити», и свершился переход коллектива в профессиональный.

Тогда же была окончательно сформулирована художественная программа театра. Небольшой размер зрительного зала был принципиально важен, так как определял интимность контакта между зрителями и исполнителями. Этому же эффекту способствовала вся эстетика «камерного» театра, где главным является постижение правды внутренних душевных переживаний людей через развитие ансамблевой актерской игры и верности замыслам драматурга. Любовь к Стриндбергу и Ибсену, приобщение к скандинавским культурным ценностям художественного руководителя театра М. Букер не ограничивали широты ее эстетических воззрений. По ее мнению, репертуар театра должен был быть составлен из классических и современных пьес авторов масштаба Соффла, Ибсена, Чехова, Стриндберга и О'Нила.

Характерно, что как художественный руководитель театра М. Букер при этом не посягала на постановки произведений Шекспира, столь многочисленных в летних региональных театрах, а чаще всего ставила европейскую драму рубежа XIX–XX веков и лучшие современные американские пьесы, не увлекаясь преходящими модными крайностями.

Театр с самого начала вынужден был из-за отсутствия собственного помещения строиться как летний театр, работающий постоянно и профессионально с июня по октябрь. Ежегодно ставилось пять новых постановок, каждая из которых в первые годы шла три недели, а потом, с ростом зрительского интереса, и четыре недели. В остальное время театр выполняет свои общественные обязательства, совершая гастрольные поездки по школам города и штата, в том числе по сельским районам. Серия представлений «Темные ночи», приуроченных к рождественским праздникам, включала в себя и обязательные благотворительные представления в церквях, библиотеках, обычных домах, а также мастер-классы для юных актеров и художников. В самом театре регулярно проводятся лекции-демонстрации и обсуждения после спектаклей.

Маргарет Букер руководила театром до 1985 года и сумела за эти годы создать коллектив, имеющий ярко выраженное творческое лицо – театра актерского, психологического.

Анализ деятельности многих театральных групп до приобретения ими статуса профессионального коллектива большой художественной формы свидетельствует о важнейшем этапе лабораторного периода их деятельности.

#### Литература

1. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. – М.: Диалог культур, 2012. – 288 с.
2. Самитов Д. Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 200 с.
3. Beck J. Why Vanguard? Value Experimental Theatre Discussed // New York Times. – 1959. – March, 22.
4. Biner P. The Living Theatre. – New York, 1972.
5. Brustein R. America and the Classics. Theatre Profiles 7, Theatre Communications Group. – New York, 1986.
6. Glover W. In Living Theatre // Theatre Arts. – 1961. – December.
7. Taylor K. M. People's Theatre in America. – New York, 1972.
8. Theatre Arts Magazine. – 1964. – June-July.

#### References

1. Litavrina M.G. *Amerikanskie sady Ally Nazimovoy [American Gardens of Alla Nazimova]*. Moscow, Dialog Kultur Publ., 2012. 288 p. (In Russ.).

2. Samitov D.G. *V zerkale Brodveya: Istoriya, sotsiologiya, menedzhment nekommercheskikh teatrov SSHA [In the Mirror of Broadway: History, Sociology, Management of non-profit Theatres of the USA]*. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2008. 200 p. (In Russ.).
3. Beck J. Why Vanguard? Value Experimental Theatre Discussed. *New York Times*, March, 22, 1959. (In Engl.).
4. Biner P. *The Living Theatre*. New York, 1972. (In Engl.).
5. Brustein R. *America and the Classics. Theatre Profiles 7, Theatre Communications Group*. New York, 1986. (In Engl.).
6. Glover W. In Living Theatre. *Theatre Arts*, December, 1961. (In Engl.).
7. Taylor K.M. *People's Theatre in America*. New York, 1972. (In Engl.).
8. *Theatre Arts Magazine*, June-July, 1964. (In Engl.).

УДК 792

## ХОРРОР КАК ЖАНР ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ: «ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА» В НОВОСИБИРСКОМ ТЕАТРЕ «СТАРЫЙ ДОМ»<sup>1</sup>

**Флеенко Дарья Алексеевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

В статье проанализирована тенденция современного режиссерского театра к расширению жанровых границ через освоение опыта других видов искусств. Отмечается интерес драматического театра к традиционному кинематографическому жанру хоррора. Режиссерами все чаще предпринимаются попытки адаптировать его к театральному языку, через его оптику прочитать театральный текст. Внимание режиссеров к жанру хоррора осмыслено в контексте поиска новых путей проявления трагического модуса на сцене. Обращение к этому жанру позволяет открыть новые возможности для создания атмосферы неопределенности, беспокойства, экзистенциального страха на сцене, театральными средствами ввести зрителя в состояние переживания соответствующих чувств.

На материале спектакля «Перед заходом солнца» по пьесе Г. Гауптмана в постановке Антона Маликова (Новосибирский драматический театр «Старый дом») рассмотрены возможности реализации элементов жанра в сценическом пространстве и их влияние на раскрытие и интерпретацию смысла пьесы. Вплетение элементов хоррора в интеллектуальную драму связано со стремлением создателей спектакля отойти от социальных и политических интерпретаций и проявить ее трагическую природу через трансляцию первого уровня существования жанра ужаса, ориентированного на способность зрителя домыслить внешне бытовую историю как страшную, мистическую, пугающую.

**Ключевые слова:** спектакль, хоррор, Г. Гауптман, «Перед заходом солнца», театр.

## HORROR AS A GENRE OF THE DRAMA PERFORMANCE: “BEFORE SUNSET” IN NOVOSIBIRSK THEATRE “OLD HOUSE”

**Fleenko Darya Alekseevna**, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theater History, Literature and Music, Novosibirsk State Theatre Institute (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

The article deals with an important trend of the modern theater directing to the expansion of genre boundaries. This expansion is associated with learning from other arts. Drama theatre in Russia of the beginning of the 21<sup>st</sup> century is interested in horror genre, which is traditionally related to cinema and literature. Increasingly,

<sup>1</sup> Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ и Министерства образования, науки и инновационной политики Новосибирской области в рамках научно-исследовательского проекта №17-14-54001 «Новосибирское сценическое искусство 1980–2000-х годов в фокусе современного театроведения».

directors try to adapt the horror genre to theatrical language, read theatrical text using the horror's optics. Interest of directors in this genre is associated with finding the new ways to display a tragedy in modern theatre. Appealing to this genre allows to provide new opportunities for creation of an atmosphere of an ambiguity, a concern and an existential fear on stage.

The author argues that in a theatre a horror genre doesn't have to be associated with a specific type of story but a director can force public to see in outwardly realistic story some terrifying connotation. The performance "Before Sunset" (by Gerhart *Hauptmann*) directed by Anton Malikov in Novosibirsk Drama Theatre "Old House" is an example of such work. The genre of the performance is defined by the director as a "conditionally mystical horror." In this case an introduction element of horror into the intellectual drama is attempting to depart from social and politic interpretations and to show its tragic basis.

The author notes orientation of performance to the first level of existence and perception of horror genre (on the classification of S. King). The director sought to present a story which has nothing outwardly disgusting in such way that a spectator in his imagination could have a percept of this story as a "quintessence of horror." Appeal to the genre of horror is important for the director in his reflection of the nature of terrible as a part of human nature, as a result of unconscious breakthrough into everyday life.

**Keywords:** performance, horror, Gerhart Hauptmann, "Before Sunset," theatre.

Режиссерский театр на протяжении XX и особенно на рубеже XX–XXI веков находится в процессе поиска своей идентичности как вида искусства, последовательно расширяя свои границы: осваивает новые пространства, преодолевая пределы сцены-коробки, декларирует уход от литературоцентризма, отказывается от условности как необходимого элемента восприятия спектакля, предлагает зрителю влиять на ход событий на сцене и т. д.<sup>2</sup> Неизбежно расширяются и жанровые границы. Так, режиссеры все чаще обращают внимание на жанр ужасов или «хоррор», который традиционно развивался в литературе и затем кинематографе. Термин «хоррор» вошел в обиход с появлением кинофильмов этого жанра на рубеже XIX–XX веков и в течение XX века получил мощное развитие. Интерес аудитории к жанру ужасов породил большое количество разнообразных его подвидов и обеспечил постоянное его присутствие на киноэкранах.

Страшное не раз становилось частью и театральной эстетики разных эпох – в сфере народной культуры оно проявлялось, например, в мистических масках карнавала или в постановках площадных мистерий, включающих натуралистичные изображения пыток и казней в эпоху Средневековья. Разного рода ужасы входили на театральные подмостки и в содержании пьес. В театральном пространстве о «роковых, зло-

вещих и ужасных человеческих действиях» [5, с. 428] традиционно повествовала трагедия, которая акцентировала внимание на изображении кровавых злодеяний, преступных страстей и жестокости, такая драматургия получила название «трагедия ужасов» или «кровавая драма» и была популярна в эпоху Возрождения.

В начале XX века ощущения иррационального страха, тревоги, стремятся добиться в своих произведениях представители «новой драмы», но вместо кровавых событий на сцене воцаряется гнетущая атмосфера тревожного ожидания, экзистенциальный ужас, на смену трагедии больших событий приходит «трагедия каждого дня». Новая драма рубежа XIX–XX веков открывает иное измерение ужасного – угрозу, рождающуюся из бессознательного, живущую внутри героя. Частью этой новой трагической эстетики в театре оказывается и поиск новых способов воздействия на эмоции зрителя, стремление дать зрителю возможность прожить в театре чувство неопределенности, беспокойства, ощущения надвигающейся катастрофы. В начале XXI века такая интенция вновь актуальна. Одним из путей достижения этой цели режиссерам видится попытка адаптировать к театральному языку кинематографический жанр, через его оптику прочесть театральный текст. Интересная попытка осмыслить текст Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» через эстетику хоррора была предпринята в Новосибирском драматическом театре «Старый дом» Антоном Маликовым (преьера состоялась 16 июня 2017 года).

<sup>2</sup> В немецком театроведении подобные тенденции теоретически осмыслены в работе Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр».

За основу режиссер взял сценическую версию пьесы, созданную польским драматургом Михом Пабианом, на основе двух редакций произведения – 1922 и 1928 годов. Для создателей спектакля важно было уйти от ставшей традиционной в театре остросоциальной и политической интерпретации пьесы, открыв и представив зрителю ее трагическую природу через психоаналитическую интерпретацию истории семьи Маттиаса Клаузена. Ключом к подобной интерпретации, помимо очевидных трудов психоаналитиков, послужила концепция *Postmemory* (в русском переводе – «постпамять»), предложенная американским лингвистом и литературоведом Марианной Хирш в начале 1990-х годов.

В статье «Что такое постпамять» исследователь предлагает такое объяснение этого феномена: «Постпамять описывает, какое отношение имеют последующие поколения к личным, коллективным и культурным травмам, к изменениям, которым подверглось поколение предыдущее; к тому, что они “помнят” только благодаря историям, образам, поведению людей, среди которых они выросли. Процесс передачи информации происходит на таком глубоком эмоциональном уровне, что начинают создаваться собственные воспоминания. Таким образом, связь с прошлым в постпамяти образуется не за счет процесса «припоминания», но за счёт вовлечения воображения и проецирования – “разработки”, согласно Роберту Лифтону. При этом существует риск того, что подобные перенятые воспоминания могут заменить настоящие, даже вытеснить их» [8]. Для постановщиков в этой теории, очевидно, интерес представляла не только идея исследования последствий травмы, переживаемой в пьесе членами одной семьи, ее разными поколениями, но и культурно-исторический контекст создания Гауптманом самой пьесы, а также «проигрывание», «присвоение» текста пьесы людьми, проходящими психотерапию.

Создатель сценической версии драматург Мих Пабиан утверждал: «Мы <...> попытались прочитать пьесу от конца к началу, используя концепцию постпамяти Марианны Хирш, согласно которой травматический опыт других на эмоциональном уровне воспринимается как свой собственный. Мы обратились к опыту памяти Гауптмана, к его воспоминаниям о персонажах.

Выполнили объемную реконструкцию жизни героев. Восстановили историческую память. Мы вошли в игру с памятью, в которую с нами начал играть драматург для того, чтобы не чувствовать, а думать о чувствах. Мы подошли к тексту не с эмоциональной, а интеллектуальной стороны» (см. [2]). Такой подход не мог не отразиться на содержании спектакля и, конечно, его восприятии зрителем.

Жанр спектакля режиссер определил как «условно мистический хоррор». Выше уже отмечалось, что в работе с природой ужасного театр пошел по стопам кинематографа, отрабатывая кинематографические способы нагнетания напряжения в пространстве сцены. Традиционное определение хоррора, говорит, что это «жанр литературы и кино, имеющий целью напугать слушателя – читателя – зрителя, вселить чувство тревоги и страха, создать напряженную атмосферу ужаса или мучительного ожидания ужасного, передавая так называемый эффект “саспенс” (от англ. *suspense* – неопределенность, тревожное ожидание)» [7, с. 140]. Состояние тревожного ожидания, нагнетание напряжения в жанре «хоррор» часто достигается посредством акцента на мистической составляющей обыденности, на исследовании «темной стороны» человеческой природы. Зачастую это и есть содержание хоррора: «С точки зрения семантики хоррор – кино со сверхъестественными или безжалостными созданиями (дьяволами, ожившими мертвецами и т. д.) и/или с людьми, ведущими себя ненормально (магами, сумасшедшими учеными, маньяками), где и те и другие обитают в пугающих или становящихся такими после их появления местах (кладбищах, изолированных от цивилизации местах и т. д.)» [3, с. 109]. Интересное замечание С. Кинга о восприятии ужасов и их сюжетике приводит и анализирует в своей диссертационной работе О. Э. Артемьева: «...жанр ужасов “существует на трех более или менее независимых уровнях, причем каждый последующий уровень менее “чист”, чем предыдущий”. Три уровня, по мысли писателя, – это ужас, страх и отвращение. <...>

Первый уровень восприятия подразумевает сюжет, в котором нет ничего внешне отвратительного, но который стимулирует работу воображения, заставляя зрителя, читателя или слушателя

самостоятельно превращать описанную историю в квинтэссенцию ужаса. Второй уровень восприятия – страх – воплощается, как отмечает Кинг, в тех произведениях, где на помощь работе воображения приходит еще и физическая реакция при виде чего-либо отталкивающего, отвратительного. <...> человеческому сознанию. Наконец, наименее “чистый” уровень восприятия, по мнению Кинга – это отвращение. <...> И если сделать еще один шаг и развить мысль американского писателя в том же направлении, можно, в конечном итоге, сделать вывод, что основополагающей характеристикой для анализа произведений жанра ужасов служит не симптоматичная в большинстве случаев сюжетика и не возможность ее интерпретации в соответствующем ключе (социологическом, политическом, психологическом, историографическом и т. д.), а особый, уникальный киноязык...» [1, с. 10–11]. Приведенное рассуждение относится к кинематографу, но вполне применимо и в случае обращения к жанру хоррор в работе над спектаклем. Рассмотрим, какие составляющие жанра «хоррор» оказываются интересны режиссеру и как они адаптируются на сцене.

История Маттиаса Клаузена (засл. арт. России Владимир Лемешонок) и его семьи в интерпретации Антона Маликова приобретает отчетливое психоаналитическое звучание. Интерес к психоаналитическому аспекту произведения режиссер эксплицитировал с самого начала, поместив место действия пьесы в некое обобщенно-условное пространство – то ли дом Клаузена, то ли – комната групповой терапии в психиатрической лечебнице. Комната предельно безлика – в центре диван, несколько стульев, в глубине – стена, которая в разные моменты действия меняет свой цвет, превращается в стекло, за которым обнаруживается еще одно пространство, и в большой экран, на который транслируется видео из семейного архива, где присутствует умершая мать. Также в комнате есть еще один экран, выполняющий несколько функций – в процессе развития действия он превращается то в часы, отмеряющие секунды, то в монитор, с движущимися гипнотическими узорами, помехами, сигналами. Пространство с одной стороны отражает некие состояния героев, с другой – воздействует на зрителя, вводя его в подобие медитативного транса, с третьей – намекает на собственную волю дома, живущего по

своим законам. Неслучайными в этом контексте кажутся слова Инкен (арт. Софья Васильева): «Да, я ненавижу этот дом, а дом ненавидит меня».

Драме Гауптмана Маликов придает очертания хоррора, в котором главным героем оказывается ужас столкновения человека и чего-то непостижимого, иррационального и враждебного человеческому бытовому укладу, но живущего в самом человеке. Обращаясь к классификации уровней восприятия хоррора, предложенной С. Кингом, отметим, что режиссера интересует самый первый и самый «чистый» уровень – уровень ужаса. Режиссер в этом случае делает ставку на воображение зрителя и его способность домыслить, лишь оттолкнувшись от предложенного режиссером намека. Именно на этом принципе, на наш взгляд, строится спектакль по пьесе «Перед заходом солнца».

Герои пьесы ярко проявляют свою амбивалентную природу. Исходным событием становится смерть жены Клаузена, которая случилась до начала действия, но определила весь ход истории и логику существования персонажей.

Маттиас Клаузен в исполнении Владимира Лемешонка, казалось бы, страдающий герой, который должен привлекать к себе симпатии зрителя, сочувствие и сопереживание его судьбе. В спектакле Клаузен обретает монструозный облик, когда на поверхность выходит его стремление любой ценой сделать из Инкен копию своей умершей жены.

Артист показывает эту двойственность – за внешней добропорядочностью и сдержанностью тайного коммерции советника скрывается страшный, жесткий человек. Его объяснение с Инкен превращается в процесс «лепки» из нее статуи, итогом которого окажется буквальное перевоплощение Инкен, когда ее словно куклу нарядают в парик и одежду жены Клаузена и она превратится в ее копию. То, что Маттиас при этом говорит стихами Гете, создает жутковатую аналогию творца-поэта и творца-маньяка, материалом которого становится в прямом смысле другой человек – его тело и душа. Именно это в спектакле закладывается в основу отношений Маттиаса и Инкен. Инкен опредмечивается, превращается в куклу, которая как бы ни была похожа на свой прототип, все-таки никогда не сможет им стать. Когда Маттиас это понимает, он с криком

«Я устал!» толкает Инкен, она, обмякнув, падает, и он таскает ее за собой по комнате как вещь, произнося при этом слова упрека по отношению к своим детям, которые решили лишить его прав.

Ярко проявлена двойственность человеческой природы и в монологе Пастора (арт. Тимофей Мамлин), который начинается проповедью праведной жизни и учения Иисуса, а заканчивается «превращением» Пастора, снимающего свою личину и проповедующего совершенно обратное: «Борьба, зависть – вот где страсть. <...> У тебя нет выбора. Будешь гнить, как все гниет. Лишь одно удовольствие тебе доступно – причинять боль». Снимая сутану, Пастор обретает зловещий, измененный с помощью техники голос, вселяющий беспокойство и тревогу самим своим звучанием. Важно отметить, что в спектакле в целом особую роль играет речевая партитура, звучание голосов персонажей часто выходит за рамки речи «психолого-реалистического типа». Подобное явление описано в работе Н. Л. Прокоповой: «...нередко один и тот же образец речевого искусства в определенные моменты сценического времени, в зависимости от художественной задачи, проявляет признаки разных ценностных установок. Такие образцы содержат черты не только контаминации (переплетения, смешения), но и черты модификации типов речевого искусства. При этом указанное смешение подчас способно придать образцу речевого искусства особую художественную значимость» [6, с. 142]. В спектакле «Перед заходом солнца» такое смешение выполняет суггестивную функцию погружения зрителя в напряженную ирреальную атмосферу, давая импульс воображению в достраивании за внешне бытовым сюжетом вполне мистической истории.

Доктор Штайниц (Анатолий Григорьев) еще один персонаж, который наделяется волей режиссера inferнальным смыслом. Он – тот самый «сумасшедший ученый», ставящий в условно «изолированном месте» свой эксперимент, участниками которого и оказываются герои пьесы. Именно он прекращает существование Маттиаса, почти сладострастно искалывая его большим шприцем и погружая в галлюциногенный мир смерти – его эксперимент завершен.

Таким образом, помимо истории, представленной Гауптманом, перед нами разворачивается

еще одна, в которой человек (в этом случае герои пьесы представляют лишь многообразие человеческих типов) становится объектом исследования, холодного анализа, препарирования. Это объясняет нелинейность повествования, представленного на сцене – зритель видит параллельно несколько историй, при этом проговариваемое и проживаемое на сцене не всегда соответствуют друг другу.

Элементы, характерные для хоррора (нагнетание напряженной атмосферы с помощью музыки, игры с растягиванием и сжатием времени, обнаружение в персонажах латентных зловещих проявлений, помещение их во внешне нейтральное, но в то же время жуткое место, подчинение их действий логике их собственных неврозов, наложение сюжетов, создающее ощущение спутанного сознания), вплетены Антоном Маликовым в интеллектуальную драму и в каком-то смысле выявляют ее природу, временами доводя события пьесы до гротеска.

Казалось бы, их включение призвано усилить эмоциональность зрительского восприятия, но эффект оказывается обратным. События и страсти, переживаемые персонажами на сцене, зачастую не рожают саспенса в зрительном зале. Те составляющие, которые должны обеспечить этот эффект в спектакле не проявлены или проявлены с обратным знаком – насыщенные по смыслу диалоги и монологи героев создают длинноты и разрушают столь важное для хоррора нервное напряжение. Создается впечатление, что создатели спектакля скорее играют с элементами хоррор-дискурса, чем всерьез ждут от зрителя полной эмоциональной вовлеченности – скорее они стремятся (и вполне успешно) вызвать напряжение интеллектуальное. Даже призрак жены Клаузена, который в классическом хорроре был бы источником страха, в спектакле безобиден и больше подходит на душу, которая рада бы уйти, но живущие не могут ее отпустить. В. Мазин в работе «Лакан в кино» описывал подобный сюжет, анализируя связь между кинематографом и психоанализом: «...кинематограф и психоанализ – призрачные медиа, они имеют дело с призраками. <...> Только не нужно думать, что призраки в жизни человека пребывают где-то на заднем плане. Нет. Порой они преследуют неотвратимо. Только не нужно думать, что призраки беспокоят людей. Как раз наоборот: люди тревожат призраков» [4, с. 7].

В спектакле эта идея проявлена буквально. Одержимость Маттиаса умершей женой с самого начала дает почувствовать, что он находится на границе между жизнью и небытием, а сцена объяснения с Инкен превращается в сеанс общения с духом жены. Когда он надевает кольцо на палец Инкен, та падает и сворачивается, словно от боли, а Маттиас обращается напрямую к призрак жены, который присутствует во время разговора. Но жена отворачивается и уходит. В следующем действии Инкен уже выглядит как умершая жена Клаузена и при этом держится, движется и говорит отстраненно и безэмоционально как механическая кукла.

Режиссер предлагает осмысление природы ужасного как части проявления человеческой природы, результата прорыва бессознательной сферы в повседневную жизнь. Это ломает жизнь Маттиаса Клаузена и становится объектом изучения, пристального взглядывания в разрозненные детали, которые складываются в разнообразные узоры, как в калейдоскопе. Вероятно, такая калейдоскопичность и многослойность смыслов, и в то же время отказ от последовательного развер-

тывания сюжета с нагнетением напряжения, приводит к тому, что, являясь «условно мистическим хоррором» по смыслу и по замыслу режиссера, спектакль недовоплощается в хоррор по жанру. Тем не менее в описываемом спектакле очевидна ориентация на первый, самый чистый, уровень существования и восприятия жанра ужасов. Создатели спектакля стремятся представить сюжет, в котором нет «ничего внешне отвратительного» таким образом, чтобы зритель в своем ображении мог превратить разворачивающуюся на его глазах историю в «квинтэссенцию ужаса».

В заключение отметим, что постановка «Перед заходом солнца» не единственная в последнее время попытка раскрыть театральные возможности жанра хоррора. Можно предположить, что обращение к этому жанру в театре связано с потребностью через погружение зрителя в атмосферу страха обострить его эмоции, заставить его испытать не только эстетическое, но и психологическое или даже физическое потрясение. В некотором смысле, на хоррор в театре возлагается выполнение функций, традиционно присущих трагедии.

#### Литература

1. Артемьева О. Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 176 с.
2. Вержбицкая М. Финальная премьера [Электронный ресурс]. – URL: <https://newsib.net/kultura/finalnaya-premera.html> (дата обращения: 29.10.2018).
3. Ионов А. Ю. Определение жанра хоррор на основе жанровой теории Рика Олтмена // Вестн. РГГУ. Сер. «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2015. – № 2. – С. 107–114.
4. Мазин В. Лакан в кино. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
5. Пави П. Словарь театра. – М.: ГИТИС, 2003. – 516 с.
6. Прокопова Н. Л. Художественная значимость речевого искусства как результат объединения разных ценностных установок (на мат-ле спектакля «футуризмЗрим») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 141–154.
7. Суханова Е. А. Типология и характерные черты хоррор-дискурса // Филол. науки. Вопр. теории и практики. В 3 ч. Ч. 3. – 2016. – № 6 (60). – С. 139–142.
8. Хирш М. Что такое постпамять [Электронный ресурс]. – URL: <http://urokiistorii.ru/article/53287> (дата обращения: 25.10.2018).

#### References

1. Artemyeva O.E. *Evolutsiya esteticheskoy modeli zhanra "khorror" v amerikanskom kino: dis. kand. iskusstvovedeniya [Evolution of Horror's Aesthetic Pattern in American Cinema. Diss. in PhD Art History]*. Moscow, VGIK Publ., 2010. 176 p. (In Russ.).
2. Verzhbitskaya M. *Final'naya prem'era [The last premier]*. (In Russ.). Available at: <https://newsib.net/kultura/finalnaya-premera.html> (accessed 29.10.2018).
3. Ionov A.Y. *Opreделение zhanra khorror na osnove zhanrovoy teorii Rika Oltmena [Defining horror genre based on Rick Altman genre theory]*. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [RSUH/RGgU BULLETIN. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies]*, 2015, no. 2, pp. 107-114. (In Russ.).

4. Mazin V. *Lakan v kino [Lakan at a Cinema]*. St. Peterburg, Seans Publ., 2015. 336 p. (In Russ.).
5. Pavis P. *Slovar' teatra [Dictionary of the Theatre]*. Moscow, GITIS Publ., 2003. 516 p. (In Russ.).
6. Prokopova N.L. Khudozhestvennaya znachimost' rechevogo iskusstva kak rezul'tat ob"edineniya raznykh tsennostnykh ustanovok (na materiale spektaklya "futurizmZrim") [Artistic importance of the speech art as a result of combination of the different values (as in play "futurizmZrim")]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no 26, pp. 141-154. (In Russ.).
7. Sukhanova E.A. Tipologiya i kharakternye cherty khorrordiskursa [Typology and characteristics of horror-discourse]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]*, 2016, part 3, no 6 (60), pp. 139-142. (In Russ.).
8. Khirsh M. *Chto takoe postpamyat' [What is postmemory]*. (In Russ.). Available at: <http://urokiistorii.ru/article/53287> (accessed 25.10.2018).

УДК 792

## СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ СПЕКТАКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КЕМЕРОВСКОГО ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМ. А. ЛУНАЧАРСКОГО)

*Пузырёва Инга Анатольевна*, заведующая кафедрой современной и классической хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pi42@mail.ru

*Григорьянц Татьяна Александровна*, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Театр – искусство, меняющееся вместе с трансформациями жизни человека. Сценическая реальность, материализующаяся через сценический текст спектакля, создается не только режиссером, но и художником, хореографом, постановщиками трюков, педагогами-вокалистами. Сценический текст современного драматического спектакля – это чаще всего сплав элементов различных видов искусств: живописи, скульптуры, музыки, декламации, хореографии, пантомимы, свободной пластики, вокала, инструментального искусства. Одним из важных компонентов современного спектакля является танец и различные варианты пластических импровизаций. Хореографические сцены и фрагменты выполняют определенные функции в реализации авторской режиссерской идеи. Они создают определенную атмосферу сценического эпизода в драматическом спектакле. Некоторые пластические «вставки» определяют индивидуальные характеристики героев и их отношения к происходящим в пьесе событиям. Существуют танцевальные эпизоды, связывающие прошлое и настоящее спектакля. Некоторые танцевальные эпизоды могут трансформировать пространство драматического представления. Хореографическая составляющая усиливает исходные точки эмоционального напряжения отдельной сцены постановки или его фрагмента. Различные направления современной хореографии с их разнообразной лексикой довольно актуальны для драматического спектакля сегодняшнего дня. Танцевальные эпизоды с использованием элементов современной хореографии выразительны и «удобны» для режиссеров и хореографов в постановочной работе. Современный танец обладает некоторыми характеристиками, которые сближают его с драматической игрой актеров. Относительная свобода от жестких хореографических канонов и строгих правил, а также возможность импровизировать являются важными моментами соприкосновения драматического способа существования и танцевального. Это с успехом доказывают спектакли Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского: комедии «Боинг-Боинг», «Шикарная свадьба», спектакль-притча «История одной души».

**Ключевые слова:** драматический спектакль, современная хореография, танцевальный фрагмент, сценический текст, импровизация, художественный образ, пластика тела.

**MODERN CHOREOGRAPHY IN DRAMA  
(ON THE BASE OF PERFORMANCES OF KEMEROVO  
A. LUNACHARSKY DRAMA THEATRE)**

*Puzyreva Inga Anatolyevna*, Department Chair of Modern and Classic Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pi42@mail.ru

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

The theater is an art of changing together with transformations of human life. Theatrical reality, materialized through stage performance text are created not only by a director but also by a painter, choreographer, plastic and vocal teachers. Stage text of modern drama performance is most commonly alloy elements of various kinds of arts: painting, sculpture, music, stage speech, dancing art, pantomime, free plastic, vocal, instrumental art. One of the important components of modern drama is a dance and different variants of plastic improvisations. Choreographic scenes and fragments have specific functions in the implementation of the author's directorial ideas. They create a certain atmosphere of a scenic episode of drama performance. Some of them define individual characteristics and their relationship to the play events. There are dances, linking the past and present performance. Some dancing episodes can transform the space of drama performance. A choreographic component intensifies original points of emotional tension of the certain performance scene or its fragment. Different modern choreography trends and its varied vocabulary are rather actual for nowadays dramatic performance. The dance episodes using the varied elements of modern choreography are rather expressive and "convenient" in staging work for producers and choreographers. Some modern dance has some characteristics which brings it together with dramatic acting. Relative freedom from harsh choreographic canons and strict rules and ability to improvise are important points of contact of the dramatic way of being and dance. This success proves the performances of Kemerovo Regional Drama Theater: comedies "Boing-Boing", "The Smart Wedding", and drama-parable "The Story of One Soul".

**Keywords:** drama performance, modern choreography, a dance fragment, stage text, improvisation, an art image, body plastic.

Современный драматический спектакль сложно представить без пластических элементов. Хорошо подготовленная в плане пластики и хореографии труппа дает возможность развернуться режиссерской фантазии в изобретении оригинальных вариантов представления сценического действия, открывает потенциал главного театрального «выразительного средства» – артиста. Именно пластика тела, приобретенная «хореографичность», умение слушать и слышать музыку телом, способность лепить из самого себя нужные режиссеру мизансцены делает драматического исполнителя важнейшим элементом в создании сценического произведения. Чтобы выполнить столь важную функцию, тело артиста, по выражению Ф. Комиссаржевского, «должно быть технически приспособленным для выражения переживаний; тем более – тело... его положения и движения выражают после музыки

наиболее обобщенно и более сжато и четко, чем слово, внутреннее состояние человека; кроме того, тело отражает внутренние эмоции прежде, чем они находят выражение в слове или звуке» (цит. по [1, с. 19]). Это обстоятельство дает возможность режиссеру, сочиняя сценический текст спектакля, вместе с хореографом вводить в него танцевальные фрагменты, которые по своей организации и воплощению имеют отличную от драматического искусства природу. Пластические сцены более эмоциональны и способны передавать атмосферу чувств, отношений, всего, что «вплетено» в общее действие.

Танец имеет практически неограниченные возможности в реализации авторского замысла. Пластические эпизоды способны передавать необходимую художественную «информацию» выразительными движениями и позами, сочетанием внешнего рисунка и музыки его оформляющей,

а также композицией всего пластического фрагмента. Любая хореографическая зарисовка, сцена обладают внутренней драматургией, которая продумывается хореографом уже на первом этапе создания спектакля. В этот же период решается вопрос лексики, при помощи которой предполагается реализация конкретного пластического эпизода. Выбор определенного лексического «набора» для составления хореографического или пластического номера определяется драматургическим материалом, но, в большей степени, режиссерским решением.

Анализируя несколько последних работ Кемеровского драматического театра им. А. Луначарского, мы убеждаемся, что лексическое оснащение современной хореографии в большей степени подходит для реализации замысла режиссера. Абстрактная пластика позволяет решать хореографический номер неожиданно, границы хореографии и драматического существования артиста стираются, становятся зыбкими и размытыми. Именно это позволяет исполнителям не «танцевать между сценами», а сливаться с элементами пластики, выплавляя новую форму сценической жизни, образную и вместе с тем очень понятную. Современные направления в хореографии, точнее единицы, их представляющие, имеют свои особенности. Современный танец – это сплав свободной пластики и профессиональной балетной техники. С одной стороны, это некоторая демократичность в жесте, кажущаяся раскованность и непринужденность движений; с другой стороны, техничность и точность в воспроизведении танцевального эпизода. Кроме этого одним из оснований современной танцевальной культуры является импровизация, представляющая собой суть актерской природы и один из важнейших признаков актерского профессионализма. Импровизация и тонкое чувство движения помогают свободно ввести танцевальный элемент (даже не танец!) в ткань драматического действия, присвоив само желание к легкому неожиданному движению. Многие исполнители современного танца считают: «танец – это любое движение: ходьба, бег, взмахи рук дирижера, жест собеседника при споре» [4, с. 73]. По мнению известного педагога, режиссера Б. Г. Голубовского, роль можно «разведать» танцем: «протанцевать роль – значит ощутить ее пластическое выражение во всем теле – руках, ногах, переходах, мельчайшем жесте, заканчивающемся в кончиках

пальцев» [1, с. 118]. Если режиссер в драматическом спектакле «должен уметь переложить текст на движение, найти точный эквивалент мысли автора в пластическом рисунке...» [1, с. 84], то хореограф, «изобретая» хореографические формы, наполняет их эмоциями, создает атмосферу настоящих или будущих событий.

В настоящем репертуаре Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского существует ряд спектаклей, в которых используются формы современной хореографии. Это: комедия «Боинг-Боинг» (режиссер Д. Петрунь, хореограф И. Пузырева, 2009), спектакль-притча «История одной души» (режиссер В. Михеева, хореограф И. Пузырева, 2015), комедия «Шикарная свадьба» (режиссер А. Безъязыков, хореограф И. Пузырева, 2013).

«Поводов» введения хореографического материала в драматическое действие столько же, сколько и оригинальных режиссерских идей. Танец может выполнять функцию «организатора» атмосферы сцены, он может создавать и удерживать внешние характеристики героев, иногда хореографический эпизод заменяет фразу «прошло время» (чаще это происходит в спектаклях-сказках) и т. д.

В спектакле «Боинг-Боинг» танцевальные моменты – «это представления характера каждой героини и даже немного – их национальности» [2]. Движения американки Мери отличаются открытостью, свободой и силой (актриса Д. Мартышина). Пластика танца француженки Мишель более мягкая, движения мельче, но более филигранные (актриса Н. Амзинская). Танец немецкой стюардессы Марты представляет собой набор маршевых и жестких па (актриса О. Шилова). Несмотря на отдельные национальные характерные «отсылки», все зарисовки решены в свободных движениях современной хореографии, что позволяет артистам импровизировать, каждый раз несколько меняя внутреннюю структуру исполняемого номера. Это делает хореографическую сцену более живой и не делит на «танец» и «не танец».

В комедии «Шикарная свадьба» танцевально-пластические фрагменты в большей степени характеризуют атмосферу происходящих событий: суеты, неразберихи, недопонимания, что является необходимым элементом в «комедии положения». Интересным, на наш взгляд, представляется пластическо-хореографическая зарисовка

«появление или выход мамы невесты» (актриса Н. Юдина). Великолепная пластика исполнительницы, музыкальность, умение в одном движении создавать целый образ без текста рождают необходимый результат, который всегда вызывает бурю аплодисментов в зрительном зале.

Режиссерский замысел спектакля «История одной души» определил последовательность хореографической драматургии и особенности построения действия в танцевальных фрагментах. Рабочая гипотеза режиссера-постановщика и предложения хореографа определили поведение героев, последовательность событий, происходящих в танцевальных фрагментах. Одной из основных задач хореографа стало создание динамичного визуального ряда, отвечающего замыслу режиссера постановки и требованиям современного драматического театра. Лексическое решение хореографического материала подбиралось с учетом танцевальных образов, которые должны были быть контрастными по отношению друг к другу. Для этого использовались элементы, которые могли наиболее ярко выражать экспрессию и темперамент героев пьесы, их мощную творческую энергию. Пластические и хореографические фрагменты явились лейтмотивом проведения сцен «жизни» после смерти. Основным лексическим материалом для экспозиционной картины спектакля явились элементы современной хореографии. Начало спектакля – человек находится между жизнью и смертью. Атмосфера операционной комнаты больницы, где бригада врачей пытается спасти пациентку (артистка Н. Юдина) передается музыкально пластически. Образ борьбы за жизнь возникает при помощи динамики и смены темпо-ритмического рисунка движений с элементами импровизации. Танцевальный фрагмент спектакля под условным названием «Лифт», по замыслу хореографа, полностью представляет собой импровизацию, существующую практически вне канонов хореографического искусства, что позволило создать «живую» атмосферу в спектакле.

Еще одна важная сцена, решенная в пластике – «Люди-птицы». Основой этого эпизода также являются элементы современной хореографии, одной из особенностей которой является

диафрагмальное дыхание. Именно оно – ключ ко всему, первооснова человеческой жизни, не зависимо от рассматриваемого контекста. Автором эпизода подразумевался акцент на Жизни вообще, отход от сиюминутных и повседневных дел и забот. Тело подчиняется разуму, образуется гармония между внутренним и внешним человеческой жизни. При этом «Тело порождает время, которое, в свою очередь, становится носителем смыслов, чувств и образов. Время ритмически организует тело и порождает неожиданные косвенные телесные и языковые оси, слова-пули, тягучую песнь, совершенно деконструированный монолог, который может иметь иной смысл, дать обещание нового» [3, с. 15].

Сцены близких персонажей (это и ангелы, и тени, и мысли героини, и ее чувства) автор танцевального эпизода строит, используя принцип изоляции и полицентрии. За счет независимости движения различных телесных центров (шея и голова, плечевой пояс, грудь, таз, руки и ноги) создается полицентрическое движение. Пластический рисунок выглядит как ломаный и жесткий. Каждая часть тела персонажа, или каждый центр, имеет свое собственное поле напряжения и свой собственный центр движения. Для того чтобы перевести его в реальную видимость танца, используется технический прием – изоляция. Он подразумевает автономное движение каждого центра, относительно остальных частей тела.

Таким образом, современная хореография выполняет определенные функции в драматическом спектакле. Благодаря своей демократичности в решении пластического рисунка сцены, она становится более «комфортной» для драматических артистов, которые не являются танцорами в полной мере и не обладают специально «настроенными» телами. По той же причине, элементы современного танца, точнее их введение, в некоторой степени «удобны» для постановщика. Импровизация, представляющая собой важнейший элемент актерского мастерства, и не менее важный принцип в современной хореографии, позволяет исполнителю изящно войти в танцевальную сцену и не менее изящно «вернуться» к драматическому существованию.

#### Литература

1. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
2. Интервью с главным хореографом Кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского – И. А. Пузыревой (из архива Т. А. Григорьянц).

3. Терзопулос Т. Возвращение Диониса. – М.: Синдбад, 2014. – 165 с.
4. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // Театр. – 2015. – № 20. – С. 73.

#### References

1. Golubovskiy B.G. *Plastika v iskusstve aktera [Plastik in actor art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 189 p. (In Russ.).
2. *Intervyu s glavnym khoreografom Kemerovskogo oblastnogo teatra dramy im. A. Lunacharskogo – I.A. Puzyrevoy (iz arkhiva T.A. Grigoryants) [Interview with the main choreographer of Kemerovo Drama Theatre – I.A. Puzyreva (from the archive of T.A. Grigoryants)]*. (In Russ., unpublished).
3. Terzopulus T. *Vozvrashchenie Dionisa [Regeneratio of Dionis]*. Moscow, Sindbad Publ., 2014. 165 p. (In Russ.).
4. Khlopova V. *Amerikanskiy tanets XX veka: zachem Terpsikhora nadela krossovki [American dance of XX century: Why did Terpsikhora put on sport boots]*. *Teatr [The theatre]*, 2015, no. 20, p. 73. (In Russ.).

УДК 781.95

### ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ «МУЗЫКАЛЬНОЙ» ТЕРМИНОЛОГИИ ПРИ ОПИСАНИИ ПЕНИЯ ПТИЦ В РАБОТАХ ПО БИОАКУСТИКЕ

*Поспелова Римма Леонидовна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ). E-mail: [psplv@mail.ru](mailto:psplv@mail.ru)

В статье кратко рассматривается практика использования «музыкальной» терминологии при описании пения птиц в работах по биоакустике. Автор статьи задается вопросом: является ли это простой аналогией или же речь может идти о неких общих принципах организации птичьих песен и музыки (в некоторых известных, конечно, пределах). Биологи (орнитологи) отмечают наличие характерного баланса между повторяемостью и вариативностью в пении птиц, что они склонны считать общим моментом в пении птиц и музыке. Автор считает, что корректному сравнению подлежат не просто пение птиц и музыка вообще как таковая (то есть любая, в том числе и выработанная на поздних стадиях культурного развития человечества), но, в первую очередь, «музыка» архаических племен (ныне живущих аборигенов), а также музыкальный фольклор и некоторые стили и направления современной академической и поп-музыки (например, минимализм), отмеченные гипертрофированной повторяемостью. В результате краткого сопоставления некоторых научных гипотез о происхождении музыки, данных биоакустики птиц и музыковедческой традиции понимания принципов музыкального формообразования автор склонен считать, что данные аналогии не поверхностны и не случайны, они могут свидетельствовать о некоей общности базовых принципов архаических форм вокализации и звуковой коммуникации у разных биологических видов.

**Ключевые слова:** «музыкальные принципы» в пении птиц, биоакустика, минимализм, повторяемость и вариативность в музыкальной форме, музыкальный фольклор, «музыка» аборигенов.

### ABOUT USE OF “MUSICAL” TERMINOLOGY IN DESCRIBING THE BIRD SINGING IN BIOACOUSTIC STUDIES

*Pospelova Rimma Leonidovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Theory, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russian Federation). E-mail: [psplv@mail.ru](mailto:psplv@mail.ru)

The article briefly covers the practice of using the music terminology in the birdsongs' descriptions. The attention to a subject is caused by the need for clarification of the question: whether it is simple analogy,

or it is about certain real general principles of the formal organization of birdsong and music (in some known limits). Scalars (on bioacoustics) point existence of a characteristic balance between repetition and variation as an interesting link between birdsong and music. This balance is considered in article also from positions of an orientation of a musical form on a listener that contacts efficiency of communication and overcoming the monotony.

In the article, the music origin problem in the context of proximity (in a number of parameters) of birds' singing and so-called primitive music is also briefly touched (works by J. Gordania, A. Kazankov, etc.).

As a result of short comparison of some scientific hypotheses of an origin of music (on the ground of music of natives), data of bioacoustics of birds and musicological tradition of understanding the principles of a musical shaping, the author is inclined to consider that these analogies aren't superficial and aren't casual, but they speak about a certain community of basic principles of archaic forms of vocalization and sound communication.

From these positions, the assessment is also given to some directions of modern music, in particular, to minimalism, whose specifics speak from unexpected positions (the appeal to archaic forms of vocalization, comparable to hours-long singing of birds).

**Keywords:** "music principles" in birdsong, bioacoustics, minimalism, repetition and variation in a musical form, folk music, "music" of natives.

В настоящее время в биоакустике птиц принято использовать музыкальную или квазимузыкальную терминологию. Возникает вопрос, что это – желание сделать изложение более удобопонятным по аналогии с музыкой у людей или же это отражает подспудную убежденность авторов в том, что подобная терминология не является аналогией в чистом виде, а говорит о некоторой общности процесса пения (вокализации) у птиц и людей (на ранней стадии, естественно, развития последних).

Но если верно второе, тогда ходовая терминология биоакустики птиц оперирует музыкальной терминологией в статусе именно научной, а не условно-метафорической. В любом случае, очевидно, что на звуковую коммуникацию животных, в частности, птиц, переносятся представления и наблюдения, сформированные в музыкознании и, конкретно, в области теории музыки (учение о музыкальной форме). Возможно, что такого рода перенесение терминологии просто помогает ученым-биологам формулировать свои наблюдения и выводы.

Вот некоторые примеры такой терминологии. Песенный *репертуар* (особи), состоящий из: *песен*, которые, в свою очередь, складываются из повторяемых *мотивов*, *фраз*, что охватывается понятием *песенный синтаксис* (регулярность/нерегулярность повторения фраз и мотивов, их

сочетание), *исполнитель*, *слушатель* (в качестве слушателей предполагаются потенциальные супруги) и др. (см. [7; 13]).

Но наблюдения касаются также и более широких («исторических») обобщений. Например, предполагается, что песни некоторых видов птиц могут не меняться в течение столетий. Но это как будто само собой разумеется, хотя в течение столетий никто не мог наблюдать за этим процессом, и реальные углубленные исследования птичьих песен относятся совсем к недавнему времени, когда оформилась и начала бурно развиваться наука биоакустика<sup>1</sup>. В то же время биологи говорят, что на фоне видовой стабильности пения могут наблюдаться какие-то мелкие вариативные изменения в популяции, обусловленные конкретной местностью. И такие подвиды пения в рамках общего вида называются диалектными (песенные диалекты). Более того, пение конкретной особи, будучи в целом в рамках видového пения данного ареала, также может быть отчасти вариативным.

Не трудно сообразить, что подобная картина близка положению дел в музыкальном фольклоре, для которого характерна долгая сохранность

<sup>1</sup> Биоакустика – область в биологии, которая занимается изучением звуковой сигнализации у животных (в частности, птиц). Свое рождение как самостоятельный раздел науки биоакустика получила в 1956 году на I Биоакустическом конгрессе в Пенсильвании (США).

традиции и неизменяемость канона наряду с региональными (местными) и личными исполнительскими отклонениями (вариативность или вариантность).

И еще раз повторим уже поставленный вопрос, что это – принципиальная общность вокального поведения разных биологических видов или только легкая аналогия, которая переносит всю музыкальную терминологию на данные биоакустики птиц? На первый взгляд, это происходит потому, что ученые склонны рассматривать певческие навыки у птиц (их формирование, передачу и т. п.) сходно с аналогичными навыками у людей. Но на самом деле можно ведь считать и наоборот, что нет какой-то непроходимой границы и принципиальной разницы между певческими навыками биологических видов наиболее близких по музыкальной (вокальной) одаренности, то есть людей и птиц (тем более, что голосовой аппарат птиц приспособлен для пения в большей степени, чем прочих видов).

Поскольку птичье пение издавна было предметом звукоизобразительности в музыке (и это особая и давно известная и разработанная в музыкознании тема), то аналогии между птичьим пением и музыкой лежат на поверхности. Но при этом в сфере самой музыки (музыкальном знании) они, будучи понимаемы скорее метафорически, воспринимаются как нечто само собой разумеющееся.

В сфере естественных наук, и, конкретно, биологии, интерес к этой теме возник сравнительно недавно, и шел он именно от биоакустики. Возникла достаточно обширная литература, в которой пение птиц изучается как объект научного исследования<sup>2</sup>, в отличие от музыкознания, в котором пение птиц затрагивалось обычно с точки зрения отображения этого пения в самой музыке и средств такого отображения.

Однако парадокс заключается в том, что биоакустики начали активно использовать музыкальную, даже, скорее, музыковедческую терминологию при анализе разного рода характеристик птичьего пения, и это является до некоторой степени открытием для музыкантов и музыковедов,

<sup>2</sup> По свидетельству самих биологов, в нашей стране только в Москве, и конкретно, в МГУ, сравнительно недавно, но очень интенсивно стали разрабатываться проблемы биоакустики птиц (см. [8]).

дов, которые случайно и чаще всего из простого любопытства могут заглянуть в эту интересную науку – биоакустику.

Действительно, судя по комментариям в блогосфере, некоторые выводы и гипотезы биоакустики птиц вызывают неподдельный интерес со стороны музыкантов, причем интерес, я бы сказала, какой-то охранительно-подозрительный. То есть попытки провести аналогии между принципами формообразования птичьих песен и музыкой встречаются в штыки некоторыми музыкантами, которые чувствуют себя, похоже, глубоко оскорбленными: дескать, как это можно проводить такие аналогии, ведь музыка – это нечто несоизмеримо более высокое и разумное, богатое по содержанию и средствам формообразования и т. д. и т. п. (понятно, в каком направлении идет подобного рода аргументация). И более того, биоакустики и авторы конкретных статей даже обвиняются... в рекламе. Но, возникает вопрос, в рекламе чего? Очевидно, саморекламе, самопиаре? Или рекламе птичьего пения как такового?

Однако биоакустики, как и вообще биологи, люди весьма серьезные, и основываются они обычно на солидной научной литературе. И может ли быть, что целая армия биологов (прежде всего, зарубежных, поскольку именно от них идет данная тенденция) занимается саморекламой, используя музыковедческую терминологию и привлекая тем самым внимание к предмету исследования. Скорее всего, у блогеров из числа музыкантов возникает смутное чувство какого-то недовольства и недоверия, когда в «их епархию» так бесцеремонно «залезают» биологи и проводят эти аналогии<sup>3</sup>.

Сами биоакустики, разумеется, не имеют мысли уравнивать птичье пение и музыку, они говорят только о том, что некоторые особенности формообразования птичьих песен похожи на музыкальные в том смысле, что все заточено (построено) на **балансе повторяемости и вариативности**.

И действительно, принципы повторности и обновления нельзя отрицать в строении птичьих песен. И это то, что каждый из нас может слышать без всякой звукозаписывающей аппаратуры и не

<sup>3</sup> См. комментарии читателей с элементами дискуссии к публикации А. Морковина [7].

будучи биологом (орнитологом). Правда, простой обыватель, как правило, слышит или улавливает в пении птиц все же регулярную повторяемость неких фраз или мотивов. Но ученые-биологи, которые наблюдают птиц одного вида в рамках конкретного ареала в течение достаточно длительного периода времени и разных особей из данной локальной местности, располагают более детализированными данными, которые оказывается возможным получить, конечно, при помощи высокотехнологичной звукозаписывающей аппаратуры<sup>4</sup>. Они делают записи, переводят их в сонограммы, из анализа которых видны мелкие изменения в структуре песен разных особей, под влиянием разных факторов, например, вследствие гипотетической обратной связи (то есть, реакции на пение слушателей-птиц и т. п.).

Все это очень тонкие и интересные характеристики, которые выявляются в результате длительного наблюдения за пением птиц. В качестве примера предлагаю вниманию цитату о так называемых сорочьих флейтовых птицах из обширного русского абстракта [7] одной англоязычной статьи [13]: «Сорочьи флейтовые птицы (*Cracticus nigrogularis*) считаются лучшими певцами на австралийском континенте, подобно соловьям в Европе или многоголосому пересмешнику в Северной Америке. Их песня сложна и разнообразна, и в то же время хорошо структурирована. Отдельные ноты группируются в устойчивые сочетания – фразы. Каждая фраза длится 2–3 секунды и отделяется от следующей чуть более длинной паузой (рис. 2). Пение может длиться много часов. Количество фраз, исполняемых птицей, широко варьирует; в течение жизни исполнители могут осваивать новые фразы и перенимать их у соседей. Именно благодаря сочетанию регулярности и разнообразия пение сорочьих флейтовых птиц оказалось в центре внимания группы психологов и биоакустиков, занятых поиском музыкальных принципов в пении пернатых» [7].

Из этого фрагмента видна терминология – ноты, фразы, музыкальные принципы, сложность и разнообразие пения, его структурированность. Многочасовое пение вызывает анало-

<sup>4</sup> В том числе из космоса при помощи спутников (особенно при наблюдении за миграцией птиц).

гии с минимализмом, поскольку в этой технике длительное время тоже можно оперировать фразами-паттернами, сменяющимися друг друга. Не случайно в этой статье есть ссылка на Ф. Гласа, американского минималиста, как указание на гипертрофию повторности относительно небольшими паттернами, сближающую данную технику с пением птиц. Важным также является указание на подражание или переимство – заимствование у соседей новых фраз, а ведь то же самое происходит и в фольклорной практике. Кроме того, обучение строится также путем подражания взрослым сородичам (ну как у людей просто!).

Авторы статьи [13] представили сонограммы, графики<sup>5</sup>, провели эксперименты по сравнению «естественной» и «случайной песни» по характеру случайности/ не случайности, а также регулярности/нерегулярности повторения мотивов и фраз. При этом оказалось, что один и тот же мотив может быть включен в различные фразы. В результате моделирования оказалось, что фразы повторяются (комбинируются друг с другом) все-таки больше по принципу случайности<sup>6</sup>, но упорядоченность пения все равно возникает из-за периодических повторов тех или иных фраз через определенный интервал времени (паузы). Авторы ставят вопрос, зависит ли богатство репертуара (то есть количество различных фраз и мотивов) от возраста птицы, и если это так, то значит, память птиц накапливает репертуар с возрастом (то же самое имеет место, как мы знаем, у информантов в фольклорной практике).

В целом следует заметить, что в статье больше вопросов, чем ответов, но показателен конечный вывод (сформулированный А. Морковиним в результате реферирования статьи): «Как бы то ни было, регулярное повторение мотивов может создавать необходимое впечатление регулярности песни; в то же время их появление в различных контекстах (то есть в разных песенных фразах) помогает избежать монотонности, и, возможно,

<sup>5</sup> Некоторые из них воспроизводятся в абстракте А. Морковина [7].

<sup>6</sup> Что касается случайности, то, как известно, она тоже может иметь место и в музыкальной импровизации, и в собственно композиции (алеаторика, как специально моделируемая случайность).

способствует поддержанию слушательского интереса. Все это создает интересные параллели с музыкальной культурой человека. Авторы замечают, что характерный баланс между монотонностью и разнообразием свойственен самым разным музыкальным стилям. Не исключено, что подобные закономерности широко распространены и в сложной вокализации птиц» [7].

Касательно «слушательского интереса», как бы забавно это ни звучало по отношению к птицам, но данный феномен широко обсуждается и при оценке качеств музыкальной композиции (формы). Монотония, равно как и неупорядоченность или хаотичность композиции, считаются недостатками. Необходим баланс этих двух начал, чтобы интерес слушателей не угасал по мере слушания произведения. Эта проблематика обычна для внутренней кухни композиторского дела, но она также издавна обсуждается аналитиками музыковедами отчасти в рамках проблемы так называемой коммуникативности музыкальной формы, то есть, ее направленности на слушателя<sup>7</sup>. Коммуникативность, то есть эффективность коммуникации (как обратной связи) обеспечивается балансом повторности и непредсказуемости, то есть прогнозируемостью развития музыкальных событий, с одной стороны, и наличием сюрпризов – с другой. Гипертрофированная повторность может разрушить обратную связь, но в минимализме в принципе это не является недостатком, так как изначально в такого рода музыке предполагается другая слушательская установка (не столько эстетическая, сколько лечебно-профилактическая – «неструктурное» слушание).

Как мы видели, в реферируемой статье обсуждаются преимущественно эстетические и формально-структурные принципы организации песенного синтаксиса у птиц. Но возможна и другая постановка проблемы – отражение эмоционального состояния птиц в момент исполнения песни. Помимо известного (идушего от Ч. Дарвина) и набившего оскомину тезиса о птичьем пении как о средстве привлечения полового партнера (который, естественно, никто не отменял)

<sup>7</sup> Эта идея, как известно, выражена в работах Б. Асафьева [1] и затем подхвачена и развита отечественными музыковедами, В. Медушевским [5, с. 9] и др. См. к проблеме [11].

можно допустить возможность «самовыражения» птицы, в смысле выражения радостных эмоций по поводу весны и предстоящих событий гнездования, выведения потомства. Хотя одно и кажется тесно связанным с другим, но в принципе функциональность птичьего пения может рассматриваться с разных сторон. Так, совместное пение (как поочередно, так и дуэтом) пары флейтовых птиц (самца и самки) может выполнять функцию охраны территории от посягательств соседей [7]. Еще одна отмечаемая биологами функция – песня помогает птицам избегать хищников [6], что вызывает аналогии с гипотезой И. Жордани о происхождении хорового пения [3].

Кажется очевидным также, что у птиц пение носит исключительно (или преимущественно)<sup>8</sup> жизнеутверждающий характер, и такое же впечатление пение птиц производит на людей<sup>9</sup>. Люди оказываются слушателями в той же мере, как и птицы-сородичи, к которым адресовано пение. Но в отличие от человеческой музыки птичья практически всегда производит позитивное впечатление на психику человека, чем и объясняется широкое применение фонограмм с птичьим пением в лечебных программах релакса (умиротворение, расслабление, седативный эффект). С той же целью пение птиц обычно вводится в музыкальные произведения (в виде звукоподражания либо вставок натурального пения, подлинного или препарированного). И, кстати, седативный эффект минимализма также отчасти имитирует эффект от птичьего пения.

Затронутая проблематика так или иначе выводит нас на проблему происхождения музыки – проблема, к которой в академическом музыкознании, кажется, давно утратился всякий интерес. И действительно, музыкознание занимается самой музыкой как готовой реальностью, но не ее происхождением, поскольку эта проблема, во-первых, уводит от специфики музыкознания как такового, а, во-вторых, она, по всей видимости, окончательно не может быть решена, как и многие другие «вечные» вопросы. В лучшем случае

<sup>8</sup> Лебединая песнь – это, очевидно, особый случай.

<sup>9</sup> Не случайно в мифологии ангелов и амурчиков изображают с птичьими крыльями, посланцами любви, добра и света.

эта проблема интересует фольклористов, являясь областью этномузыкологии. Оттуда, кстати, можно почерпнуть много интересного за последнее время, когда собирательство фольклора, подобно и полевым записям пения птиц, ушло далеко вперед от методики записи слухового диктанта и расшифровки фонограмм на слух.

Проблема происхождения музыки, видимо, впервые появилась в академическом музыковедении в связи с созданием так называемых Всеобщих историй музыки, в начальных разделах которых эта тема обычно обсуждалась [2]. При этом музыковеды опирались на данные биологов, антропологов, археологов и других ученых естественных наук. Альтернативная точка зрения представлена в различных религиях (и связанных с ними мифологиях), зависимых от них теологиях, и ведет происхождение музыки к Богу или богу (см. об этом [12, с. 8–10]).

Таким образом, в этом вопросе налицо противостояние науки и религии, или феномен двойственной истины. Однако компромисс возможен, и он был отчасти достигнут в представлениях о космической музыке, о музыке природы, которая «изливается» на человека, на музыканта творца (все эти мысли, что композитор – это сосуд, что это приемник мировой музыки, божественной энергии и т. д., с большей или меньшей долей мистицизма)<sup>10</sup>.

Но возникает вопрос, как следует понимать эти высказывания (прежде всего, самих композиторов) – как метафору (вдохновение, наитие свыше) или же это действительно находится за порогом человеческой субъектности, представляя некую тайну. Легче всего представить это, конечно, как некую тайну, тогда нет стимула вообще задаваться подобными вопросами.

Понятно, что на эти вопросы нет простых ответов, но это не значит, что их вообще надо закрыть как непознаваемые и даже неприличные.

Если в обыденном сознании талант и гениальность связываются с данностью от Бога, то некоторые ученые (биологи, физиологи, антрополо-

<sup>10</sup> Приведем известную цитату: «Только Бог может создавать. Я сочиняю музыку из музыки» (И. Стравинский). Сходно высказывались А. Веберн, К. Штокхаузен и многие другие.

ги) заявляют, что эти качества связаны напрямую с объемом и структурой нервной ткани в головном мозге [9]<sup>11</sup>. Конечно, это не снимает вопроса, откуда образовались эти структура и объем, являются ли они врожденными или приобретенными, какую роль здесь играют родители (генетика), среда, образование и т. п. Однако все это возможно понимать в рамках объективных факторов, безотносительно к божественным инстанциям. Что же касается последних, то здесь наука почтительно замолкает.

Но вернемся к проблеме происхождения музыки в ракурсе естественно-научного знания. В наших учебниках по истории музыки и музыкальной культуры [2] тоже были такие разделы, где излагались различные версии (гипотезы) происхождения музыки (музыка как подражание пению птиц, музыка из трудовых ритмов, музыка как средство обольщения и полового отбора и т. п.). Музыка современных примитивных племен тоже приводилась и сейчас приводится в качестве доказательств и гипотез, какой могла быть музыка в первобытной общине и каково ее возможное происхождение [4].

Если обратиться к музыке примитивной (см. об этом [4]), то действительно она весьма похожа на пение птиц, не только по звуковому материалу, так сказать, но и по форме, поскольку в ней повторяемость разнородных мелких паттернов (остинатность) играет значительно большую роль, чем в музыке «цивилизованной» или «художественной» (неприкладной)<sup>12</sup>.

И поскольку, судя по всему, различные формы вокализации аборигенов близки пению птиц, а вместе они близки архаичным формам музыки в виде фольклора, то использование «музыкальной» терминологии по отношению к пению птиц может трактоваться не только как удобная аналогия, но и с точки зрения общности неких базовых принципов архаических форм вокализации и звуковой коммуникации у разных биологических видов.

<sup>11</sup> Среди здравых выводов, которые озвучивает С. Савельев в связи со своей утопическо-фантастической идеей церебрального сортинга [9], – то, что музыке нужно обучать тех, у кого есть задатки к этому, а не всех подряд [10].

<sup>12</sup> Так называемый «хокетный» стиль [4].

## Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М.: Кн. по Требованию, 2012. – 376 с.
2. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960. – Ч. 1. – 488 с.
3. Жордания И. М. Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур: к вопр. генезиса многоголосия. – Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1989. – 382 с.
4. Казанков А. А. Происхождение музыки и проточеловеческого языка [Электронный ресурс] // Соционауки. – 2011. – Т. 4, № 2. – URL: <https://www.socionauki.ru/journal/articles/136493/> (дата обращения: 7.10.2018).
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 256 с.
6. Морковин А. Самки синиц поют при появлении хищника [Электронный ресурс]. – URL: [https://elementy.ru/novosti\\_nauki/432790/Samki\\_sinits\\_poyut\\_pri\\_poyavlenii\\_khishchnika](https://elementy.ru/novosti_nauki/432790/Samki_sinits_poyut_pri_poyavlenii_khishchnika) (дата обращения: 17.07.2011).
7. Морковин А. В пении флейтовых птиц обнаружены музыкальные принципы [Электронный ресурс]. – URL: [https://elementy.ru/novosti\\_nauki/432939/V\\_penii\\_fleytovykh\\_ptits\\_obnaruzheny\\_muzykalnye\\_printsipy/t5271956/Bioakustika](https://elementy.ru/novosti_nauki/432939/V_penii_fleytovykh_ptits_obnaruzheny_muzykalnye_printsipy/t5271956/Bioakustika) (дата обращения: 7.10.2018).
8. Первый Всероссийский орнитологический конгресс (г. Тверь, Россия, 29 янв. – 4 февр. 2018 года): тез. док. – Тверь, 2018. – 370 с.
9. Савельев С. В. Церебральный сортинг. – М.: Веди, 2016. – 232 с.
10. Савельев С. В. Космос и мозг [Электронный ресурс]: [видеолекция]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EpX7bVeUVug&feature=youtu.be> (дата обращения: 7.10.2018).
11. Соколов А. С. Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – Вып. 3(15). – URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016\\_3%2815%29\\_1\\_Sokolov\\_func\\_appr.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_1_Sokolov_func_appr.pdf) (дата обращения: 08.10.2018).
12. Холопова В. Н. Феномен музыки. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
13. Janney, E., Taylor, H., Scharff, C., Rothenberg, D., Parra, L.C., Tchernichovski, O. Temporal regularity increases with repertoire complexity in the Australian pied butcherbird's song [Электронный ресурс] // *Royal Society Open Science*. – 2016. – Vol. 3, no. 9. – URL: <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/9/160357> (дата обращения: 8.10.2018).

## References

1. Asafyev B.V. *Muzikal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Moscow, Kniga po Trebovaniyu Publ., 2012. 376 p. (In Russ.).
2. Gruber R.I. *Vseobshchaya istoriya muzyki [Universal history of music]*. Moscow, Gos. Muz. izd-vo Publ., 1960, part 1. 488 p. (In Russ.).
3. Zhordaniya I.M. *Gruzinskoe traditsionnoe mnogogolosie v mezhdunarodnom kontekste mnogogolosnykh kul'tur: k voprosu genezisa mnogogolosiya [Georgian traditional polyphony in the international context of polyphonic cultures: on the Genesis of polyphony]*. Tbilisi, Tbilisi University Publ., 1989. 382 p. (In Russ.).
4. Kazankov A.A. *Proiskhozhdenie muzyki i protochelovecheskogo yazyka [The origin of music and the proto-human language]*. *Sotsionauki [Socionauki]*, 2011, vol. 4, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://www.socionauki.ru/journal/articles/136493/> (accessed 7.10.2018).
5. Medushevskiy V.V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki [About regularities and means of artistic influence of music]*. Moscow, Muzyka Publ., 1976. 256 p. (In Russ.).
6. Morkovin A. *Samki sinits poyut pri poyavlenii khishchnika [Females Tits sung by the appearance of a predator]*. (In Russ.). Available at: [https://elementy.ru/novosti\\_nauki/432790/Samki\\_sinits\\_poyut\\_pri\\_poyavlenii\\_khishchnika](https://elementy.ru/novosti_nauki/432790/Samki_sinits_poyut_pri_poyavlenii_khishchnika) (accessed 17.07.2011).
7. Morkovin A. *V penii fleytovykh ptits obnaruzheny muzykal'nye printsipy [The singing flute birds discovered musical principles]*. (In Russ.). Available at: [https://elementy.ru/novosti\\_nauki/432939/V\\_penii\\_fleytovykh\\_ptits\\_obnaruzheny\\_muzykalnye\\_printsipy/t5271956/Bioakustika](https://elementy.ru/novosti_nauki/432939/V_penii_fleytovykh_ptits_obnaruzheny_muzykalnye_printsipy/t5271956/Bioakustika) (accessed 7.10.2018).
8. *Pervyy Vserossiyskiy ornitologicheskiy congress: tezisy dokladov [The first all-Russian ornithological Congress. Theses of reports]*. Tver, 2018. 370 p. (In Russ.).
9. Savelyev S.V. *Tserebral'nyy sorting [Cerebral sorting]*. Moscow, Vedi Publ., 2016. 232 p. (In Russ.).
10. Savelyev S.V. *Kosmos i mozg [Space and brain]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=EpX7bVeUVug&feature=youtu.be> (accessed 7.10.2018).
11. Sokolov A.S. *Funktsional'nyy podkhod v otechestvennom uchenii o muzykal'noy forme [Functional approach in the domestic teaching about musical form]*. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the society of music theory]*,

2016. iss. 3 (15). (In Russ.). Available at: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016\\_3%2815%29\\_1\\_Sokolov\\_func\\_appr.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_1_Sokolov_func_appr.pdf) (accessed 8.10.2018).

12. Kholopova V.N. *Fenomen muzyki [Phenomenon of music]*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014. 378 p. (In Russ.).
13. Janney E., Taylor H., Scharff C., Rothenberg D., Parra L.C., Tchernichovski O. Temporal regularity increases with repertoire complexity in the Australian pied butcherbird's song. *Royal Society Open Science*, 2016, vol. 3, no. 9. (In Engl.). Available at: <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/9/160357> (accessed 8.10.2018).

УДК 271.2

## ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ТРАДИЦИОННОЙ СЛУЖБЫ СТАРООБРЯДЦЕВ-СЕМЕЙСКИХ

**Фаттахова Лейла Ринатовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментально-го исполнительства и музыкознания, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: [fattler@omsu.ru](mailto:fattler@omsu.ru)

В статье обобщаются материалы многолетнего исследования старообрядческих служб семейских Бичурского района Забайкалья. На основе комплексного анализа, сочетающего исторические, культурологические, этнографические и музыкально-теоретические методы изучения объекта раскрываются особенности структуры традиционного богослужения.

Автор отмечает, что семейские старoverы «генетически» относятся к поповскому направлению в старообрядчестве, но, в силу различных обстоятельств, большинство общин не имеет священнослужителей, что привело к значительному обеднению обрядовой стороны богослужения, так как из обрядовой практики были исключены не только различные действия и таинства, совершать которые может только священник, но и целые разделы службы.

В то же время на чинопоследование старообрядческой службы повлияли и некоторые исторические события, в частности, церковные реформы рубежа XIV–XV веков и середины XVII века.

Особое внимание в работе уделяется музыкально-стилистической составляющей богослужения. Отсутствие в общинах профессиональных певчих привело к тому, что многие разделы богослужения, предлагаемые уставом к пению, часто исполняются «читком»; практически полностью вышло из употребления антифонное и респонсорное пение. В то же время некоторые богослужебные традиции могут иметь и локальный характер.

**Ключевые слова:** Русская православная старообрядческая церковь, богослужебное пение старообрядцев, богослужебная практика старообрядцев, всенощное бдение, богослужебный канон.

## PECULIARITIES OF THE TRADITIONAL SERVICE OF THE OLD BELIEVERS-SEMEISKIE

**Fattakhova Leyla Rinatovna**, PhD in Art History, Associate Professor of Instrumental Performance and Musicology Department, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: [fattler@omsu.ru](mailto:fattler@omsu.ru)

The materials of a long-term study of the Old Believers-Semeiskie services (Old Believers of Bichursky district, Buryatia) are summarized in this study. The author used an integrated research approach, that allowed to combine historical, aesthetic, cultural and musical-theoretical methods of studying the object. Moreover, methods worked out by field ethnography and archeography were widely used at the materials collection stage. The analytic apparatus of the study was formed under the influence of the Russian medievalists works: Kazanceva T.G., Polozova I.V. et al. [1; 2; 10].

During many years of expeditionary activity, the author has been recording particular Old Believers services, that were later comprehensively analyzed in this paper. As a result, the features of the traditional service's structure are revealed.

Old Believers-Semeiskie "genetically" refer to "Popovsky" branch of the Old Believers, but due to various circumstances, most communities do not have clerics, which led to a significant impoverishment of the service's ritual side, as various actions and ordinances that only a priest can perform, and even entire sections of the service were excluded from the ritual practice. At the same time, some of the historical events, in particular, church reforms at the turn of the 14th – 15th centuries and the middle of the 17th century influenced the order of the Old Believers' Service.

This study pays special attention to the musical and stylistic component of the service. The lack of professional singers in the communities has led to the fact that many service sections, proposed by the singing statute, are often performed as a "Chitok." Antiphonal and respondent singing in their turn almost completely fell out of use.

**Keywords:** Russian Orthodox Old Believers Church, liturgical chants of Old Believers, liturgical practice of old believers, all-night vigil, liturgical canon.

Можно выделить два аспекта изучения культового пения: музыкально-стилистический и догматический. Эти составляющие находятся в тесном единстве. Поэтому анализ только музыкальной стороны богослужения, как самостоятельной составляющей обряда, значительно сужает представление о самом богослужбном певческом каноне, сводя его к регламентации на уровне средств и их иерархии (знак – попевка – песнопение), подчиненной системе осмогласия и обиходному звукоряду как синтезирующей ладовой основе.

Несмотря на то, что каноничность пронизывает все сферы культовой жизни, «существуют значительные расхождения между письменной (книжной, рукописной) традицией и современной практикой богослужения, где большое значение приобретают конкретные условия бытования культа (географическая отдаленность общины от старообрядческих центров, уровень профессионализма певцов и вообще наличие исполнительских сил, грамотность уставщика, местные традиции)» [8, с. 71]. И часто эстетическая оценка пения вне обряда утрачивает всякий смысл применительно к службам в общинах сибирской глубинки, не имеющих в настоящее время профессионально обученных певчих.

Являясь неотъемлемой составляющей богослужбного канона, певческий канон эволюционировал и подвергался реформированию вместе с первым. Русская православная церковь пережила две реформы богослужения. Первая относилась к рубежу XIV–XV веков и характеризовалась принятием Иерусалимского устава, предписывающего всенощное бдение. В части певческо-

го канона эта реформа затронула прежде всего «проблему адаптации чинопоследования вечерни применительно к всенощной, отменив песенные чинопоследования, предусмотренные бывшим до того в употреблении Уставом Великой Константинопольской Церкви» [8, с. 71]. На певческую практику повлияло и введение раздельноречия в литургический текст.

Вторая реформа (середина XVII века) непосредственно не коснулась старообрядчества (замена, например, раздельноречия новым истинноречием, принятая поповскими толками староверов, началась еще при предшественнике Никона – патриархе Иосифе). Большое значение имел последовавший за реформой раскол Русской Православной Церкви. В первую очередь это отразилось на старообрядческих толках, либо сознательно отказавшихся от священничества (беспоповцы), либо оказавшихся в конечном итоге на позициях беспоповства по независящим от них причинам.

В данном случае речь идет о выявлении особенностей богослужения семейских старообрядцев Бичурского района Забайкалья.

Наблюдения, сделанные в ходе многолетней экспедиционной работы, заставляют признать, что «богослужбная практика в регионах, утративших связь с религиозными старообрядческими центрами, претерпела значительные изменения» [8, с. 72].

В настоящее время службы совершаются только на Пасху, некоторые двенадцатые (по терминалогии староверов «годичные») праздники. Из великих праздников и праздников меньшего разряда в обиходе остались лишь Покров Божьей

Матери и дни поминовения. Поэтому многие песнопения на практике не исполняются. По этой же причине из всех форм суточного богослужения на практике имеет место только всенощная, предвечерная малой вечерней, раздельное служение великой вечерни и полунощницы с утреней и часть, включающая также избранные разделы обедни (литургии).

Надо отметить, что семейские «генетически» относятся к поповскому направлению в старообрядчестве, но, в силу различных обстоятельств, большинство общин не имеет священнослужителей<sup>1</sup>, что привело к значительному обеднению обрядовой стороны богослужения. По сути в довольно статичной беспоповской службе единственным литургическим действием является целование креста (тем самым сильнее его воздействие на верующих). Из обрядовой практики были исключены такие торжественные моменты как вечерний вход и лития. Без священника невозможно совершение и других таинств и обрядов. Все это определяет и многие особенности самого чинопоследования<sup>2</sup>.

Как один из важных моментов, обусловленных практикой служения без священника, следует отметить отсутствие ектений с прошениями, произносимыми священниками. То же самое можно сказать о возгласах, которые по уставу произносит священнослужитель. В некоторых случаях замещаются целые разделы (например, лития).

Особо следует сказать об отпращивании «отпустов» и «начал». Отпуст произносится перед окончанием каждого богослужения, то есть на вечерне, утрене и часе первом всенощной, а также на часах. Учитывая, что это священническое благословение и благопожелание молящимся, собственно отпустов на богослужении беспоповцев быть не может. Но существует целый ряд молитвословий, произносимых уставщиком и выполняющих функцию заключительного раздела богослужения, который соединяет в себе черты отпуста и исходного начала. Литургический текст

<sup>1</sup> В настоящее время многие общины семейских – староверов Бурятии вошли в состав белокрыницкого согласия (официальное название – Русская православная старообрядческая церковь) либо новозыбковского согласия (официальное название – Древлеправославная старообрядческая церковь).

<sup>2</sup> Аналогичные процессы отмечаются и в других старообрядческих регионах: Кузбасс, Алтай и т. д. [3; 4; 5; 7].

основного молитвословия основан на словесных формулах текста отпуста, в которых благословляющее наклонение заменяется на просительное. Эта молитва дополняется рядом молитвословий, от троекратного «Господи, помилуй» до развернутого раздела, включающего пение тропарей и стихир из предыдущей службы.

Для окончания всего богослужения, то есть после часов, существует совершенно отдельная, стабильно повторяющаяся последовательность молитвословий, произносимых уставщиком. Она включает: «отпустительную» молитву, «Господи, помилуй» (3), «Боже милостивый», «Достойно есть» (или задостойник), малое славословие, «Господи, помилуй» (2), «Господи, благослови», повторение «отпустительной» молитвы и завершается основной старообрядческой молитвой: «Господи, Иисусе Христе Сыне Божий, помилуй и прости нас грешных». Те же молитвословия составляют и общие приходные начала [6].

Отсутствие в общинах профессиональных певчих привело к тому, что многие разделы богослужения, предлагаемые уставом к пению, часто исполняются «читком», что «более характерно для речитативных форм<sup>3</sup> богослужебного пения» [9]. На одной из зафиксированных нами служб уставщик даже решил отказаться от канона, составляющего центральный по положению и смыслу раздел утрени, посвященный прославлению празднуемого события. После долгих колебаний канон был исполнен самим уставщиком без хора и в сокращенном виде, включившем лишь ирмос Первой песни, тропарь и кондак праздника, а также ирмос Девятой песни (задостойник).

Кроме того, без профессиональных певчих стало невозможным пение на два лика, то есть антифонное пение – один из самых ранних видов христианского гимнопения, что значительно снижает торжественность богослужения. Кроме того, само название жанра теряет свой изначальный смысл и существует лишь номинально: большинство антифонов (кафизмы, изобразительные, антифоны Великого Пятка) в настоящее время вообще не поются, а читаются, другие (степенные) – исполняются гимнически.

Исследование структуры старообрядческой службы семейских общин Забайкалья позволяет

<sup>3</sup> Речитативные формы в белокрыницких общинах Кемеровской области рассматриваются в работах Л. Р. Фаттаховой [7].

сформулировать некоторые выводы. Особенности чинопоследования старообрядческих беспоповских служб определяются, по крайней мере, тремя причинами.

1. Они порождены «определённым компромиссом между требованиями Иерусалимского устава, принятого в конце XIV века, и многовековыми традициями, сложившимися в Русской церкви под влиянием Студийско-Алексиевского устава и устава Великой Константинопольской церкви» [8, с. 74]. Это сочетание древнего и нового устоялось как раз к середине XVII века и в таком виде было сохранено старообрядчеством, не принявшим реформ.

2. Многие в беспоповской службе определены служением без священника. Так, «сводится до минимума обрядово-действенная сторона службы, вместе с тем опускаются и песнопения, сопровождающие то или иное священнодействие» [8, с. 74]. Очень редко на практике служится литургия, несмотря на то, что большинство песнопений, составляющих ее, вошли в богослужебную практику и беспоповских толков.

3. Последняя причина заключена в собственно локальной традиции той или иной общины, что обусловлено самими условиями бытования старообрядчества. Самым наглядным примером в нашем случае является дублирование раздела «Господи, воззвах», при котором за первым разом пропеваются стихи псалмов № 140, 141, 129

с припевами, а за вторым – со стихами на «Господи, воззвах». При этом первое и второе проведение разделены пением «Святая слава» и прокимена дневного, что не предусмотрено уставом.

И последнее. Отсутствие регулярного ежедневного служения привело не только к практическому исчезновению из обихода седмичного круга богослужения. То же можно сказать и о системе осмогласия, «утратившего свое календарно-регулирующее значение» [8, с. 74].

В связи с отсутствием специальных хоров вышло из употребления не только антифонное пение. Служение без священника привело к исчезновению и респонсорного вида, применяемого чаще всего на ектениях, когда певчие отвечают пением припева («Господи, помилуй») на каждое прошение священнослужителя. Таким образом, из всех канонических видов пения в обиходе остались эпифонный (перед псаломским стихом) или ипофонный (после стиха) виды, как хоровой припев к стихам псалма, который псалмодируется чтением («Господи, воззвах», прокимен в субботу вечера, полиелей и др.), и гимнический – исполнение хором всего песнопения («Святая слава» и др.).

Некоторые моменты данной локальной практики можно рассматривать и как ошибочные, но и ошибки, если они устойчиво повторяются, в конечном итоге составляют местную традицию.

#### Литература

1. Казанцева Т. Г. Богослужебное пение старообрядцев-семейских (к проблеме локальной версии знаменного распева) // Книга и литература в культурном контексте. – Новосибирск, 2003. – С. 541–571.
2. Полозова И. В. О музыкально-теоретических воззрениях современных старообрядцев // Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, исследования. – М., 2008. – С. 477–485.
3. Полозова И. В. Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2000. – 158 с.
4. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. – Саратов, 2009. – 336 с.
5. Рябцева В. А. Церковно-певческие традиции староверов как самобытное явление современной музыкальной культуры Сибири // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 25. – С. 57–64.
6. Устав соборной службы: пособие старообрядческим служителям для проведения церковных служб. – СПб., 1992. – 121 с.
7. Фаттахова Л. Р. Духовная жизнь старообрядческих общин белокриницкого согласия Кемеровской области // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 162–167.
8. Фаттахова Л. Р. Особенности структуры и драматургии всенощной в беспоповских старообрядческих общинах Сибири // Вестн. Омск. ун-та. – 2000. – Вып. 3 (17). – С. 71–74.
9. Фаттахова Л. Р. Принципы образования «напевки» в богослужебной практике староверов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 154–159.
10. Федоренко Т. Г. Традиции литургического пения старообрядцев семейских // Национальная самобытность искусства на рубеже тысячелетий: мат-лы науч.-практ. конф. – Улан-Уде, 2000. – С. 65–69.

## References

1. Kazantseva T.G. Bogoslužebnoe penie staroobryadtsev-semeyskikh (k probleme lokal'noy versii znamennoogo rospeva) [Liturgical singing of the Old Believers-semeyskie (to the problem of the local version of the znamenny chant)]. *Kniga i literatura v kul'turnom kontekste [Book and literature in a cultural context]*. Novosibirsk, 2003, pp. 541-571. (In Russ.).
2. Polozova I.V. O muzykal'no-teoreticheskikh vozzreniyakh sovremennykh staroobryadtsev [On the musical and theoretical views of the modern Old Believers]. *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletiy: problemy, metody, issledovaniya [Traditional musical cultures at the turn of the century: problems, methods, research]*. Moscow, 2008, pp. 477-485. (In Russ.).
3. Polozova I.V. *Traditsii liturgicheskogo peniya staroobryadtsev pomorskogo soglasiya Zapadnoy Sibiri: dis. kand. iskusstvovedeniya [Traditions of liturgical singing of Old Believers of Pomeranian consent of Western Siberia. PhD in Art History Diss.]*. Novosibirsk, 2000. 158 p. (In Russ.).
4. Polozova I.V. *Tserkovno-pevcheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive [Church-singing culture Saratov Old Believers: forms of existence in a historical perspective]*. Saratov, 2009. 336 p. (In Russ.).
5. Ryabtseva V.A. Tserkovno-pevcheskie traditsii staroverov kak samobytnoe yavlenie sovremennoy muzykal'noy kul'tury Sibiri [Church-singing traditions of the Old Believers as the original phenomenon of modern musical culture of Siberia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 4 (25), pp. 57-64. (In Russ.).
6. *Ustav sobornoy sluzhby: posobie staroobryadcheskim sluzhitelyam dlya provedeniya tserkovnykh sluzhb [Charter cathedral service: Benefit Old Believer ministers for church services]*. St. Petersburg, 1992. 121 p. (In Russ.).
7. Fattakhova L.R. Dukhovnaya zhizn' staroobryadcheskikh obshchin belokrinit'skogo soglasiya Kemerovskoy oblasti [Religious life of old believers communities of the belokrinit'sa hierarchy in kemerovo region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 162-167. (In Russ.).
8. Fattakhova L.R. Osobennosti struktury i dramaturgii vsenoshchnoy v bespopovskikh staroobryadcheskikh obshchinakh Sibiri [Features of the structure and drama of vigil in the bespopovskikh Old Believer communities of Siberia]. *Vestnik Omskogo universiteta [Bulletin of Omsk University]*, 2000, no. 3 (17), pp.71-74. (In Russ.).
9. Fattakhova L.R. Printsipy obrazovaniya «napevka» v bogoslužebnoy praktike staroverov [Principles of “napevka” formation in the starover’s liturgical practice]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41, pp. 154-169. (In Russ.).
10. Fedorenko T.G. Traditsii liturgicheskogo peniya staroobryadtsev semeyskikh [The tradition of liturgical singing Believers Semeyskie]. *Natsional'naya samobytnost' iskusstva na rubezhe tysyacheletiy: materialy nauchno-prakticheskoy konf. [National identity of art at the turn of the millennium. Materials of scientific-practical conf.]*. Ulan-Ude, 2000, pp. 65-69. (In Russ.).

УДК 7.071.2

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Афанасьева Анжела Александровна*, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [afanas-eva\\_anjela@mail.ru](mailto:afanas-eva_anjela@mail.ru)

В статье рассматривается художественная интерпретация музыкального произведения как основа дирижерского исполнительства. Отмечается важность овладения многоэлементным специфическим комплексом дирижерской техники, включающим мануальную технику, технику контактности, технику концентрации внимания своего и коллективного, скорость реакции на игру оркестра, технику репети-

рования, а также технику чтения и внутреннего слышания партитур. Обосновывается необходимость яркого исполнительского дарования, которое является основой работы с оркестром. Констатируется преобладание в настоящее время объяснительно-иллюстративного метода освоения дирижерского искусства в учебном заведении, тяготение к формально-логическому способу постижения музыкального материала. Устанавливается связь способности управлять исполнением с активным музыкальным мышлением. Отмечается, что именно способность к художественной интерпретации цементирует исполнительскую деятельность как систему, являясь по своему существу творчеством. Рассматривается понятие «интерпретация» и факторы, определяющие создание исполнительской трактовки, устоявшиеся технологические этапы формирования у дирижера конкретных заданий-импульсов музыкальному коллективу, абсолютно адекватных тексту и личностному отношению дирижера к авторской партитуре. На основе высказываний ведущих дирижеров XX века делается вывод, что двигательный процесс дирижера – не самостоятельный «технологический фактор», изолированный от всего комплекса его целенаправленной творческой деятельности, а взаимозависимый и определяемый ею компонент. Даются рекомендации по оптимизации профессиональной подготовки дирижера, в частности, корректировке учебных планов и программ с позиций целостного воспитания творческой личности, одним из элементов которого может быть включение в учебный процесс курса «Интерпретация музыкальных произведений».

**Ключевые слова:** исполнительские способности, дирижерское дарование, музыкальные импульсы, мануальная техника дирижера, психомоторика.

## ARTISTIC INTERPRETATION AS AN IMPORTANT COMPONENT OF A CONDUCTOR'S PERFORMANCE

*Afanasyeva Anzhela Aleksandrovna*, Associate Professor, Associate Professor of Department Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).  
E-mail: afanaseva\_anjela@mail.ru

The article deals with the artistic interpretation of a musical work as the basis of conductor's performance. The importance of mastering the multi-element specific complex of conductor's technique, including manual technique, technique of contact, technique of concentration of one's and collective attention, speed of reaction to orchestra playing, technique of rehearsing, as well as technique of reading and hearing the scores is noted. The necessity of bright performing talent, which is the basis of work with the orchestra, is substantiated. The author states the predominance of the explanatory and illustrative method of mastering the art of conducting at educational institution, and the attraction to the formal-logical way of comprehension of musical material. The connection between the ability to control performance and active performing thinking is established. It is noted that the ability for artistic interpretation cements the performing activities as a system, being essentially creative. The "interpretation" concept and factors determining the creation of the performing interpretation, the established technological stages of the conductor's formation of specific tasks-impulses to the musical collective, absolutely adequate to the text and personal attitude of the conductor to the author's score are considered. Based on the statements of the leading conductors of the 20<sup>th</sup> century, it is concluded that the motor process of the conductor is not an independent "technological factor" isolated from the whole complex of his purposeful creative activity, but an interdependent and determined component. Recommendations for optimization of professional training the conductor, in particular, the adjustment of learning plans and programs from the viewpoint of integral education of the creative personality, one element of which may be the inclusion to the learning process of the course "interpretation of the music" are given.

**Keywords:** performer's skills, conducting talent, musical impulses, manual technique of the conductor, psychomotor system.

Актуальность проблемы формирования и развития интерпретаторских способностей в структуре дирижерского исполнительства обусловлена неоспоримым социально-психологическим значением творчества дирижера, активно воздействующего на духовно-нравственную сферу слушателей. Начиная дирижером, наделенным отличными профессиональными данными, именно эти данные мешают достигнуть подлинно высоких результатов в искусстве: творческий процесс протекает так легко, что легкость освоения принимается за уровень достижения. Нередко эта легкость обманывает формирующегося дирижера, ведет к самоуспокоенности и к внутренней убежденности, что сама по себе высокая ремесленность и есть высокое искусство [3, с. 312]. Приведенная мысль, принадлежащая Б. Вальтеру, нисколько не умаляет важности овладения многоэлементным специфическим комплексом дирижерской техники, включающим мануальную технику, технику контактности, технику концентрации внимания своего и коллективного, скорость реакции на игру оркестра, технику репетирования, а также технику чтения и внутреннего слышания партитур [4].

Дирижерское исполнительство, пройдя длинный путь становления и развития, на современном этапе представляет собой сложную многофункциональную деятельность. Если во времена Вагнера и Берлиоза техника оркестрового дирижирования не была ясна настолько, чтобы можно было говорить о независимой роли дирижера, то теперь техника оркестрового дирижирования достигла такого расцвета, что ее можно считать самостоятельной музыкальной наукой. Вагнер и Берлиоз, судя по свидетельствам их современников, были превосходными дирижерами; но оба они, пытаясь создать теорию оркестрового дирижирования, смогли написать лишь несколько страниц. Техника современного дирижера не менее сложна, чем техника современного виртуоза-инструменталиста. Д. Ивен считал, что «искусство виртуоза заключается в овладении только одним инструментом, на котором он играет, в его единении с ним, тогда как дирижер связан непосредственно не с инструментом, а с двумя группами людей, на которых направлена его воля. Его искусство заключается в том, чтобы превратить первую группу в вибрирующий инструмент, звучащий так, как будто он играет на нем не условно,

а собственными руками, вторую же группу – публику – дирижер стремится превратить в единого слушателя» [10, с. 276].

То, что в основе дирижерского дарования лежат исполнительские способности, признается всеми. Однако редко кто задумывается над содержанием этого тезиса. Дирижер должен быть не просто исполнителем, а исполнителем высоко класса. Лишь тогда он будет индивидуальностью, артистической личностью. Музыкант, едва владеющий инструментом, даже если он обладает потенциальными дирижерскими данными, не сможет стать подлинным дирижером, поскольку исполнительское дарование и опыт – основа умения работать с оркестром [12, с. 255].

Нельзя не согласиться с И. В. Гёте, писавшим в «Изречениях в прозе» о том, что «во всех искусствах есть известная ступень, достижение которой возможно благодаря одному лишь природному дарованию. Вместе с тем, однако, невозможно перешагнуть эту ступень, если не приходит на помощь искусство» [5]. Известная истина: выдающиеся композиторы или другие знаменитые музыканты оказываются несостоятельными, а порой и совершенно беспомощными дирижерами, если они случайно занимаются дирижированием, в то время как умные и опытные оркестранты, которые в итоге многолетних наблюдений хорошо познакомились с этой профессией, порой оказываются весьма искусными дирижерами. Следовательно, в дирижерском искусстве есть вещи, которые необходимо изучать [11, с. 255].

Сложившаяся методика преподавания являет собой замкнутую и самосогласованную систему приемов и способов учебной работы, внутри которой нелегко найти резервы для существенной модификации самой структуры преподавания. Преобладание объяснительно-иллюстративного метода на занятиях не содействует воспитанию активного самостоятельного мышления. В настоящее время в освоении дирижерского искусства тяготение к формально-логическому способу постижения музыкального материала довольно сильно, несмотря на апробированность и развитие целостных методов. Технология дирижерского исполнительства, понимаемая как система всех выразительных средств, будучи всего лишь частью, претендует на роль целого, вытесняя собственно критерии интерпретации музыки. Пре-

небрежение к бессознательному, интуитивному, переоценка прямых, сознательных методов создания интерпретации, стремление к абсолютной проконтролированности и выверенности всех без исключения моментов исполнительского процесса наносят непоправимый ущерб тому, что составляет самую суть, дух и тайну искусства. Совершенно очевидно, что управлять исполнением способен музыкант с активным музыкальным мышлением. Если дирижер освоил произведение по механической записи, если он не прошел все стадии напряженной творческой работы по созданию его интерпретации, он не сможет руководить исполнением активно, с неподдельной выразительностью [12, с. 255].

Проблема формирования и развития интерпретаторских способностей, художественно-творческого мастерства музыканта еще мало освещена в музыкальной педагогике и методике обучения исполнительству. В этом отношении заметен большой разрыв между эстетикой, музыкальной психологией, теорией исполнительства, с одной стороны, и методикой его конкретных отраслей – с другой. Если современная эстетика и общая теория искусства четко определили к настоящему времени свое понимание исполнительства как вторичной творческой деятельности, то педагогика и методика еще во многом остаются на прежней позиции выявления художественного содержания произведения скорее в репродуктивном плане, указывая в большинстве случаев лишь косвенные пути художественного развития музыканта. Между тем интерпретация, будучи по своему существу творчеством, цементирует исполнительскую деятельность как систему, проникает в каждый ее элемент.

Несколько подробнее рассмотрим понятие «интерпретация». Термин «интерпретация» в переводе с латинского означает: объяснение, трактовка. Он имеет отношение к осмыслению и оценке различных факторов, процессов, явлений окружающей действительности, используется сегодня в самых разнообразных отраслях человеческого знания и употребляется для обозначения процедур, несхожих по своему характеру. Под художественной интерпретацией понимают трактовку продукта первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения. В музыкально-исполнительской практике

термин «интерпретация» употребляется в двух значениях: как творческий поиск, направленный на раскрытие музыкального замысла автора произведения; как итоговый результат осмысления нотного текста и художественное истолкование авторского замысла, запечатленные в публичном выступлении. Всякая вдохновенная и впечатляющая интерпретация определяется артистической независимостью, но только такой, которая опирается на глубочайшее проникновение в сущность исполняемого и предполагает органический сплав того, что было заложено творцом произведения с тем, что увидено и услышано проницательным артистом. При этом большое значение имеет изучение не только самого текста музыкального сочинения, но и традиций его истолкования. Отсюда возникает проблема соотношения традиций и новаторства, объективного и субъективного начал в исполнительском искусстве.

Деятельность дирижера протекает в определенном социокультурном контексте со свойственными ему ценностными мировоззренческими ориентациями. Поэтому можно утверждать, что процесс интерпретации произведения дирижером есть производное, по крайней мере, от двух факторов, определяющих конечный результат, создание исполнительской трактовки, которая воплощается в ряде конкретных однократных исполнений. Один из этих факторов – индивидуальность музыканта, включающая множество «составляющих». Это – мировоззрение, степень развития интеллекта и опыт эмоциональной жизни, волевые качества и черты характера, профессиональная одаренность, степень владения техникой и т. д. Если добавить к этому, что всякий индивид есть продукт определенной социальной среды и эпохи, разнообразие индивидуальностей окажется поистине безграничным, порождая вариатную множественность исполнительских трактовок. Другой фактор связан с исторически обусловленной изменчивостью того, что может быть названо объективными условиями бытования музыкального искусства. Это – изменение музыкального инструментария, развитие техники игры, эволюция музыкальных стилей, смена одних конкретно-исторических форм общественного музицирования другим и прочее. Каждый из названных моментов оказывается источником вариантности исполнительских трактовок [14].

Идеальный план исполняемого произведения существует в совокупности восприятий и лишь в этом бесконечном числе вариантов реализуется более или менее полно. Но создание исполнительского варианта нельзя понимать как выбор готовых интерпретаций. Если бы создание замысла было перебором интерпретаций или систематизированным поиском методом проб и ошибок, то любой дирижер выглядел бы как счастливчик, «наткнувшийся» на удачный вариант исполнения. Поэтому построение исполнительской трактовки можно правильно понять лишь как продуктивный процесс, результатом которого является возникший в пределах авторского замысла индивидуализированный художественный образ.

В современной теории дирижерского исполнительства можно выделить устоявшиеся технологические этапы, которые в самых общих чертах обнаруживают такую последовательность: возникновение исполнительского замысла под воздействием произведения на чувственную сферу музыканта; непосредственное эмоциональное впечатление от произведения; интеллектуальная активность; преодоление субъективности первичного восприятия, осознание объективной художественной ценности сочинения; координация умственных и практических действий при воплощении исполнительского замысла; воссоздание наиболее точного художественного образа произведения в исполнительской трактовке.

До тех пор, пока дирижер считает, что технологию художественного акта можно отчленить от его художественного наполнения, превратить в рационалистическое действие, он не может считаться сложившимся художником. Иначе говоря, мысль, работающая нецелостно, становится недостаточной, направляется в сторону формального совершенствования, как бы замыкается сама в себе. И наоборот, мысль одушевленная, условно говоря, чувством, а точнее, всем комплексом свойственной человеку целостности, развивается полнее, богаче, шире, ведет к приоритету личного, этического начала в исполнительстве. И. А. Мусин уточняет это положение: «Дирижер должен понимать структуру произведения, динамику развития музыкальной ткани, чувствовать все динамические свойства музыкальной материи в своих двигательных ощущениях. Как говорят, дирижер должен постичь произведе-

ние разумом и чувством» [12, с. 255]. Г. Л. Ермаковский на примере дирижерской деятельности Г. Караяна указывает путь реального воплощения дирижером своих художественных намерений: «Теперь пришло время остановиться на гениальной по своей простоте и чрезвычайно плодотворной практически идее Караяна. Как известно, он неоднократно говорил, что стал профессиональным дирижером лишь после того, как научился одновременно управлять «двумя оркестрами»: внутренним («виртуальным») – моделирующим и внешним (реальным) – реализующим. Причем в функции первого должно входить формирование конкретных заданий-импульсов музыкальному коллективу, абсолютно адекватных тексту и личностному отношению дирижера к авторской партитуре, во всём многообразии составляющих ее деталей и контрапунктических особенностей. И это оказалось практически осуществимым благодаря тому, что психомоторика дирижера абсолютно идентично реагирует адекватными двигательными проявлениями на внутренне переживаемый, динамически развивающийся образ-представление исполняемой в данный момент музыки!» [8].

Согласно современным научным представлениям, движение – это проявление мыслительной деятельности, ее внешнее выражение, заключительное звено единого психофизического акта, направленного на достижение поставленной цели. Поэтому и двигательный процесс дирижера следует рассматривать не в качестве самостоятельного «технологического фактора», не изолированно от всего комплекса его целенаправленной творческой деятельности, а как взаимозависимый и определяемый ею компонент, в котором движения с полным основанием могут приобрести статус психических проявлений. С психологической точки зрения «фетишизация» рук ведет к самым отрицательным последствиям, связанным с перенесением доминирующей направленности сознания в двигательный процесс. В результате начинающий дирижер управляет руками, а не оркестром, занимаясь производством движений, то есть фактически беспредметными гимнастическими упражнениями под музыку. Руки, как реализующий фактор, не в состоянии сами создавать информацию. Все движения координируются художественной задачей, или «задачей дей-

ствий». Самое важное здесь заключается в том, что следствием принятия дирижером решения о необходимом в данном случае действии является не само это реализующее практическое действие как таковое, а только приказ о его производстве, выполняемый не на сознательном уровне, а нижележащими саморегулирующимися механизмами. В результате расшифровки ими приказа о цели предстоящего действия они самостоятельно вырабатывают необходимый для его осуществления двигательный состав в виде определенным образом организованных мышечных действий.

Интересен по своей психологической глубине афоризм Р. Штрауса: «Вместо того, чтобы дирижировать рукой, лучше это сделать при помощи слуха, остальное придет само собой» (цит. по [7, с. 25]). В приведенном парадоксе великого дирижера и композитора сфокусирована вся проблематика дирижирования и дана четкая направленность пути, по которому можно прийти к ее решению. Этот путь состоит не в узаконивании мелочной опеки сознания над всеми деталями построения движений, а в том, чтобы не мешать бессознательному уровню психической активности самому реализовать в наиболее адекватных предметных действиях стоящие перед дирижером художественные задачи. Рельефное отражение музыкальных представлений во внешней двигательной сфере дирижера происходит только при исполнительском переживании всего многообразия деталей, составляющих содержание авторской партитуры. Это переживание трансформируется в эмоциональный разряд, рефлексивно вызывая соответствующие этим представлениям мимические и жестикуляционные реакции.

Следовательно, развитие мануальной техники дирижера зависит главным образом от внутренних причин. Точность исполнения, его соответствие партитуре и творческим замыслам дирижера только в минимальной степени определяется механическими факторами. «По существу, – говорит Б. Вальтер, – это результат чисто музыкальных побуждений. И техника, необходимая для достижения точности, также должна возникать на основе музыкальных импульсов» [3, с. 312]. Б. Вальтер рисует путь овладения профессиональным мастерством, эволюцию его развития. Он утверждает: если достаточно интенсивно стремиться к адекватной реализации своих

творческих представлений, «то с течением времени и накоплением опыта развивается дирижерская техника, ведущая оркестр в нужном направлении. Вернее говоря, музыкальный замысел сам находит свою технику выражения, как бы превращается в технику» [3, с. 312]. Ш. Мюнш отмечал, что «у каждого дирижера вырабатывается свой словарь жестов, которые верно ему служат и с помощью которых он объясняет, что происходит в его душе» [13, с. 63]. В процессе управления оркестром у каждого крупного мастера можно наблюдать свои специфические двигательные проявления и характерные движения. Но представляют они не столько «школу», сколько внешнее проявление творческой индивидуальности художника, особенности протекания его психических процессов, присущую именно ему манеру общения с людьми. Б. Ф. Смирнов утверждает, и с этим положением трудно не согласиться, что «быть самостоятельным, да еще и полноценным художественным явлением дирижерский жест, как и дирижирование в целом, не может по определению. Прикладной, служебный статус дирижерского жеста определяет его всего лишь как одно из средств для достижения высшей художественной цели – интерпретации музыки (действительно самостоятельного и полноценного вида искусства) [15].

Таким образом, дирижер при правильной организации структуры своих действий не занимается «проблемой передвижения рук». Его высшие интеллектуальные функции постоянно нацелены на решение художественных задач. Есть основание предполагать, что некоторые музыканты обладают редкой способностью к мгновенному формированию бессознательных предреализационных моторных установок, например при освоении нового музыкального инструмента. Мануальные средства и объективное содержание музыки как бы взаимодействуют в процессе дирижирования. Музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки. Следовательно, руководя исполнением, дирижер использует как воздействующую силу музыки, так и выразительность собственных движений.

Оптимизация профессиональной подготовки дирижера рассматривается специалистами как насущное требование современности. Важная роль в решении этой непростой проблемы отводится корректировке учебных планов и программ

с позиций целостного воспитания творческой личности. В какой-то мере это положение может измениться в лучшую сторону, если, как предлагает К. А. Жабинский, центральное место в специализированном комплексе учебных дисциплин воспитания музыканта будет принадлежать курсу «Интерпретация музыкальных произведений», поскольку предполагаемый «стержень» – специальность, дирижирование – сам по себе предстает в виде стандартного суммирования изолированных навыков, по преимуществу технических. Обучаясь еще в музыкальной школе, будущий музыкант-исполнитель ориентируется на строгое следование рекомендациям, исходящим от педагогов и крайне редко сопровождаемым квалифицированными аргументами. В дальнейшем изобретательные студенты обнаруживают новый источник заимствований – аудиозаписи и видеозаписи выдающихся музыкантов прошлого, воспринимаемые столь же некритично. Негативной оценке подлежит не подражание как таковое, которое является необходимым примером, а бездумная и неразборчивая подражательность, добросовестно тиражирующая элементы чужих интерпретаций без критического анализа последних [9]. Современные возможности интернет-трансляций еще более усиливают эту тенденцию. Н. С. Бажанов,

отмечая требования и свойства информационного XXI века, констатирует важное событие в сфере музыкального исполнительства, когда музыка в значительной степени «стала распространяться не через концертные филармонические залы, а посредством звукозаписей (а сейчас – видеозаписей). Для общественного профессионального идеала исполнительского искусства такие изменения не могли пройти незамеченными. Возникла обратная зависимость, идеалы и качества звукозаписи стали влиять на концертные исполнения» [1].

Социальная потребность интенсифицировать развитие культурной сферы общества ставит в повестку дня использование в музыкальной практике современных достижений философии и эстетики (в частности, ее молодой ветви – эстетики исполнительского искусства), теоретического музыкознания и музыкальной психологии, теории музыкального исполнительства и педагогики. Важней задачей теории и методики обучения в различных отраслях музыкального исполнительства становится поиск путей овладения исполнительским мастерством и культурой интерпретации музыки всеми музыкантами-исполнителями, получившими профессиональную подготовку, необходимую для выполнения различных социальных функций.

#### Литература

1. Бажанов Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 211–220.
2. Берлянич М. М. О роли интонационного анализа в интерпретаторском творчестве музыканта-исполнителя // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1989. – Вып. 11. – С. 37–43.
3. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
4. Гинзбург Л. М. Избр. – М.: Совет. композитор, 1981. – 303 с.
5. Гёте И. В. Изречения в прозе. – СПб.: Изд. В. Бермана и С. Войтинского, 1977. – 152 с.
6. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методол. проблемы: учеб. пособие. – Новосибирск: НГК, 1985. – 86 с.
7. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 79 с.
8. Ержемский Г. Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. – СПб.: ДЕАН, 2014. – 132 с.
9. Жабинский К. А. Курс интерпретации музыкальных произведений в среднем звене системы «школа – училище – вуз» и перспективы развития творческого потенциала личности // Система художественного образования школа – училище – вуз: тез. док. – Красноярск, 1997. – С. 54–56.
10. Ивен Д. Человек с палочкой // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
11. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
12. Мусин И. А. Техника дирижирования. – СПб., 1994. – 304 с.

13. Мюнш Ш. Я – дирижер. – М.: Музгиз, 1960. – 90 с.
14. Сайгушкина О. П. Теоретические аспекты проблемы целостности музыкально-исполнительского творчества // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика. – Новосибирск, 1989. – Вып. 11. – С. 61–64.
15. Смирнов Б. Ф. Дирижерский жест как художественный феномен: полемические заметки (о новой диссертации по теории дирижерского искусства) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 31. – С. 90–97.
16. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 7.

#### References

1. Bazhanov N.S. Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravleniya i tendentsii razvitiya [Modern piano performing art: directions and tendencies of development]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no. 21, pp. 211-220. (In Russ.).
2. Berlyanchik M.M. O roli intonatsionnogo analiza v interpretatorskom tvorchestve muzykanta-ispolnitelya [On the role of intonation analysis in interpretive works of a performing musician]. *Problemy ispolnitel'skogo iskusstva: estetika, teoriya, metodika: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Problems of Performing Art: Aesthetics, Theory, Methodology: Intercollegiate Collection of Scientific Works]. Novosibirsk, 1989, iss. 11, pp. 37-43. (In Russ.).
3. Valter B. O muzyke i muzitsirovani [About music and music making]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice. History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
4. Ginzburg L.M. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981. 303 p. (In Russ.).
5. Gete I.V. *Izrecheniya v proze* [Sayings in prose]. St. Petersburg, Izdanie V. Bermana i S. Voytinskogo Publ., 1977. 152 p. (In Russ.).
6. Gurenko E.G. *Ispolnitel'skoe iskusstvo: metodologicheskie problemy* [Performing art: methodological problems]. Novosibirsk, NGK Publ., 1985. 86 p. (In Russ.).
7. Erzhemskiy G.L. *Psikhologiya dirizhirovaniya* [Psychology conducting]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 79 p. (In Russ.).
8. Erzhemskiy G.L. *Etyudy k obreteniyu dirizherskogo masterstva. Psikhomotorika vnutrennego ispolnitel'stva* [Etudes to gain conductor's skill. Psychomotor activity of internal performance]. St. Petersburg, DEAN Publ., 2014. 132 p. (In Russ.).
9. Zhabinskiy K.A. Kurs interpretatsii muzykal'nykh proizvedeniy v srednem zvene sistemy "shkola-uchilishche-vuz" i perspektivy razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [The course of interpretation of musical works in the middle level of the "school-college-university" system and the prospects for the development of a person's creative potential]. *Sistema khudozhestvennogo obrazovaniya shkola-uchilishche-vuz: tezisy dokladov* [System of artistic education school-college-university. Theses of reports]. Krasnoyarsk, 1997, pp. 54-56. (In Russ.).
10. Iven D. Chelovek s palochkoy [Man with a wand]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice. History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
11. Kan-Shpeyer R. Rukovodstvo po dirizhirovaniyu [Guidelines for conducting]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice, History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
12. Musin I.A. *Tekhnika dirizhirovaniya* [Technique of conducting]. St. Petersburg, 1994. 304 p. (In Russ.).
13. Myunsh Sh. *Ya – dirizher* [I am a conductor]. Moscow, Muzygiz Publ., 1960. 90 p. (In Russ.).
14. Saygushkina O.P. Teoreticheskie aspekty problemy tselostnosti muzykal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva [Theoretical aspects of the problem of integrity of musical and performing art]. *Problemy ispolnitel'skogo iskusstva: estetika, teoriya, metodika* [Problems of performing art: aesthetics, theory, methodology]. Novosibirsk, 1989, iss. 11, pp. 61-64. (In Russ.).
15. Smirnov B.F. Dirizherskiy zhest kak khudozhestvennyy fenomen: polemicheskie zametki (o novoy dissertatsii po teorii dirizherskogo iskusstva) [Conducting gesture as an artistic phenomenon: polemical notes (on a new dissertation on the theory of conducting art)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 31, pp. 90-97. (In Russ.).
16. Shtraus R. Razmyshleniya i vospominaniya [Reflections and Memories]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Art of Foreign Countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1975, iss. 7. (In Russ.).

УДК 78.03.470+571

## ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ

*Лю Чже*, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ; г. Баотоу, КНР). E-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена изучению роли цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 для фортепиано Д. Шостаковича в наследии композитора и в мировой музыкальной культуре. В качестве материала избраны теоретические труды выдающихся российских музыковедов (С. Скребков, К. Аджемов, Л. Мазель, В. Бобровский, А. Должанский, В. Задерацкий, М. Этингер, И. Кузнецов и др.), исследователей 2000-х годов (И. Васирук, Г. Овсянкина, С. Надлер, М. Булева, М. Чёрная) и анализ нотного текста цикла ор. 87. В работе продемонстрирована динамика исследования Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича от 1950-х вплоть до 2000-х годов. На основе теоретического, стилистического, интертекстуального и семантического анализа доказано, что опус 87 стал обобщением всех стилевых достижений Шостаковича. В нем сконцентрированы и самобытно развиты все традиции, которые питали творчество композитора на протяжении всей его жизни. В этом произведении Шостакович вступает в диалог с близким ему огромным пластом музыкальной культуры. Цикл Д. Шостаковича стал творческим импульсом для создания целого ряда полифонических циклов во второй половине XX века: Двадцать четыре прелюдии и фуги Р. Щедрина, Двенадцать прелюдий и фуг К. Караева, Тридцать четыре прелюдии и фуги В. Бирика, Двадцать четыре прелюдии и фуги для гитары И. Рехина, Двадцать четыре прелюдии и фуги С. Слонимского и др. Он явился транслятором гениальных идей И. С. Баха в новую эпоху.

**Ключевые слова:** полифония, мелодические типы, музыкальные образы, фактура, творческие традиции, жанры, интертекстуальные связи, музыкальная семантика.

## TWENTY-FOUR PRELUDES AND FUGUES BY D.D. SHOSTAKOVICH IN ASPECT EVOLUTIONS OF AUTHOR'S STYLE

*Liu Zhe*, Postgraduate, Department of Musical Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation; Baotou, China). E-mail: galkax@mail.ru

The article is devoted to the study of the role of the cycle *24 Preludes and Fugues, Op. 87* by *Dmitri Shostakovich* in the composer's heritage and in the world musical culture. As a material the theoretical works of outstanding Russian musicologists (S. Skrebkov, K. Ajemov, L. Mazel, V. Bobrovsky, A. Dolzhansky, V. Zaderatsky, M. Etinger, I. Kuznetsov and others), researchers of the 2000s (I. Vasiruk, G. Ovsyankina, S. Nadler, M. Buleva, M. Chernaya) and the analysis of the notation text of the cycle Op. 87. The work demonstrated the dynamics study of 24 Preludes and Fugues of Shostakovich from the 1950s, up to the 2000s. On the basis of theoretical, stylistic, intertextual and semantic analysis, it is proved that Opus 87 became a generalization of all Shostakovich's style achievements. It concentrated and originally developed all the traditions that fed the composer's work throughout his life. In this work, Shostakovich enters into a dialogue with the huge layer of musical culture that is close to him. D. Shostakovich's cycle became a creative impulse for creating the whole series of polyphonic cycles by Russian composers in the second half of the 20th century: 24 Preludes and Fugues by R. Shchedrin, 12 Preludes and Fugues by K. Karaev, 34 Preludes and Fugues by V. Bibik, 24 Preludes and Fugues for Guitar by I. Rehin, 24 Preludes and Fugues by S. Slonimsky and others. He was the translator of the brilliant ideas of J.S. Bach in a new era.

**Keywords:** polyphony, melodic types, musical images, texture, creative traditions, genres, intertextual relations, musical semantics.

Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 (1951) Д. Д. Шостаковича относятся к числу выдающихся произведений для фортепиано не только в наследии композитора, но и в мировой фортепианной музыке XX века.

Сразу после создания это сочинение обратило на себя внимание музыковедческой мысли, о чем свидетельствуют различные по жанрам и проблемной направленности работы: С. С. Скребкова, К. Х. Аджемова, Л. А. Мазеля, В. П. Задерацкого, М. А. Этингера, А. Н. Должанского и других авторов. В них изучаются стилистические черты всего цикла [7; 19] и отдельных прелюдий и фуг [13], поднимаются вопросы интерпретации [1; 9], предпринимаются сравнительные характеристики с полифоническими фортепианными циклами И. С. Баха, П. Хиндемита [23].

Новый всплеск интереса к циклу отмечается в 2000-е годы. Отметим работу И. И. Васирук, в которой предпринимается опыт семантического анализа [5], исследование М. Булевой, посвященное гармоничным числам и теории гармонии Михаила Марутаева на примере прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича [3], аналитические этюды С. В. Надлер, сборник, обобщающий исполнительскую и методическую практику цикла ор. 87 [15; 16; 21].

Изначально Двадцать четыре прелюдии и фуги занимают достойное место во всех монографических исследованиях и очерках, посвященных фортепианному творчеству Д. Д. Шостаковича: В. Ю. Дельсона, А. А. Николаева, Л. Е. Гаккеля, Г. М. Шафаренко, М. Р. Чёрной [20]. Ни одно исследование, обращенное к изучению полифонии Шостаковича, не обходит вниманием выдающийся цикл, в частности здесь необходимо упомянуть известный фундаментальный труд В. В. Задерацкого [10], работы С. В. Надлер [16; 17] и И. К. Кузнецова [11]. Об уникальной истории создания цикла есть сведения практически во всех биографических книгах о Шостаковиче: Л. В. Данилевича, С. М. Хентовой, Л. В. Михеевой, Л. О. Акопяна и других отечественных и зарубежных авторов.

Однако роль цикла как стилистического обобщения в наследии Шостаковича и его значимость в качестве творческого импульса еще не исследовалась. Между тем уже в 1960-е годы

В. В. Задерацкий высказал мысль, что Двадцать четыре прелюдии и фуги – самое значительное произведение Д. Д. Шостаковича для фортепиано [9]. Через несколько десятилетий ее развивает Г. П. Овсянкина, констатируя: в ор. 87 обобщаются все достижения Шостаковича до 1950-го года [18]. Целью настоящей статьи является обобщение основных черт цикла в аспекте авторского стиля Шостаковича, что предпринимается впервые.

Уникальный стиль Шостаковича стал привлекать внимание музыковедов еще с середины прошлого века, о чем свидетельствуют работы Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, А. Н. Должанского, В. В. Задерацкого и других авторов [12; 2; 10]. В качестве стилевых доминант исследователи отмечали склонность Шостаковича к большим философским и трагедийным концепциям и характеристически метким зарисовкам, самобытность ладоинтонационного и гармонического мышления, многообразие и одновременно лаконичность фактурной организации, приоритетность в ней полифонического мышления, неординарную трактовку классических жанров и форм, яркий тематизм, особенности мелодики и др. Все это с избытком присутствует в цикле Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Нельзя не согласиться с В. А. Васиной-Гроссман, что в творчестве Д. Д. Шостаковича наряду с высокой философской обобщенностью, немало образной конкретности и характеристической выпуклости. Сближение обеих образных сфер ученый отмечает как кульминацию в развитии у Шостаковича того или иного жанра [4, с. 249]. Среди прелюдий и фуг встречаются яркие примеры разных типов образности. Порой в одной паре налицо столкновение и того и другого, как, например, в микроцикле *fis-moll*, где Прелюдия представляет собой зарисовку с «прыжковой» и «разговорной» семантикой, тонко артикулированными мотивами, а Фуга – образец глубокого размышления с «вопросающими» интонациями восходящих интервалов. В Прелюдии и Фуге *A-dur* обе пьесы являют собой пример характеристической образности: активного движения в жанре двухголосного этюда-инвенции (Прелюдия) и веселого «утреннего» напева (Фуга). В паре *cis-moll* Фуга – средоточие мысли, обоб-

шение рефлексии, Прелюдия олицетворяет образ непрерывного потока, воплощенного имитационным двухголосием, время от времени прерываемого аккордовыми фразами и т. д.

Уникален тематизм цикла: он неповторим по интонационному рельефу, запоминаем. Причем, согласно жанровым канонам, темы фуг более лаконичны, соответствуют требованиям полифонического структурирования (они не квадратны, их синтаксис ограничивается мотивно-фразировочным строением). Но во всех случаях темы характеристичны, образно выразительны и семантически. Главное, что они репрезентируют тематизм как альфу и омегу шостаковичевского стиля, причем в его классической трактовке. В нем исключительно важна роль мелодики, неповторимого интонационного зерна. Поэтому нельзя не отметить, что в цикле ор. 87 особое значение композитор придает мелодическому развитию. Его темы в высшей степени мелодичны и отличаются обилием внезапных интонационных поворотов, «непредсказуемых» восходящих и нисходящих скачков, своего рода падений и взлетов, чередующихся с монодийными поступенно-плавными мелодическими рельефами (см., например, первый мотив Прелюдии E-dur). Такое строение тематизма и его последующее развитие вкупе с другими средствами музыкальной выразительности психологически обостряет музыкальное высказывание.

И здесь встает вопрос о ладовом мышлении Шостаковича – одной из наиболее самобытных черт его стиля. Основу цикла составляют диатонические лады, как натуральные (и мажор и минор), так и сугубо шостаковичевские, свидетельствующие о *синтетичности ладового мышления* композитора (термин Э. П. Федосовой), его склонности к усилению минорных наклонений. Причем, как правило, ладовая характерность выявляется не сразу: она заявляет о себе в конце экспонирования, в фазе развития или при сопоставлении разных тематических построений, как, например, в Прелюдии C-dur основная лучезарная аккордового склада тема сменяется мелодическим связующим построением с альтерациями, придающими ему минорные черты: понижением III, VII, II, VI ступеней. Или, в Прелюдии Des-dur после длительного экспонирования (12 тактов) в натуральном мажоре появляются пониженные

II, VI, VII, III ступени, обнаруживая новый смысловой нюанс в безмятежной «арфовой» мелодии.

Двадцать четыре прелюдии и фуги демонстрируют во всей полноте специфику фактурной организации Шостаковича – ее редкую универсальность и индивидуальность. Прежде всего это проявляется в лаконизме фактурного мышления, который обусловлен избирательностью автора в использовании материала. Шостакович не приемлет избытка звуковой массы; даже в моменты кульминационных вертикальных уплотнений все ясно прослушивается, о чем свидетельствуют, в частности, колокольные перезвоны в мощном заключительном разделе Фуги d-moll.

Несмотря на главенство жанра фуги, в цикле сконцентрировано разнообразие образцов гомофонно-гармонического письма, классических фигураций, примеров полиморфной фактуры (термин М. С. Скребковой). Но наиболее примечательны разноплановые полифонические (не только имитационные) и монодийные структуры, как, к примеру, фразы в октавном удвоении на басовом педальном фоне в Прелюдии E-dur или длительный октавный зачин в Прелюдии gis-moll. Встречаются примеры перехода имитационно-полифонической фактуры фуг в гомофонно-гармоническое или монодийное изложение. Так, в Фуге As-dur периодически (т. 9–10, 41–42 и т. д.), за счет обретения одним из голосов фигурационного облика, полифония трансформируется в гомофонно-гармонический склад. В Фуге Des-dur заключительные 21 такт излагаются однострунно мощными октавами, усиленными аккордами (то есть происходит трансформация в монодийскую организацию).

Широко известен факт, что импульсом к созданию цикла послужило многочисленное прослушивание Шостаковичем произведений Баха в качестве председателя жюри конкурса молодых исполнителей им. И. С. Баха в Лейпциге летом 1950 года. Однако не менее важно и то, что полифоничность мышления – одна из доминант его стиля. Нельзя не согласиться с мнением В. В. Задерацкого: данный цикл стал логическим завершением влияния на авторский стиль достижений европейской и русской полифонии и ее самобытного развития. «Становясь активным формообразующим фактором в каждом отдельно

взятом участке формы, полифония меняет ее облик. Придавая ей те неповторимые шостаковичевские черты, которые составляют специфику его индивидуального стиля.

Вполне понятно, что при том удельном весе, который отводится полифонии в симфоническом и камерном творчестве Шостаковича, композитор, естественно, пришел к форме, где полифония выступает в качестве главенствующего формообразующего фактора. Таким произведением и явились 24 прелюдии и фуги для фортепиано» [10, с. 150]. Ор. 87 стал апогеем полифонического мышления Шостаковича.

Учеными отмечается многообразие традиций, повлиявших на становление стиля Шостаковича, и, тем не менее, его ярко выраженный национальный русский колорит. Причем Шостакович не вуалировал эти традиции ни в своих высказываниях, ни в музыкальном языке: «Я считаю себя очень счастливым, что очень многих люблю. <...> Кто-то даже про меня сказал, в упрек мне, что я всеяден, “ем”, так сказать, всю музыку – “от Баха до Оффенбаха”. А я считаю это своим большим счастьем. Мне доставляют радость великая музыка Баха и в то же время мелодии Оффенбаха» [22, с. 297]. По мнению Г. П. Овсянкиной, «opus 87 становится квинтэссенцией традиций и жанровых прообразов, питающих всё творчество Шостаковича. Помимо традиций Баха, Танеева, Глинки, Мусоргского, Бородина, уже отмеченных Скребковым, Дельсоном, Должанским, Протопоповым... следует добавить и о взаимосвязи с Ludus tonalis Хиндемита, хотя у Шостаковича своя трактовка полифонических жанров, с прелюдиями и фугами Глазунова, Сюитой Попова...» [18, с. 57]. Появление Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича было подготовлено практически всем предшествующим творчеством композитора. В этом процессе прежде всего следует отметить Двадцать четыре прелюдии ор. 34, Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ор. 35, Сонату для виолончели и фортепиано оп. 40, Фортепианный квинтет ор. 57, Сонату № 2 для фортепиано ор. 61.

Многообразие традиций не только способствовало становлению информационно насыщенного авторского стиля, но и весьма определенно проявилось в виде эхо-текстов (то есть донорских текстов, по Ю. Кристевой).

Прежде всего в Двадцати четырех прелюдиях и фугах налицо множество связей с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха. К внешним чертам сходства можно отнести то, что Шостакович, также как и Бах, объединил прелюдии и фуги попарно, в виде микроциклов, охватив все 24 тональности. Не случайно в них часто как бы обыгрывается определенная фактурная формула и, своего рода, принцип прелюдийности, как, например, в Прелюдиях **a-moll**, **H-dur** или **двухголосном «экзерсисе» cis-moll**. Обращают на себя внимание образные параллели между первыми Прелюдиями – C-dur в циклах Шостаковича и Баха (I том «ХТК»), воплощающими благость и высокое спокойствие (эти Прелюдии являются самыми популярными пьесами в циклах и Баха, и Шостаковича, в том числе и в плане цитирования). Можно обнаружить и своего рода примеры стилевого моделирования (термин Г. О. Корчмара и О. А. Кузьменковой), в частности в Прелюдии h-moll Шостаковича, коррелирующей с Прелюдией g-moll Баха (II том «ХТК»).

Кроме того, в творчестве Д. Д. Шостаковича развивались традиции героического симфонизма Л. ван Бетховена, экспрессивного симфонизма Г. Малера, музыкального театра А. Берга. Черты этих влияний – в симфонизации и экспрессивной театрализации – присутствуют в ор. 87. В нем очень высок уровень мотивной разработочности. В частности, подлинно бетховенским симфоническим размахом отличаются разработки Фуг A-dur, d-moll, Прелюдии Des-dur. От А. Берга, прежде всего от его оперы «Воцтек», исходит концентрация гнетущих состояний, эмоций страха и ужаса, как в эмоционально заостренной трактовке интонаций в Фуге Des-dur, Прелюдии es-moll.

Из русской академической традиции Д. Д. Шостакович обратился к лирико-драматическому симфонизму П. И. Чайковского, «речевому» мелосу, а также реалистично-шаржированной характерности М. П. Мусоргского. Творческие истоки Д. Д. Шостакович черпал и в искусстве других русских авторов – М. И. Глинки, А. П. Бородина, С. И. Танеева, А. К. Глазунова, А. С. Аренинского, А. К. Лядова. Весь этот *русский пласт* эволюционирует и в ор. 87. В частности, Прелюдия **Es-dur вызывает ассоциации с суровым пением мужского хора, перекликаясь со знаковыми оперными образами Мусоргского или Бородина.**

Огромный слой неакадемических традиций связан у Шостаковича, с одной стороны, с переинтонированием фольклора, прежде всего русского, с другой – с образцами той массовой музыкальной культуры, которая окружала композитора. Например, интонации русской протяжной песни слышны в Фугах C-dur, cis-moll; чередование русского хорового пения и сольного лирического русского мелоса в сочетании с **quasi оркестровыми «ответами»** воспроизводится в Прелюдии C-dur и т. д. Интонации и другие выразительные компоненты бытовой музыки 1940–1950-х годов явно стимулировали появление Фуги **a-moll с темой в жанре quasi полочки**, Прелюдии e-moll с задушевной песенной темой, Прелюдии **D-dur со светлой лирической мелодией под арфовый аккомпанемент**, Фуги A-dur тоже с песенной, но уже гимнической темой и др.

Присутствует в цикле и связь с разнообразием театральных жанров. Так, в Фугах a-moll, G-dur угадывается семантика хореографического театра, в Фуге D-dur – семантика скороговорки, быстрой характерной речи комедийного персонажа драматического театра, в Фуге **h-moll – оперного хора и речитатива** (quasi мужского хора и мужского соло). В Прелюдии fis-moll слышна семантика прыжка и пантомимы, в следующей за ней Фуге – вопрошающих оперных интонаций. При этом музыкальный язык Шостаковича обладает типичной авторской интонацией. В этой связи нельзя не вспомнить мысль Л. А. Мазеля, высказанную им более сорока лет назад, о необходимости изучать интонационный «словарь» Шостаковича: «Между тем, с одной стороны, только через эту сферу реализуются концепции композитора, с другой – ею же порождается ладовое своеобразие его музыки» [14, с. 59].

Так же «широкий круг традиций ор. 87 связан с небывалым для фортепианного творчества Шостаковича разнообразием жанровых влияний. Ими во многом обусловлена смысловая многозначность цикла. Жанровые прототипы прелюдий и фуг можно классифицировать следующим образом: 1) русская песня, 2) академические вокальные жанры, 3) отголоски музыки И. С. Баха (прежде всего его “ХТК”), 4) современная песенная лирика, 5) двигательные-характерные, театрально-хореографические жанры» [18, с. 58–59]. Поэтому данный цикл стал одним из наиболее значимых произведений композитора в пла-

не интертекстуальных переключек. Причем в нем можно найти отголоски не только предыдущих сочинений самого Шостаковича – «*интро*» *направления* (достаточно вспомнить Фортепианный квинтет), но и тех музыкальных стилей, которые оказались ему особо близки – в «*экстра*» *направлениях* (термины Н. И. Вербы [6]). В цикле прелюдий и фуг Шостакович переинтонировал даже произведения своих учеников и других молодых композиторов. В частности, Г. П. Овсянкиной были обнаружены примеры переинтонирования из Партит Г. В. Свиридова и Прелюдий для фортепиано В. В. Желобинского [18]. В Прелюдии es-moll угадывается связь с монодийными построениями Г. И. Уствольской, творчеством которой Д. Д. Шостакович очень хорошо знал и всегда им восхищался. «Уже ранняя Соната для фортепиано № 1 Уствольской (1947) обретает сугубо индивидуальные черты... Опосредованные связи со II частью этой Сонаты улавливаются в Прелюдии h-moll из ор. 87: в жесткости пунктирных линий, в их императивном тоне...» [18, с. 56].

Благодаря виртуозной технике переинтонирования опус 87 наполнен аллюзиями, стилизациями, ассимиляциями и интонационными намеками (термин А. Д. Алексеева) «другой» музыки. Но, необходимо подчеркнуть, что цитат в нем нет, хотя сам цикл впоследствии неоднократно становился источником цитирования как самим Шостаковичем (например, во второй части его Фортепианного концерта № 2), так и другими композиторами. Процесс этот продолжается по сей день. Например, в коллективном симфоническом сочинении «Приношение учителю», созданном в 2006 году учениками Д. Д. Шостаковича – Г. Г. Беловым, В. Д. Биберганом, А. Д. Мнацаканяном, В. Л. Наговициным и Б. И. Тищенко. Двадцать четыре прелюдии и фуги стали одним из наиболее цитируемых произведений Мастера.

В целом весь традиционный комплекс, ставший базисом для стиля Двадцати четырех прелюдий и фуг, можно классифицировать, выделив три вида: во-первых, зарубежная классика, во-вторых, русское классическое наследие, в-третьих – огромный неакадемический пласт.

Появление опуса 87 Шостаковича стало импульсом к созданию отечественными композиторами целого ряда полифонических циклов. В 1960–1990-е годы появляются Двадцать четы-

ре прелюдии и фуги (1964–1970) Р. К. Щедрина, позднее – его же «Полифоническая тетрадь», Двенадцать прелюдий и фуг К. Караева, Тридцать четыре прелюдии и фуги (1973–1978) В. С. Бибика и др.

Особо следует отметить Двадцать четыре прелюдии и фуги для гитары (1985–1990) И. В. Рехина и Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано (1994) С. М. Слонимского. Оба автора свидетельствовали, что сильными импульсами к появлению их произведений стали «Хорошо темперированный клавир» Баха и цикл Д. Д. Шостаковича. Влияние Шостаковича, его полифонических тем сказалось в Ричеркаре С. М. Слонимского из коллективной полифонической Трилогии на тему Поля Двойрина (помимо С. М. Слонимского в написании Трилогии приняли участие П. М. Двойрин и Р. С. Леденёв).

В этой связи необходимо подчеркнуть, что именно ор. 87 Шостаковича стал, своего рода, транслятором идей Баха в конец XX века. На его примере доказана актуальность великого баховского замысла, возможность создать аналогичный цикл в новой интерпретации, созвучной музыкальному искусству XX века.

В заключение отметим, что опус 87 стал обобщением всех стилевых констант и вырази-

тельных достижений Шостаковича. Более того, только один этот цикл может стать примером для демонстрации стилевых и языковых особенностей творчества Шостаковича. По нему можно проиллюстрировать и особенности его тембрового мышления (конечно, в фортепианной проекции).

Цикл репрезентативен в плане галереи шостаковичевских образов, тематического и фактурного мышления композитора (прежде всего, полифонического), методов работы с материалом. В ор. 87 Шостакович доказал, что и в середине XX столетия мелодика может быть определяющим и неисчерпаемым средством выразительности.

Двадцать четыре прелюдии и фуги концентрируют в себе почти весь спектр традиций, питающих искусство Шостаковича. В этом цикле композитор вступает в активный творческий диалог со всеми теми пластами мировой музыкальной культуры, которые оказались ему близки и стали фундаментом творчества.

По интертекстуальным переключкам и наличию эхо-текстов цикл Шостаковича является ведущим произведением в его фортепианном наследии и одним из определяющих – в творчестве в целом.

#### Литература

1. Аджемов К. Х. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича // Совет. музыка. – 1956. – № 1. – С. 110–111.
2. Бобровский В. П. О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Шостаковича // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. – М.: Музыка, 1972. – С. 239–251.
3. Булева М. Гармоничные числа и теория гармонии Михаила Марутаева – экспериментальное исследование на примере фуг из Двадцати четырех прелюдий и фуг ор. 87 Дмитрия Шостаковича // Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина, науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – СПб.: Союз художников, 2011. – С. 107–137.
4. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.
5. Васирук И. И. Прелюдия и fuga h-moll Д. Шостаковича: опыт семантического анализа // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. по мат-лам междунар. науч. конф. 1–2 марта 2007 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 288–294.
6. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2006. – 23 с.
7. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Совет. композитор, 1970. – 274 с.
8. Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Должанский А. Н. Избр. ст. – Л.: Совет. композитор, 1973. – С. 37–51.
9. Задерацкий В. В. Об интерпретации сборника прелюдий и фуг Шостаковича // Вопр. фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 198–213.
10. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 270 с.
11. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. – М.: ДЕКА-ВС, 2012. – Вып. 1. – 421 с.
12. Мазель Л. А. О стиле Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. – М.: Совет. композитор, 1966. – С. 3–23.

13. Мазель Л. А. О фуге До мажор Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М.: Совет. композитор, 1962. – С. 332–347.
14. Мазель Л. А. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича // Д. Шостакович: ст. и мат.-лы. – М.: Совет. композитор, 1976. – С. 56–72.
15. Надлер С. В. Канон в увеличении в уменьшенную октаву. Аналитический этюд // Дмитрий Шостакович. 24 прелюдии и фуги ор. 87: вопр. методики, анализа, исполнительской практики. 100-летию со дня рождения Мастера посвящается / ред. С. Надлер. – Ростов н/Д., 2006. – С. 46–57.
16. Надлер С. В. О фуге Шостаковича: аналит. версия // Юж.-Рос. музык. альм. – 2010. – № 2(7). – С. 52–56.
17. Надлер С. В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 2013. – 30 с.
18. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: моногр.: в 2 кн. – СПб.: Композитор, 2003. – Кн. 1. – 321 с.; Кн. 2. – 130 с.
19. Скребков С. С. Прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича // Совет. музыка. – 1953. – № 9. – С. 18–24.
20. Чёрная М. Р. Фигурационный стиль фортепианных произведений Д. Д. Шостаковича // Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина, науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – СПб.: Союз художников, 2011. – С. 202–207.
21. Дмитрий Шостакович. 24 прелюдии и фуги ор. 87: вопр. методики, анализа исполнительской трактовки. Посвящается 100-летию со дня рождения мастера / ред. С. В. Надлер. – Ростов н/Д., 2006. – 89 с.
22. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975. – М.: Совет. композитор, 1980. – 374 с.
23. Этингер М. А. Гармония и полифония (заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича) // Совет. музыка. – 1962. – № 12. – С. 57–62.

## References

1. Adzhemov K.Kh. Preljudii i fugi D. Shostakovicha [Preludes and fugues by D. Shostakovich]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 1, pp. 110-111. (In Russ.).
2. Bobrovskiy V.P. O nekotorykh storonakh ladotonal'noy peremennosti v muzyke Shostakovicha [On some aspects of the lateral variation in the music of Sho-Stakovitch]. *Problemy lada: sbornik statey [Problems of harmony. Collection of articles]*. Moscow, Music Publ., 1972, pp. 239-251. (In Russ.).
3. Buleva M. Garmonichnye chisla i teoriya garmonii Mikhaila Marutaeva – eksperimental'noe issledovanie na primere fug iz Dvadsati chetyrekh prelyudiy i fug op. 87 Dmitriya Shostakovicha [Harmonious numbers and the theory of harmony of Mikhail Marutaev – an experimental study using the example of fugues of Twenty Four Preludes and Fugues op. 87 Dmitry Shostakovich]. *Izuchaya mir Dmitriya Shostakovicha [Studying the world of Dmitry Shostakovich. Sat. articles]*. St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov Publ., 2011, pp. 107-137. (In Russ.).
4. Vasina-Grossman V.A. *Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet romance]*. Moscow, Music Publ., 1980. 317 p. (In Russ.).
5. Vasiruk I.I. Preljudiya i fuga h-moll D. Shostakovicha: opyt semanticheskogo analiza [Prelude and fugue h-moll by D. Shostakovich: the experience of semantic analysis]. *Tvorchestvo D.D. Shostakovicha v kontekste mirovogo khudozhestvennogo prostranstva: sb. statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 1-2 marta 2007 goda [Creativity D.D. Shostakovich in the context of world art space: Sat. articles on the materials of the international scientific conference on March 1-2, 2007]*. Astrakhan, OGOU DPO AIPKP Publ., 2007, pp. 288-294. (In Russ.).
6. Verba N.I. *Opera Dmitriya Shostakovicha "Katerina Izmaylova: opyt intertekstual'nogo analiza: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Dmitri Shostakovich's opera "Katerina Izmaylova": experience of intertextual analysis. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. St. Petersburg, 2006. 23 p. (In Russ.).
7. Dolzhanskiy A.N. *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 preludes and fugues by D. Shostakovich]*. Leningard, Sovetsky composer Publ., 1970. 274 p. (In Russ.).
8. Dolzhanskiy A.N. *Izbrannye stat'i. O ladovoy osnove sochineniy Shostakovicha [Selected articles. On the basis of Shostakovich's works]*. Leningrad, Sovetsky composer Publ., 1973, p. 37-51. (In Russ.).
9. Zaderatskiy V.V. Ob interpretatsii sbornika prelyudiy i fug Shostakovicha [On the interpretation of the collection of preludes and fugues by Shostakovich]. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki [Questions of piano pedagogy]*. Moscow, Music Publ., 1967, iss. 2, pp. 198-213. (In Russ.).
10. Zaderatskiy V.V. *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]*. Moscow, Music Publ., 1969. 270 p. (In Russ.).
11. Kuznetsov I.K. *Polifoniya v russkoy muzyke XX veka [Polyphony in Russian music of the XXth century]*. Moscow, DECA-VS Publ., 2012, iss. 1. 421 p. (In Russ.).

12. Mazel L.A. O stile Shostakovicha [On the Shostakovich style]. *Cherty stilya D. Shostakovicha [The features of D. Shostakovich's style]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1966, pp. 3-23. (In Russ.).
13. Mazel L.A. O fuge Do mazhor Shostakovicha [O fugue C major by Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich [Dmitry Shostakovich]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1962, pp. 332-347. (In Russ.).
14. Mazel L.A. Razdum'ya ob istoricheskom meste tvorchestva Shostakovicha [Reflections on the historical place of Shostakovich's work]. *D. Shostakovich: stat'i i materialy [D. Shostakovich: Articles and materials]*. Moscow, Sovetsky composer, 1976, pp. 56-72. (In Russ.).
15. Nadler S.V. Kanon v uvelichenii v umen'shennuyu oktavu. Analiticheskiy etyud [Canon in increasing in a reduced octave. Analytical study]. *Dmitriy Shostakovich. 24 prelyudii i fugi op. 87: voprosy metodiki, analiza, ispolnitel'skoy praktiki. 100 letiyu so dnya rozhdeniya Mastera posvyashchaetsya [Dmitri Shostakovich. 24 Preludes and Fugues op. 87: issues of methodology, analysis, performance practice. The 100th anniversary of the birth of the Master is dedicated]*. Rostov-on-Don, 2006, pp. 46-57. (In Russ.).
16. Nadler S.V. O fuge Shostakovicha: analiticheskaya versiya [About fugue Shostakovich: analytical version]. *Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian musical almanac]*, 2010, no. 2 (7), pp. 52-56. (In Russ.).
17. Nadler S.V. Polifoniya Shostakovicha v svete evolyutsii avtorskogo stilya: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Shostakovich's polyphony in the light of the evolution of the author's style. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2013. 30 p. (In Russ.).
18. Ovsyankina G.P. Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D.D. Shostakovicha: monografiya: v 2 kn. [The piano cycle in Russian music of the second half of the twentieth century: the school of D.D. Shostakovich. Monograph. In 2 books]. St. Petersburg, Composer Publ., 2003, book. 1. 321 p.; book. 2. 130 p. (In Russ.).
19. Skrebkov S.S. Prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha [Preludes and fugues by D. D. Shostakovich]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1953, no. 9, pp. 18-24. (In Russ.).
20. Chernaya M.R. Figuratsionnyy stil' fortepiannykh proizvedeniy D.D. Shostakovicha [The figurative style of the piano works by D.D. Shostakovich]. *Izuchaya mir Dmitriya-Shostakovicha [Studying the world of Dmitry Shostakovich: Sat. articles]*. St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov Publ., 2011, pp. 202-207. (In Russ.).
21. *Dmitriy Shostakovich. 24 prelyudii i fugi op. 87: Voprosy metodiki, analiza, ispolnitel'skoy praktiki. 100 letiyu so dnya rozhdeniya Mastera posvyashchaetsya [Dmitry Shostakovich. 24 Preludes and Fugues op. 87: questions, methods, analysis of performance interpretation. Dedicated to the 100th anniversary of the birth of the master]*. Rostov-on-Don, 2006. 89 p. (In Russ.).
22. *D. Shostakovich o vremeni i o sebe. 1926-1975 [D. Shostakovich about time and about himself. 1926-1975]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1980. 374 p. (In Russ.).
23. Etinger M.A. Garmoniya i polifoniya (zametki o polifonicheskikh tsiklakh Bakha, Khindemita, Shostakovicha) [Harmony and polyphony (notes on polyphonic cycles of Bach, Hindemith, Shostakovich)]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1962, no. 12, pp. 57-62. (In Russ.).

УДК 78.082.4

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВЕРСИЙ ВТОРОЙ РЕДАКЦИИ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. В. РАХМАНИНОВА

**Честнова Надежда Игоревна**, старший преподаватель, кафедра музыкально-инструментальной подготовки, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: n.chestnova@mail.ru

Статья посвящена сравнительному анализу версий Второй редакции Первого фортепианного концерта С. В. Рахманинова. До сих пор остаётся малоизвестным тот факт, что Вторая редакция этого концерта представлена двумя вариантами (версиями), которые автор осуществил с разницей в два года. Впервые Рахманинов обращается к пересмотру своего раннего сочинения в 1917 году в Москве, где и создаётся Вторая редакция Концерта. Однако уже в 1919 году, в Нью-Йорке, композитор снова обраща-

ется к редактированию этого сочинения, внося некоторые изменения в версию 1917 года, и регистрирует на неё свидетельство об авторском праве как на новое произведение.

В статье проводится сравнительный анализ фортепианной партии двух версий Второй редакции Концерта, что помогает проследить особенности авторского редактирования и раскрыть побудительные причины появления новых версий. Акцент делается на принципиально различном подходе автора к редакционной работе и на особенности пианистического мышления Рахманинова-композитора. Так, редакция 1917 года была глубоким творческим переосмыслением юношеского сочинения, тогда как версия 1919 года носила скорее «косметический» характер, её появление было продиктовано сценическим опытом исполнения Концерта и необходимостью официальной публикации произведения в США. В статье также приводится хронологически нетривиальная история отечественных публикаций версий Второй редакции сочинения.

**Ключевые слова:** С. В. Рахманинов, Первый фортепианный концерт, вторая редакция, сравнительный анализ двух версий.

### COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TWO VARIANTS OF THE SECOND VERSION OF RACHMANINOFF'S FIRST PIANO CONCERTO

*Chestnova Nadezhda Igorevna*, Sr Instructor, Department of Musical Instrument Training, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: n.chestnova@mail.ru

This article is dedicated to the comparative analysis of the two variants of the Second version of Rachmaninoff's First Piano Concerto. Until now, it is not widely known that the Second version of this Concerto has two variants which were written in 1917 and 1919. First, Rachmaninoff turns to the revision of his early work in 1917 in Moscow where he composes the Second version of the Concerto. However, in 1919 while in New York, the composer decides to revise the Concerto again and introduces some changes to the 1917's variant and registers a Copyright for it as a new work.

The article carries out an analysis of the piano part of the two variants of the Concerto's Second version which helps follow the peculiarities of the author's editing and reveal the causes of the appearance of the new variant. The emphasis is placed on the author's fundamentally different approach to the editing work and on the particularity of pianistic thinking of Rachmaninoff as a composer. The 1917's variant was a profound creative rethinking of the youth work, whereas the 1919's variant had more of a "facelift" nature – its appearance was dictated by the stage experience of playing the Concerto and the need to officially publish it in the USA – because Soviet Russia did not join 1886 Bern international copyright convention, therefore foreign publishers could freely print Rachmaninov works already published in Russia before. The article also gives a chronologically uncommon history of the publication of the above-mentioned variants in Russia.

**Keywords:** Sergei Rachmaninoff, Piano Concerto No. 1, Revised (Second) Version, comparative analysis of the versions.

Первый фортепианный концерт Рахманинова является уникальным сочинением в творчестве композитора. История создания Концерта охватывает 28 лет (!), включает в себя две авторские редакции в четырёх версиях. Этот Концерт был любим автором и подвергался в своё время авторскому же запрету на исполнение. Сочинение принесло Рахманинову широкую известность в России и стало первым, опубликованным им за

рубежом. Музыка этого произведения сочетает в себе как романтическое наследие Грига, Шумана, Шопена, волнообразное построение фразы Чайковского, поствагнерианские тенденции в области оркестровки, так и узнаваемый самобытный стиль композитора. Концерт имеет счастливую исполнительскую судьбу и был записан на пластинки многими выдающимися пианистами, включая самого Рахманинова.

Малоизвестным остаётся тот факт, что вторая редакция Первого концерта представлена двумя авторскими версиями: одна сделана в России в 1917 году, а другая – в 1919 году в США. Обе версии имеют различные побудительные причины их создания.

Так, редакция 1917 года была глубоким творческим переосмыслением юношеского сочинения 1891 года. О своём желании переработать Концерт Рахманинов писал ещё в 1908 году Н. Морозову: «...теперь завтра собираюсь взять в руки свой Первый концерт и просмотреть его, а затем решить, сколько труда и времени возьмёт его новая редакция и стоит ли это вообще. По поводу этого Концерта ко мне так часто обращаются, и этот Концерт в своём теперешнем виде так ужасен – это главное, – что я бы хотел заняться им и, если это возможно, привести там всё в приличный вид. Хотя, конечно, придётся переписать заново, так как оркестровка там ещё хуже, чем музыка» [3, с. 446]. Однако осуществить своё желание композитору удалось лишь 9 лет спустя. В результате – «новая партитура концерта засияла зрелым мастерством...» [1, с. 493].

Рахманинов остался абсолютно доволен своей работой: в 1931 году в беседе с А. Дж. и Е. Сванами он сказал: «...Я переделал мой Первый концерт, теперь он действительно хорош. Вся юношеская свежесть осталась, но играется он гораздо легче...» [2, с. 189].

*Вторую же версию* можно назвать «исполнительской версией» редакции 1917 года, так как появилась она вслед за премьерой сочинения в Америке в 1919 году. Вероятно, Рахманинов после исполнения Концерта решил внести в партитуру некоторые изменения, с которыми произведение и было опубликовано в ноябре 1919 года в США. Тогда же Рахманинов зарегистрировал свои авторские права на это сочинение.

Одной из косвенных причин создания Второй версии Второй редакции Концерта мог послужить американский Закон об авторских правах от 1909 года. В нём сказано, что авторские права могут принадлежать только гражданину США, вследствие чего иностранные граждане были вынуждены обращаться к услугам агентов. Однако этот закон предусматривал исключения для тех случаев, когда иностранный гражданин мог офор-

мить авторские права на себя, если он постоянно проживал в США на момент первой публикации сочинения. Регистрационная запись Рахманинова выглядит так: «С. В. Рахманинов – русский эмигрант, постоянно проживающий в Нью-Йорке». Заявителем на регистрацию авторских прав во всех остальных случаях был его агент Чарльз Фоли [4, с. 117]. Таким образом, внося изменения во Вторую редакцию Концерта, Рахманинов впервые публиковал данное произведение.

В России были напечатаны обе версии Второй редакции. Однако в процессе публикации версий произошла некоторая «путаница». Перед отъездом из России в 1917 году Рахманинов успел передать издательству Гутхейля экземпляр партитуры Второй редакции для опубликования. Публикация в то время не состоялась из-за революции и последующей национализации издательства<sup>1</sup>.

Первое советское издание Второй редакции, сделанное в 1920 году, базируется на «гутхейлевской» рукописи 1917 года. Однако «музгизовское» издание клавира 1946 года осложняет ситуацию, поскольку оно основано на авторизованном переработанном тексте 1919 года. В 1956 году «Музгиз» снова публикует неавторизованную версию 1917 года. В предисловиях к этим изданиям нет никакой информации о разнице в версиях Второй редакции Концерта. Обе версии публиковались, как Вторая редакция Первого фортепианного концерта Рахманинова.

В отечественном рахманиноведении автору данной работы не встречались упоминания о различных версиях Второй редакции сочинения, при этом впервые эти отличия были замечены английским исследователем Дж. Норрисом при сравнении им «американской» версии 1919 года и отечественного издания 1920 года [5, с. 110]. В фундаментальных монографиях В. Брянцевой и Ю. Келдыша упоминаются только те материалы и источники по Первому концерту Рахманинова, которые хранились в фондах ГЦМК им. М. И. Глинки. Зарубежные архивы были не доступны для отечественных исследователей того

<sup>1</sup> Известно, что за границей у Рахманинова была рукопись Первого концерта, её вывез из Петрограда и доставил автору шведский посол.

времени<sup>2</sup>. Подробная хронологическая схема возникновения всех редакций и версий Первого концерта изложена в книге Д. Каннаты «Рахманинов и симфония» [4, с. 91].

Переходя к детальному анализу текстов редакций, необходимо заметить, что отличия между версиями **Второй редакции** носят главным образом «косметический» характер. Изменения 1919 года вообще не затронули форму сочинения, при этом появились мелкие «точечные» правки в музыкальной ткани произведения и некоторые фактурные преобразования.

Рахманинов вносил изменения в партитуру уже после нескольких исполнений Концерта, поэтому большинство из них, вероятно, продиктованы собственным сценическим опытом и ощущениями в отношении нюансировки и агогики, а также стремлением достичь большего исполнительского удобства.

Самые значительные изменения второй версии в 1-й части проявляются в изложении главной партии (далее – ГП) солистом. Она стала более пластичной и разнообразной в красочном отношении за счёт расширения регистрового диапазона аккомпанемента в чётных тактах темы. Фактура в тактах 27–28 начинает приобретать более трепетное дыхание вследствие освобождения сильных долей с помощью пауз и излагается так, чтобы обеспечить мелодии максимальную пластику. В такте 30 композитору показалось важным «высветить» фактуру, что он и осуществил за счёт ликвидации группы шестнадцатых на первой доле. Последний такт перед сольной партией (далее – СП) (т. 31) автор завершил более эффективным скачком баса в большую октаву на доминанту, чего не было в версии 1917 года.

Изменения в СП минимальны (одной нотой отличаются такты 33, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 47), и их цель – прояснение гармонической основы заполняющих фигураций. Во второй версии Рахманинов заменил обозначение характера СП на *Vivace leggiero* (было – *Vivace scherzando*).

В маленькой каденции перед побочной партией (далее – ПП) (т. 56) в левой руке партии солиста оставлены только два первых аккорда,

а далее следует цепочка интервалов, тогда как в первой версии редакции в этом эпизоде на протяжении всего такта чередуются аккорды и интервалы. В изменениях подобного рода прослеживается стремление автора к большей экономности средств и пластичности исполнения.

В такте 71 ПП фактура из триольной превращается в квартольную, а затем, в такте 72, снова возвращаются триоли, которые изложены более удобно в исполнительском отношении. Такой сменой фактуры в данном разделе достигается ритмическое разнообразие, которое показалось автору необходимым для того, чтобы ярче подчеркнуть подход к оркестровому проигрыванию.

В тактах 128 и 132 Рахманинов выписывает *ritenuto* с возвращением к *al tempo* внутри такта, что, с одной стороны, придаёт исполнению большую агогическую свободу, а с другой, – подчёркивает наступление третьей волны проведения ПП в оркестре перед ложной репризой. Появление этих *rit.* во второй версии редакции, скорее всего, вызвано исполнительским опытом самого Рахманинова, который ощущал на сцене необходимость таких агогических оттенков.

Во втором звене разработки ПП (т. 129–130) фортепианная фактура приобретает марцеллатный характер, тогда как в первой версии здесь сохранился предшествующий рисунок. В тактах 133–135 стаккатный штрих в левой руке меняется на парный легатный, а мелодия в правой руке излагается уже аккордами. В редакции 1917 года такого фактурного и штрихового разнообразия нет.

Такты 145, 150, 152, 154, 163 отличаются от первой версии несколькими нотами. Эти изменения обеспечивают большее удобство исполнения. Так, например, в такте 163 композитор заменил повторяющиеся ноты в восходящих арпеджио на более естественное позиционное изложение. В первом такте ложной репризы (т. 150) автор придал большее единообразие фигурационным описаниям темы за счёт перемены последовательности звуков. Вероятно, исполнительская практика подсказала Рахманинову более рациональное изложение фортепианного аккомпанемента в тактах 164–165: вместо фактурного двухголосия версии 1917 года, в версии 1919 года появляется чёткое разделение на движение шестнадцатых в правой руке и аккомпанемент восьмыми – в левой.

<sup>2</sup> См. Автографы С. В. Рахманинова в фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. – М.: Совет. композитор, 1980. – С. 136.

Мелкие фактурные отличия, имеющие тот же характер, что и предыдущие, есть в тактах 179, 181, 184, 197. В такте 189 автор выписывает пассаж в октавном изложении (в первой версии здесь одноголосное движение).

Варианты такта 202 в ПП отличаются одной нотой. Стремление к более рельефному завершению эпизода, вероятно, вызванное сценическим ощущением (т. 209–210), подсказало необходимость в указании *ritenuto*.

В коде версии 1919 года в тактах 253–255 Рахманинов купировал показавшийся ему излишним подголосок инверсионного характера из первой версии редакции. В этом разделе есть мелкие динамические разночтения, также, по всей вероятности, связанные с опытом концертного исполнения.

Незначительные фактурные отличия появились в коде в тактах 257, 271, 273.

В завершающем эпизоде (т. 279–281) Рахманинов изменяет фактуру для того, чтобы придать долям внутри такта большую по сравнению с первой версией определённую и чеканность.

Во II части Концерта (1919) есть несколько мелких фактурных отличий, которые также носят большей частью «косметический» характер и связаны с работой композитора над достижением большей фортепианной пластичности (т. 10, 12–16, 22, 39, 43, 45, 58, 69, 73).

Первые изменения в III части второй версии редакции начинаются в такте 32, где композитор заменяет репетиции в правой руке на арпеджио, а в такте 60 доводит до конца предыдущую мысль, снимая цезуру на сильной доле.

В разработке мелкие фактурные отличия встречаются в тактах 78, 100, 104, 106, 115: они связаны либо с удобством исполнения, либо способствуют более яркому в гармоническом отношении звучанию.

В репризе несколькими нотами отличаются такты 133, 150 (для большей гармонической предсказуемости), 151, 155, 186.

Более весомые изменения появляются в ключевом эпизоде *Allegro vivace*: в тактах 195–196, 198–199 для придания нисходящему движению большей чеканности автор избегает некоторой фактурной стандартности предыдущего варианта.

Такты 202–203 переработаны коренным образом, ибо в первой версии редакции фортепи-

анная партия изложена таким образом, что она «тонет» в оркестровом тутти. В последней версии партия солиста изложена в более высоком (звонком) регистре и ритмически совпадает с партией медных духовых, раздвигая тем самым границы диапазона музыкальной ткани. Такой вариант изложения звучит намного эффектнее.

Вышеприведённый сравнительный анализ двух версий Второй редакции соч. 1 показывает, что Рахманинов в 1919 году подошёл к «обработке» Концерта, прежде всего, с позиции исполнителя, доведя сочинение до максимального инструментального удобства и детально усовершенствовав рельеф музыкальной ткани в области инструментовки, фортепианной фактуры, гармонии, динамики, интонационной ясности и агогики.

В концертный репертуар пианистов вошла именно Вторая версия Второй редакции Концерта, которую записали на пластинки крупнейшие исполнители XX века: в первую очередь, сам С. Рахманинов, а также М. Плетнёв, М. Антремон, Б. Джейнис, З. Кочиш, Б. Моисеевич, С. Рихтер, Ж.-И. Тибодэ, Т. Вашари, В. Ашкенази, Дж. Лилл, Г. Шелли.

Авторское стремление придать совершенство мельчайшим нюансам своего раннего сочинения свидетельствует о том, насколько ценным для Рахманинова являлся его первый опыт в жанре крупной формы. С самого начала Рахманинов придавал этому произведению особое значение. Концерт был написан семнадцатилетним юношей на волне высочайшего творческого подъёма в окружении любимых сестёр Скалон и дружеской атмосфере родной Ивановки. Вероятно, «искра вдохновения» [3, с. 28], посетившая юного композитора в то лето, оставила неизгладимый отпечаток значимости / знаковости на этом сочинении, который Рахманинов сохранил на всю жизнь.

В 1910 году, задолго до осуществления Второй редакции, композитор записал тему первой части Концерта в качестве автографа в альбом одного из своих поклонников, что также подтверждает важность и ценность этого сочинения для самого автора. Однако ближе к Первой мировой войне композитор принял кардинальные меры для того, чтобы повсеместно запретить исполнение Первого концерта. Это обстоятельство подтверждает случай, который приводит англий-

ский критик Эдвин Эванс: одной пианистке в это время захотелось исполнить Первый концерт с сэром Генри Вудом в «Променад – концертах», но она натолкнулась на авторское запрещение издательству предоставлять оркестровый материал [5, с. 191]. Таким образом, был наложен авторский запрет на исполнение Первого концерта.

Эти действия Рахманинова вполне объяснимы – к этому времени он уже создал не только фантастически популярный Второй концерт, но также и Третий концерт, который являлся сложнейшим произведением в репертуаре любого пианиста-виртуоза. После своего американского турне 1910 года и упрочившейся популярности Рахманинов не хотел рисковать своей репутацией, поскольку считал Первый концерт «проблемным» сочинением. Ещё в 1908 году композитор писал Н. Морозову: «Есть у меня три вещи, которые меня пугают. Это Первый концерт, Капричио и 1-я Симфония. Мне очень хочется видеть это в исправленном, приличном виде» [3, с. 446].

Желание улучшить Концерт было настолько сильным, что этому не помешали даже революционные столкновения, происходившие в эти дни в Москве. Рахманинов вспоминал в беседе с О. Риземаном: «Я начал переделывать свой Пер-

вый фортепианный концерт, который собирался играть вновь, погрузился в работу и не замечал, что творится вокруг. Я просиживал дни напролёт за письменным столом или за роялем, не обращая внимания на грохот выстрелов из пулеметов и винтовок» [5, с. 155].

Однако, даже после того, как Рахманинов сделал Вторую редакцию Концерта, которой он был абсолютно доволен, композитор переживал, что, несмотря на улучшения, Первый концерт уступает по популярности Второму и Третьему. В беседе со Сваном Рахманинов говорил, что после редактирования сочинения «вся юношеская свежесть осталась, но играется он гораздо легче. И никто этого не замечает; когда я объявляю в Америке, что буду играть Первый концерт, публика не протестует, но я вижу по лицам, что она предпочла бы Второй или Третий...» [2, с. 189].

После 1919 года Рахманинов больше не обращался к редактированию ор. 1. Две версии Второй редакции Концерта являются результатом не только сложившегося композиторского мастерства, но и проявлением знаменитой триады Рахманиновского таланта – композитор-пианист-дирижёр, в которой пианист и дирижёр завершают оформление первоначального композиторского замысла.

#### Литература

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М.: Совет. композитор, 1976. – 493 с.
2. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / ред. и сост. З. Апетян. – М.: Музыка, 1988. – Т. 2. – 528 с.
3. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. – М.: Классика – XXI, 2009. – 207 с.
4. Рахманинов Сергей. Литературное наследие: в 3 т. / сост. З. А. Апетян. – М.: Совет. композитор, 1978. – Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. – 647 с.
5. Риземан О. Сергей Рахманинов. – М.: Классика – XXI, 2010. – 247 с.
6. Cannata D. *Rachmaninoff and the Symphony*. University of Innsbruck: Studien Verlag Innsbruck-Wien; Libreria Musicale Italiana, 1992. – 170 p.
7. Evans E. *Obituary: Sergey Rachmaninov (1873-1943)* // *Music Review* IV/3. – P. 190–192.
8. Norris G. *Rakhmaninov*. – London: J. M. Dent and Sons, Ltd., 1976. – 211 p.

#### References

1. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov [S. V. Rachmaninoff]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1976. 493 p. (In Russ.).
2. *Vospominaniya o Rakhmaninove [Memories of Rachmaninoff]*. Ed. by Z. Apetian. Moscow, Muzyka Publ., 1988, vol. 2. 528 p. (In Russ.).
3. Nikitin B.S. *Sergey Rakhmaninov [Sergey Rachmaninoff]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2009. 207 p. (In Russ.).
4. *Rakhmaninov Sergey. Literaturnoe nasledie: v 3 t. Tom 1. Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma [Rachmaninov Sergey. Literary heritage. In 3 volumes. Tom 1. 1. Memory lane. Articles. Interview. Letters]*. Ed. by Z. A. Apetian. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 647 p. (In Russ.).
5. Rizeman O. *Sergey Rakhmaninov [Sergey Rachmaninoff]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2010. 247 p. (In Russ.).
6. Cannata D. *Rachmaninoff and the Symphony*. University of Innsbruck: Studien Verlag Innsbruck-Wien; Libreria Musicale Italiana Publ., 1992. 170 p. (In Engl.).
7. Evans E. *Obituary: Sergey Rachmaninov (1873-1943)*. *Music Review* IV/3, pp. 190-192. (In Engl.).
8. Norris G. *Rakhmaninov*. Leningrad, J. M. Dent and Sons, Ltd., 1976. 211 p. (In Engl.).

УДК 784.5.6

## СТАНОВЛЕНИЕ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В КИТАЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

**Ся Цзюньвэй**, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ; г. Чанчунь, КНР). E-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена становлению и развитию хоровой музыки в Китае в первой половине XX века. Опираясь на большой комплекс литературы, отражающий исторический контекст и специфику музыкального развития того времени, автор анализирует этапы формирования национальной хоровой культуры, которая в дальнейшем напрямую способствует возникновению крупных хоровых произведений, а также национальных опер. Отмечается, что в зарождении хоровой культуры в Китае важную роль сыграли ключевые исторические события в жизни страны: усиление разнообразных контактов с Западом, Синьхайская революция, Движение 4 мая, Антияпонская война, Гражданская война, образование КНР и др. Выделяются два основных этапа: до начала 1930-х годов и двадцатилетие – 1930–1940-х годов. На первом этапе особо выявляется роль «школьных песен». Отдельно изучается творчество Ли Шутуна – одного из ведущих авторов этого жанра. С 1930-х годов основным жанром становится массовая хоровая песня, посвященная теме спасения Родины от японских захватчиков. Появляются крупные хоровые произведения Сянь Синхая. Особо отмечаются выдающаяся кантата «Желтая река» Сянь Синхая и оратория «Вечное сожаление» Хуан Цзыя. Первая половина XX столетия рассматривается как важнейший период в становлении китайской хоровой музыки. Делаются выводы об особенностях тематики, эстетики и музыкальной формы хорового наследия данного периода.

**Ключевые слова:** хоровая партитура, многоголосие, музыка-песня, национальный стиль, массовое пение, хоровая песня, кантата, оратория.

## NATIONAL CHOIR MUSIC ESTABLISHMENT IN CHINA IN THE FIRST PART OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

**Xia Junwei**, Postgraduate, Department of Musical Education, Herzen State Pedagogical University of (St. Petersburg, Russian Federation; Changchun, China). E-mail: galkax@mail.ru

The article is devoted to the establishment and development of the national choir music in China in the first part of the 20<sup>th</sup> century. Leaning on a big complex of literature reflecting historical implication and music specificity of that period, the author analyzes formation stages of the national choir music that would be leading to creation of grand choir works and national operas. It is noted that in origin and development of choral culture in China the important role was played by key historical events of country life: strengthening the contacts with the West, Sinkhay revolution, *Movement of May 4*, Anti-Japanese war, Civil war, formation of the People's Republic of China, etc. Two main stages are allocated: they are prior to the beginning of the 1930s and two decades of the 1930-40s. At the first stage, the role of "school songs" is especially allocated. Li Shutong – one of the leading authors of this genre – his creativity is separately studied. From the 1930s the mass choral song had been devoted to a subject of rescue of the Homeland from the Japanese invaders, at the same time, it also had become the main genre. Large choral genres accustom: cantata "Eternal Regret" by Juan Tszy. The first half of the 20<sup>th</sup> century is considered as the leading period in formation of the Chinese choral music. The author draws conclusions about features of the aesthetics and the musical form and choir works' subject matter of this period.

**Keywords:** choral score, polyphony, music-song, national style, mass singing, choral song, cantata, oratorio.

История китайской хоровой музыки насчитывает только немногим более ста лет. Тем не менее, сегодня можно говорить о вполне сложившейся, оригинальной китайской хоровой культуре. Однако обычно в музыковедении о ней упоминают в контексте истории музыки XX века Китая [7; 8] или в связи с изучением творчества того или иного композитора (например, Сянь Синхая). Целостно, как исторически обусловленный художественный феномен, китайская хоровая музыка, причем в аспекте эволюции, еще не рассматривалась. Фундамент ее развития, по нашему мнению, был заложен в первой половине XX столетия. Характеристике этого важного периода посвящена данная статья.

Зарождение и развитие китайской хоровой музыки обусловлено теми социально-политическими и культурными тенденциями, которые наметились и эволюционировали в стране, начиная с конца позапрошлого столетия. К ним следует отнести, прежде всего, развитие капиталистического уклада экономики, появление христианства, постоянно усиливающиеся контакты с западной культурой, а вместе с ней – распространение новых идей. Они привлекали внимание прогрессивно и патриотически настроенных слоев населения.

В стране открывались школы нового типа с введением уроков музыки, на которых ученики пели хором (см., например, статью Чэнь И [10]). В «Новой армии» повсеместно начали проводиться мероприятия с музыкальным сопровождением, в том числе с групповым пением военных песен и т. д. В то же время в Китае распространялись религиозные христианские общины, где исполнялись хоровые гимны. Разные формы коллективного пения стали в тогдашнем Китае музичированием нового типа. Хотя везде хор звучал одностольно, тем не менее, тогда был заложен фундамент для развития многоголосия.

Одним из наиболее ранних и специфически национальных хоровых жанров является «школьная песня» – особая форма китайской певческой культуры. Она стала развиваться в связи с появлением в Китае начала XX века общеобразовательных школ по европейскому образцу. Их называли «Сюетан» (Школа). В учебных планах таких школ

был предмет «Музыка-песня» [1, с. 36]<sup>1</sup>. «Школьные песни», как правило, предназначались в качестве учебного материала для уроков пения и выступлений учеников в школьных концертах и разного рода общественных мероприятиях [5, с. 6].

История возникновения этого жанра такова: студенты-китайцы, учившиеся в Японии, Европе, Америке, знакомились с местными песнями, выбирали те, что по душе. К их мелодиям подписывали новые слова на китайском языке, а затем мелодии обрабатывали в стиле популярных народных и бытовых песен или на основе новаторских приемов [2, с. 23].

Развитию «школьных песен» способствовали такие музыканты-просветители, как Шэнь Синьгун, Ли Шутун, Цзэн Чжиминь и другие. Особый вклад в становление жанра внес Ли Шутун (1880–1942) – известный музыкант, педагог, каллиграф, театральный деятель, один из пионеров китайской драмы [3, с. 23]. В 1905 году он опубликовал сборник под названием «Коллекция национальных песен». Для его создания автор выбрал тринадцать поэм из «Шицзин»<sup>2</sup>, «Чуцы»<sup>3</sup> и других древних источников, сочетая данный литературный материал с европейскими и японскими напевами. Кроме того в сборник были включены две песни, написанные в жанре старейшей традиционной китайской оперы «Куньцюй», но в современной обработке.

Будучи по существу основоположником современного китайского песенного жанра, Ли Шутун, тем не менее, заимствовал отдельные европейские песенные мелодии, заменив в них старые слова на новые на китайском языке. Он был не только самый выдающийся автор «школьной песни», но и первым стал использовать в них традиционные китайские мелодии.

Из всего творческого наследия Ли Шутуна сохранилось более 70 произведений. Среди них особо выделяются такие песни, как «Прощание», «Воспоминания о детстве», «Сон», «Озеро

<sup>1</sup> Факты по истории китайской музыки обобщены на основе материалов работ Ван Юйхэ, Гун Шудо, Лю Цзинчжи и др. [1; 2; 3].

<sup>2</sup> «Шицзин» («Книга песен») – один из древнейших памятников китайской литературы.

<sup>3</sup> «Чуские строфы» («Чу-Цы») – стиль поэзии, созданный поэтами в Чуском царстве.

Сиху» и т. д. Особенно следует отметить песню «Прощание», которая стала саундтреком к фильмам «Февраль ранней весны» и «Воспоминания о южной окраине».

В «школьных песнях» Ли Шутуном впервые в китайской музыке была использована полифония, а также введено ансамблевое исполнительство. Среди этих песен есть трехголосный хор «Весенняя прогулка» с оригинальными мелодией и словом. Его можно рассматривать как первый образец китайского многоголосия. Сочиненный в аккордовой технике, он отличается яркими гармоническими эффектами. Хор и сегодня широко распространен на уроках музыки в начальной и средней школе.

Помимо «школьных песен», Ли Шутун также создал множество других хоровых композиций. С начала Синьхайской революции<sup>4</sup> он написал такие произведения, как трехголосный хор «Человек и природа», мужской четырехголосный хор «Утреннее солнце», смешанный четырехголосный хор «Великий Китай», двухголосный хор «Урожайный год», смешанный четырехголосный хор «Возвращающиеся ласточки», а также трехголосные хоры «Озеро Сиху», «Вечерний звон» и т. д.

Сочиненные Ли Шутуном или скомпонованные на чужом материале песни основаны на традиции китайской классической поэзии. Чаще всего это лирические откровения, их слова живописны, рифмы отличаются смысловой глубиной и богатством аллитераций.

Появление и развитие «школьных песен» связано не только с формированием образования нового типа, но и со становлением хоровой культуры. Этот жанр явился основой многоголосного хорового пения в Китае.

Крупное реформаторское движение *Четвертого мая* (1919) стало еще одним мощным импульсом для дальнейшего развития хорового искусства в Китае. Ряд композиторов, в число которых входили Сяо Юмэй, Цю Вансян, Шэнь Бинлянь, создали в то время немало хоровых произведений, предназначенных для педагогического репертуара, прежде всего, для уроков «Музыки-песни» в начальных и средних школах. Естественно,

<sup>4</sup> Синьхайская революция – революция 1911 года, в результате которой была свергнута последняя феодальная династия Китая.

но, это были небольшие сочинения в жанре песни, доступные для исполнения детьми. Процесс пополнения школьного репертуара был очень своевременный. Богатый национальный хоровой материал, с которым знакомилась дети с первых лет обучения, приобщал их к хоровому искусству и воспитывал любовь к хоровому пению. Также в этих небольших сочинениях композиторы оттачивали свое мастерство в области хорового письма. Особенно важным было освоение многоголосия с использованием тематизма национального характера, так как исторически китайская музыка монодична. К числу лучших достижений этого периода следует отнести трехголосные хоры «Вечерняя песня», «Вращающаяся песня в кипарисовом лесу», двухголосный хор «Пляска навстречу зиме» Сяо Юмэя и др. В них по существу продолжается развитие той стилистики, что была характерна для хора «Весенняя прогулка» Ли Шутуна.

Существенное влияние на хоровое искусство оказывало пение в христианских общинах гимнов и других духовных композиций. Следы такого влияния ясно просматриваются в смешанном четырехголосном хоре «Увы, 18 марта» Чжао Юаньжэня, посвященном «Бойне 18 марта»<sup>5</sup>, а также песне «Лунная ночь» Сяо Юмэя, в которой воплощается настроение народа и его повседневная жизнь.

Наиболее серьезным художественным достижением на данном этапе является одно из первых китайских крупных хоровых произведений – «Мелодичный звук моря» Чжао Юаньжэня (слова поэта Сюй Чжимо). Композитор обращается в нем к европейской композиционной технике, используя свойственные ей исполнительские формы (например, смешанный четырехголосный хор, мужской четырехголосный хор, женский хор и т. д.). Сольные партии, фортепианный аккомпанемент и инструментальные интерлюдии способствуют воплощению многообразного содержания поэмы. Кроме того, в ее интонационной сфере и манере вокализации есть черты китайского национального стиля. Данное произведение по-прежнему считается одним из наиболее значимых хоровых сочинений той эпохи.

<sup>5</sup> Бойня 18 марта 1926 года – массовое убийство участников антимилицаристской и антиимпериалистической демонстрации, проходившей в Пекине.

Итак, к концу 1920-х годов завершился первый этап формирования китайской хоровой культуры. Ее фундаментом стала, с одной стороны, западная массовая хоровая песня разных жанров, с другой – национальные мелодии, как традиционные, так и авторские, созданные в национальном стиле. Немаловажное значение имело обращение к китайским поэтическим текстам, в том числе из классической поэзии. Таким образом, началось соединение хорового искусства с китайской темой и китайским художественным материалом.

Одно из главных достижений этого периода – приобщение самых широких слоев китайского населения к хоровому музицированию, а композиторов – к хоровому жанру. И как наиболее серьезный успех – появление многоголосных хоров. Тем не менее хоровое искусство в Китае в целом еще находилось на начальной стадии.

Следующий этап в развитии китайского хорового искусства связан с политическими катаклизмами 1930–1940-х годов и образованием в 1949 году КНР. Трагические события, которые переживала страна, стимулировали мощный подъем в развитии массовой хоровой песни, прежде всего революционной, посвященной темам спасения Родины и борьбы против японских захватчиков.

Японская Квантунская армия, стремясь превратить Китай в свою колонию, инспирировала в 1931 году потрясший весь мир «Инцидент 18 сентября». Из-за политики непротивления, проводимой правительством Партии Гоминьдан, три северо-восточные провинции Китая испытывали на себе все тяготы четырнадцатилетнего колониального господства Японии. Коммунистическая партия Китая подняла народ на борьбу против японских захватчиков, и началось общенациональное движение за спасение Родины. Развитие массовой хоровой песни связано с *Левым музыкальным движением*. Это – направление, «развивавшееся в 1930-х годах XX века, а также революционное музыкальное движение, которым руководила Коммунистическая партия Китая в периоды Антияпонской войны, Освободительной войны» [9, с. 52]. В отличие от движения *Четвертого мая*, сосредоточившего внимание в музыкальном искусстве только на обновлении в области музыкальных форм, *Левое музыкальное*

*движение* поднимало китайскую музыку на новую ступень развития – с яркой содержательной спецификой, обусловленной китайской историей.

Возглавляют это движение композиторы Не Эр и Сянь Синхай. По всей стране стремительно начинают возникать левые музыкальные организации. Например, в 1932 году Ли Юаньцин с единомышленниками создает «Пекинский союз левых музыкантов», в 1933 году Тянь Хань, Жэнь Гуан, Ань Э основывают «Общество друзей Советского Союза» в Шанхае, в том же году Чжан Шу и другие деятели организуют «Ассоциацию по изучению новой китайской музыки», а в 1934 году Тянь Хань, Люй Цзи формируют «Кружок музыки при Союзе левых драматургов». Образование подобных профессиональных объединений способствует созданию множества новых музыкальных произведений, воплощающих патриотизм и пробуждение народного самосознания.

Немалое значение имеет и тот факт, что в большом количестве издаются журналы, книги, публикуются статьи, пропагандирующие новую музыку. Так, в журнале «Популярная литература и искусство» композиторы призываются к созданию произведений, доступных для понимания рабочими, крестьянами и широкими народными массами. Критик Чжоу Ян, исследуя советскую музыкальную революционную культуру, теоретически и идеологически обосновывает формирование новой китайской музыки с пролетарским содержанием. Композитор Не Эр в статье «Краткое эссе по китайским танцам» призывает музыкантов отражать в своих произведениях жизнь трудящихся классов: «Музыка, как и другие виды искусства, например, поэзия, художественная проза, драма – это призыв для широких народных масс» [4, с. 48].

Эти статьи, указывая вектор становления новой музыки, сыграли важную роль в ее популяризации. В 1935 году одна за другой создаются организации по пропаганде массового пения: «Синьшэн» («Новая жизнь»), «Маи» («Муравьи»), «Лисинь» («Утверждение веры») и др. Эти хоровые организации, распространяясь в городах и сельской местности, помогали композиторам познать жизнь народных масс. Особенно примечательно образование «Любительского хорового

ансамбля», руководимого «Кружком музыки при Союзе левых драматургов», и «Союза народного пения», созданных из учащейся молодежи, рабочих и представителей всех слоев общества.

В 1937 году, после *Инцидента 7 июля*, китайская нация оказалась в опасности. Это вдохновило патриотически настроенную молодежь на борьбу против японских захватчиков. Тогда один из ведущих «левых» музыкантов Люй Цзи (1909–2002) выдвинул лозунг «Музыка – для обороны». После того как японские агрессоры объявили о безоговорочной капитуляции, гоминьдановские реакционеры развязали всеобщую Гражданскую войну. В борьбе Компартии Китая с силами Гоминьдана большую роль играла музыка; она стала нравственным оружием, защищавшим драгоценные плоды победы в Антияпонской войне. Так появилось движение **«Песня об освободительной войне»**.

Наиболее значимыми хоровыми произведениями, убедительно иллюстрирующими суть этого движения, являются «Песня о борьбе с врагом» (1931) Хуан Чжиа (1904–1938), открывшая тему спасения Родины; «На реке Сунгари» (1935) Чжан Ханьхуэйя (1902–1946); «Марш добровольческой армии» (1935) Не Эра (1912–1935) и драматурга Тянь Ханема (1898–1968), который ныне является «Гимном Китайской Народной Республики»<sup>6</sup>; «Песня о партизанском отряде» Хэ Луйтина (1903–1999); «Ода об Яньане» Чжэн Луйчэна (1918–1976) и писательницы Мо Е (1918–1986) и др. Тесно примыкает к патриотическим песням четырехголосный хор «Кантата о Родине» Ма Сыцуня (1912–1987).

В этот период в Китае создаются первые крупные хоровые произведения. Одним из них является выдающаяся эпическая кантата «Река Хуанхэ» для солистов, хора и симфонического оркестра (1938) Сянь Синхая (1905–1945). Она написана на патриотические стихи замечательного поэта Гуан Вэйжяня и посвящена национально-освободительной борьбе китайского народа с японскими захватчиками. Кантата состоит из восьми частей: «Трудовая попевка лодочников

<sup>6</sup> «Марш добровольческой армии» был создан композитором Не Эром в 1935 году для фильма «Выдающиеся сыны», чтобы призвать интеллигентную молодежь отправиться на фронт.

Хуанхэ», «Славословие Хуанхэ», «Вода Хуанхэ ниспадает с неба», «Рассказ о воде Хуанхэ», «Песня-диалог на берегу реки», «Защита Хуанхэ», «Гневно реви, Хуанхэ!»).

Характеризуя музыкальный стиль Кантаты в целом, следует отметить, что в ней были широко применены и разнообразно трактованы европейские методы организации и развития музыкального материала в плане формы, гармонии, фактурного письма, мелодического рельефа и ритмического рисунка. Сянь Синхай обратился к большому комплексу вокальных жанров, свободно интерпретируя их родовые черты.

Отдельно необходимо сказать о роли таких жанров, как *гимн* и *мелодекламация*. Сянь Синхай, заимствуя западные гимны, творчески их преобразовал, подчеркивая в этом жанре суровую красоту. Он смело использовал в Кантате мелодекламацию, особенно в третьей части – «Вода Хуанхэ ниспадает с неба». При этом композитор не копировал западные образцы, а творчески развивал их. В европейской мелодекламации, в частности у Г. Вольфа, акцентировалось точное согласование поэтического и музыкального ритмов. У Сянь Синхая инструментальная партия стала относительно независимой от поэтического ритма, что дало чтецу большую свободу в выражении чувств и мыслей. Новаторским было и то, что в качестве основного инструмента Сянь Синхай ввел трехструнную китайскую лютию.

Музыкальный язык Кантаты прост, лаконичен, доступен для понимания широкой аудитории и отличается яркими национальными чертами. Обогащение жанра национальной спецификой обусловлено не только ладовым, прежде всего пентатоническим, мышлением, но и оркестровыми приемами, обращением к традиционным инструментам, к региональным музыкальным жанрам и стилям.

Синтез разнообразных методов хорового письма, величественность и одновременно изящество оркестровой партитуры в сочетании с масштабной героической концепцией составляют уникальные художественные особенности произведения.

Основным импульсом в творческом процессе был поэтический текст Гуан Вэйжяня с его ключевой идеей: отождествления величественного

образа Хуанхэ с трагедией китайского народа и обретением им национального самосознания.

Впервые в истории музыки в жанре кантаты было воплощено содержание, относящееся к событиям из китайской жизни, причем транслированным через призму китайского пейзажа, связанного с великой рекой Хуанхэ. В ней совершенно воплотился принцип Сянь Синхая – *учиться у других и брать у них все лучшее для своего пользования* [6, с. 15].

Наряду с «Рекой Хуанхэ» яркими хоровыми произведениями крупной формы, появившимися в тот период, являются также «Кантата о производстве» и «Кантата об Инциденте 18-го сентября», тоже созданные Сянь Синхаем. Данные работы, отличаясь простотой формы и выразительных средств, передают страдания, чувства печали и гнева народа, а также его надежду на прекрасную жизнь.

Не менее популярным хоровым произведением Сянь Синхая является песня «На горах Тайханшань», в которой был применен принцип канонической имитации. В таких сочинениях, как «Песня о насильниках», «Песня о горе Индиншань», «Песня о тяге плуга» и др., как и в «Трудовой попевке лодочников Хуанхэ» (первая часть Кантаты), используются интонации и ритмы трудовых напевов.

В национальном ключе трактуется и первая китайская оратория «Вечное сожаление» (1932) для хора, солистов и оркестра с использованием национальных китайских инструментов Хуан Цзыя (1904–1938). Это крупное произведение на исторический сюжет из жизни императора Танминхуана – представителя Танской династии. Автором либретто на основе исторической эпопеи «Вечное сожаление» поэта Бай Цзюйи был поэт-песенник и литератор Вэй Ханьчжан.

В произведении намечалось десять частей, однако композитор успел закончить только семь: с первой части по третью – «Везде слышна небесная музыка, развевающаяся на ветру», «Дворец бессмертия 7-го июля», «Военный барабан в Юйян гремит, потрясая небо и землю», пятую и шестую части – «Беспомощен император, которого не слушается гвардия», «Красавица умирает перед боевыми конями», восьмую часть – «Горы виднеются в тумане» и десятую – «Бесконечно это сожаление».

В оратории, на первый взгляд, содержится немало парадоксальных контрастов как на уровне музыкальной стилистики, так и в сюжете: между методами западного музыкального творчества и национальным музыкальным языком; между распутной жизнью императора Танминхуана, его наложницы Ян Гуйфэй и крайней бедностью простого народа. Однако в историческом сюжете явно был намек на противоречие между зверствами японских захватчиков и политикой *непротивления* гоминьдановского правительства.

Произведение является образцом плодотворного взаимодействия музыкально-выразительных достижений китайской и западной культур. В нем решаются сложные творческие задачи: во-первых, создание многочастного хорового произведения классического европейского жанра на китайский сюжет, во-вторых, соединение достижений западной музыки с национальной традиционной культурой. Оратория давала богатый материал для оттачивания исполнительских принципов, способствующих становлению молодой китайской вокальной академической школы [11]. А главное – это то, что оратория оказалась очень своевременной (при жизни автора исполнялись только отдельные части). Ее сюжетное развитие, несмотря на события из далекой истории, стало выражением чаяний китайской нации в трагические 1930-е годы.

В 1972 году Вэй Ханьчжан написал тексты для остальных трех частей – четвертой, седьмой, девятой, – которые Линь Шэнвэн, в прошлом студент Хуан Цзыя<sup>7</sup>, положил на музыку. Таким образом, оратория была закончена.

Итак, китайская хоровая музыка, как и форма хорового музицирования, до 1930-х годов явно находилась под иностранным влиянием. События 1930–1940-х годов стали мощным импульсом для создания подлинно национальных произведений. Особенно показательным является становление жанра массовой хоровой песни. Наблюдаются взаимообусловленные процессы: с одной стороны, освободительная и революционная борьба народа стимулировала интенсивное развитие жанра, с другой – массовая патриотическая песня поднимала боевой дух граждан и способствовала победе.

<sup>7</sup> Хуан Цзый преподавал в Шанхайском музыкальном училище.

1930–1940-е годы следует рассматривать как период интеграции западноевропейских композиторских методов с национальными традициями. Данный процесс характерен и для китайской музыки в целом, и для хоровых произведений в частности. Это время поиска новых образов традиционной музыки. Под влиянием европейских классических музыкальных жанров, форм и средств выразительности китайские композиторы стали использовать в хоровых произведениях западные композиционные приемы.

В первой половине XX столетия в китайской хоровой музыке осваиваются практически все основные светские классические европейские жанры. В том числе появляются масштабные концертные произведения, содержание которых основано на событиях из жизни китайского народа и китайской истории. Начиная с 1930-х годов китайская хоровая музыка постоянно была связана с общественно-социальной жизнью страны. Этот вектор остался определяющим на протяжении всего столетия; хоровые жанры развивались в эпицентре политических катаклизмов, что непосредственно сказывалось на их образах, концепциях и востребованности в обществе. Будучи тесно связанной с политической жизнью китайского народа, его психологией и идеологией, хоровая музыка в художественной форме отражает его историю. Уже в первой половине XX века она

стала органичной составляющей духовной жизни китайцев.

В 1949 году под руководством Компартии нового Китая начинается особенно плодотворный период в развитии хоровой музыки. Главным по-прежнему остается жанр массовой патриотической песни, посвященной теме спасения Родины. Песни стали своего рода агитационно-пропагандистским направлением в музыке об исторических событиях.

Во многом благодаря патриотической хоровой песне в 1930–1950-е годы была подготовлена большая группа замечательных, патриотически настроенных музыкантов, которые создали огромное число художественно значительных и популярных в обществе произведений такого направления. Это сыграло важную роль в развитии хоровых жанров и хорового исполнительства и оказало влияние на последующее развитие китайской музыкальной культуры.

Пройдя путь от подражания западным образцам, их адаптации к национально ориентированному содержанию, хоровая китайская музыка обрела свой стиль. Основной принцип, обеспечивший успех в этом процессе, предполагает взаимодействие, а порой и синтез зарубежных классических форм и жанров с традиционным музыкальным искусством, национальными темами и китайской поэзией.

#### Литература

1. Ван Юйхэ. История новой и современной китайской музыки. – Пекин: Изд-во народного искусства, 1994. – 281 с.
2. Гун Шудо. Исследование китайской культуры новой эпохи. – Пекин: Культура и искусство, 1988. – С. 23–117.
3. Лю Цзинчжи. Сборник статей по истории китайской новой музыки. – Гонконг: Центр азиат. исслед. при Гонконг. ун-те, 1988. – 397 с.
4. Не Эр. Краткое эссе по китайским танцам. – Пекин: Культура и искусство, 1985. – 60 с.
5. Справочник по хоровому искусству / под ред. Сунь Цуниня. – Шанхай: Шанх. музык. изд-во, 2000. – 709 с.
6. Сянь Синхай. Некоторые вопросы китайской музыки на современном этапе. – Пекин: Народное изд-во, 1962. – С. 3–15.
7. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учеб. пособие. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2011. – 544 с.
8. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2012. – 41 с.
9. Чжан Лэшуй, Дай Анлин. Словарь китайской музыки. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1985. – 569 с.
10. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций на примере «Школьной песни» // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С. 10–13.
11. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Н.-Новгород, 2016. – 25 с.

## References

1. Van Yuyeh. *Istoriya novoy i sovremennoy kitayskoy muzyki [History of new and modern Chinese music]*. Pekin, Izdatelstvo Narodnogo iskusstva Publ., 1994. 281 p. (In Chinese).
2. Gun Shudo. *Issledovanie kitayskoy kul'tury novoy epokhi [Research of the Chinese culture of a new era]*. Pekin, Kul'tura i iskusstvo Publ., 1988, pp. 23-117. (In Chinese).
3. Lyu Czinzhzi. *Sbornik statey po istorii kitayskoy novoy muzyki [The collection of articles on stories of the Chinese new music]*. Gonkong, Tsentr aziatskikh issledovaniy pri Gonkongskom universitete, 1988. 397 p. (In Chinese).
4. Ne Ehr. *Kratkoe esse po kitayskim tantsam [The short essay on the Chinese dances]*. Pekin, Kul'tura i iskusstvo Publ., 1985. 60 p. (In Chinese).
5. *Spravochnik po khorovomu iskusstvu [Reference book on choral art]*. Shanhay, Shanhayskoe muzykal'noe izdatelstvo Publ., 2000. 709 p. (In Chinese).
6. Syan Sinhay. *Nekotorye voprosy kitayskoy muzyki na sovremennom etape [Some questions of the Chinese music at the present stage]*. Pekin, Narodnoe izdatelstvo Publ., 1962, pp. 3-15. (In Chinese).
7. U Gen-Ir. *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii (Kitay. Koreya. Yaponiya): uchebnoe posobie [History of music of East Asia (China, Korea, Japan)]*. St. Peterburg, Lan. Planeta muzyki Publ., 2011. 544 p. (In Russ.).
8. U Gen-Ir. *Traditsionnaya muzyka Dal'nego Vostoka (Kitay. Koreya. Yaponiya): istoriko-teoreticheskiy analiz: avtoreferat dis. doktora iskusstvovedeniya [Traditional music of the Far East (China, Korea, Japan): historical and theoretical analysis. Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. St. Petersburg, 2012. 41 p. (In Russ.).
9. Chzhan Lehshu; Da, Anlin. *Slovar' kitayskoy muzyki [Dictionary of the Chinese music]*. Pekin, Izdatelstvo narodnoy muzyki Publ., 1985. 569 p. (In Chinese).
10. Chen In. *Adaptatsiya evropeyskikh muzykal'nykh traditsiy na primere «Shkol'noy pesni» [Adaptation of the European musical traditions on the example of "A school song"]*. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2014, no. 1 (14), pp. 10-13. (In Russ.).
11. Yan Bo. *Dinamika razvitiya professional'nogo sol'nogo peniya v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie printsipy: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya [Dynamics of development of professional solo singing in China: education, pedagogical and performing principles. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Nizhniy-Novgorod. 2016. 25 p. (In Russ.).

УДК 78.03(470-571)

## ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОЙ РОТАЦИИ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ<sup>1</sup>

**Поморцева Нина Владимировна**, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musiclogist@mail.ru

Одной из актуальных проблем современного музыкального краеведения является изучение факторов формирования и развития музыкальной жизни провинциальных регионов России. Активизация исследований в данном русле позволяет расширить представления о культурном развитии России, проследить интересные исторические факты, а также обнаружить закономерность формирования музыкальной инфраструктуры провинциальных регионов в соотнесении с европейской частью страны.

Данная статья посвящена изучению факторов культурной ротации в развитии музыкальной жизни Кемеровской области в годы Великой Отечественной войны. Данный период для многих регионов

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» № 18-412-420002 p\_a.

России стал ключевым моментом в бурном развитии культурного строительства провинциальных регионов, в сокращении существующей дистанции между провинцией и центром. Не исключением оказалась и образованная в 1943 году Кемеровская область, на территории которой разместилось большое количество эвакуированных музыкантов-педагогов, исполнителей и творческих коллективов.

В ходе исследования данного периода представилось возможным выявить признаки культурной ротации, проявившиеся в музыкальной жизни Кемеровской области. Во-первых, произошел перенос музыкальных традиций центральных регионов страны, повлиявший на формирование музыкальной инфраструктуры. Во-вторых, явно стали прослеживаться признаки репертуарной ротации в виде обогащения музыкального тезауруса региона в ходе гастролей приезжих музыкантов, творческих коллективов и проводимых концертных мероприятий эвакуированной интеллигенцией. Неоспоримую важность приобрела кадровая ротация, проявлявшаяся в большом притоке профессиональных музыкантов, активизировавших профессионализацию музыкального искусства в регионе и повлиявших на создание первого профессионального учебного заведения для обучения специалистов-музыкантов.

Следовательно, годы Великой Отечественной войны стали мощным стимулом для развития музыкального потенциала индустриального региона: воспитание аудитории слушателей; формирование высокой исполнительской культуры; создание учреждений культуры, таких как концертно-эстрадное бюро (ныне Кемеровская Государственная областная филармония Кузбасса им. Б. Т. Штоколова) и театр музыкальной комедии (ныне Музыкальный театр им. А. Боброва); а также формирование профессиональной базы по воспитанию молодых кадров в области музыкального искусства.

**Ключевые слова:** Кемеровская область, культурная ротация, музыкальная жизнь, музыкальная инфраструктура, музыкальное искусство.

## THE INFLUENCE OF CULTURAL ROTATION ON THE DEVELOPMENT OF MUSICAL LIFE IN KEMEROVO REGION IN THE YEARS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR<sup>2</sup>

*Pomortseva Nina Vladimirovna*, PhD in Art History, Department Chair of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: musicologist@mail.ru

One of the actual problems of modern music Ethnography is the study of factors of formation and development of musical life in provincial regions of our vast country.

This article is devoted to the study of cultural factors in the development of musical life in rotation in Kemerovo region during the Great Patriotic War. This period for many regions of our country has become a key point in the stormy development of cultural construction of provincial regions, reducing the existing distance between the province and the Center. No exception would be Kemerovo region formed in 1943, which housed a large number of evacuees musicians-teachers, performers and creative groups.

During this period, the research could reveal signs of cultural rotation that emerged in the musical life of Kemerovo region. First of all, there was the introduction of the musical traditions of central regions of the country, affecting the formation of musical infrastructure. Secondly, clearly traceable signs of rotation in the form of enriching the repertoire of musical region during the tour visiting musicians, creative teams and concert events of evacuated intelligentsia. The undeniable importance of personnel rotation, manifested in the large influx of professional musicians, have revitalized the professionalization of musical art in the region and the creation of the first impact on professional education institution training for musicians.

---

<sup>2</sup> The article was created as a part of the RFBR grant “*Musical culture of Kemerovo region (1943–2018)*” No. 18-412-420002 p\_a implementation.

Therefore, the years of the Great Patriotic War became a powerful impetus for the development of musical capacity of the industrial region: nurturing the high level audience, forming the high performing culture, the establishment of cultural institutions such as the Concert Bureau (Kemerovo State Philharmonic of Kuzbass named after B.T. Shtokolov) and Theatre of Musical Comedy (now Musical Theatre named after A. Bobrov); as well as the formation of professional base for education of young specialists in the field of musical art.

**Keywords:** Kemerovo region, cultural rotation, musical life, musical infrastructure, musical art.

Рассматривая музыкальную жизнь как деятельностный, динамичный элемент музыкальной действительности, отметим, что подобный подход требует сочетания диахронического и синхронического методов исследования. В этом плане представляется целесообразным задействовать введенное в научный обиход М. Н. Дрожжиной и И. П. Козловской понятие «ротации» [5], отражающее принцип взаимодействия центра и периферии. Следовательно, под культурной ротацией будет пониматься перенос культурных традиций из центральных регионов России в отдаленный регион – Кемеровскую область.

В настоящем исследовании условия действия универсального принципа ротации расширены за счет границ понимания категории центра. В роли условного центра, на наш взгляд, может выступать не только столичный город, но и центральные (европейские) районы России по отношению к отдаленному Сибирскому региону. Это обусловлено тем, что весь жизненный уклад здесь (и более того – во всей Сибири) изначально складывался в результате переноса принципов культурных традиций из европейской части страны.

Исходя из обозначенных М. Н. Дрожжиной и И. П. Козловской уровней принципа культурной ротации (собственно ротация или кадровая ротация, репертуарная ротация или диффузия, кадрово-репертуарная ротация или ротационная диффузия) [5, с. 100], охарактеризуем особенности его проявления на территории Кемеровской области в годы Великой Отечественной войны. При этом мы будем ориентироваться на конкретные, зафиксированные преимущественно в первоисточниках (архивные документы) факты.

Специфика процессов формирования состава населения в Кемеровской области была заложена еще в доиндустриальный период. Уже в то время (в отличие от центральных областей России) в индустриальном регионе был ведущим принцип ротации (в ее центробежном варианте, представ-

ленном движением активного переселения людей со своими обычаями и традициями, прибывших из центра европейской части страны в Сибирь). Однако если ротационные процессы в период становления музыкальной жизни региона (и в целом ее культурной составляющей) проявлялись достаточно наглядно [6], то на индустриальном этапе, когда основная масса стремительно возрастающего населения Кемеровской области состояла из вновь прибывших, проследить их практически невозможно.

Рассматривая исторические пути становления музыкальной инфраструктуры Кемеровской области, можно выделить период, когда действие принципа культурной ротации не только становится рельефным, но и выполняет конкретную и весьма значимую функцию. Это период 40–50-х годов XX века, заложивший фундамент последующей профессионализации музыкального исполнительства. Проявление ротации здесь обусловлено двумя факторами:

1. Эвакуацией (в первой половине Великой Отечественной войны) в города Западной Сибири профессиональных творческих коллективов и деятелей искусства из европейской части страны.

2. Приездом в область (по распределению, после окончания профильных вузов) квалифицированных специалистов музыкального искусства.

С прибытием эвакуированных творческих коллективов, в составе которых присутствовали квалифицированные музыканты, связано проявление нескольких типов культурной ротации. В первую очередь, это кадровая ротация, обеспечивающая долговременное участие творческих личностей в музыкальной жизни региона.

Осенью 1941 года в Новокузнецк (г. Сталинск) приехал Московский театр оперетты (точнее, ансамбль оперетты, в который входили О. Власова, Р. Лазарева, Е. Лебедева, В. Алчевский, Е. Покровская, А. Степанова, В. Зарубеев, С. Хмельницкий, В. Карпов, И. Стравинский,

М. Урбан, В. Даминский и др.), работавший в Кузбассе до конца 1943 года. Он разместился во Дворце культуры Кузнецкого металлургического комбината [1, с. 5].

Согласно архивным документам [3], в июне 1943 года в Прокопьевск прибыли коллективы украинских музыкально-драматических театров (из Чернигова, Николаева; всего 36 человек), которые в объединенном составе включали в себя симфонический оркестр (14 чел.), хор с солистами (10 чел.) и балет (6 чел.). Переезд театра был осуществлен «за счет текущих накоплений, без какой-либо дотации из областного бюджета Кемеровской области». В приказе № 22 заведующего областным отделом искусств Кемеровской области Г. И. Медведева указывалось на необходимость разрешить театру двухнедельный подготовительный период для открытия осенне-зимнего сезона (1943/44 театрального года) [3].

В июне 1943 года в Кемеровскую область прибыл и Харьковский театр оперы и балета имени Н. В. Лысенко. Согласно приказу областного отдела искусств (№ 25 от 28 июня 1943 года) творческий коллектив был размещен в городе Кемерово, в ДК Кировского района (ныне им. 50-летия Октября). О дальнейшем существовании театра в области упоминаний нет, однако во всех источниках названы Чита и Иркутск в качестве места нахождения этого театра. Возможно, указанный приказ № 25 от 28 июня 1943 года был вызван временными гастролями театра в Кемерове [3].

В эти военные годы Кемеровскому облисполкому в связи с отсутствием в Новосибирске необходимой сценической площадки был передан Новосибирский театр музыкальной комедии (21 марта 1945 года), соответственно переименованный в Кемеровский государственный областной театр музыкальной комедии (ныне музыкальный театр им. А. Боброва). Решение Новосибирского горисполкома № 174 (17 марта 1945 года) и приказ по Кемеровскому областному отделу искусств (21 марта 1945 года) [3, д. 3]. Известно, что первоначально театр переехал в Прокопьевск, разместившись в здании Дворца культуры им. Артема. Профессиональный состав артистов открывшегося театра состоял из 78 человек. Сюда вошли хор – 18 чел., балет – 20 чел., симфонический оркестр – 17 чел. Директором театра был назначен Л. В. Дыхно. Под его руко-

водством осуществилось частичное погашение задолженности ДМШ по налогам, сборам и платежам, увеличилась посещаемость, обновились концертные программы, были организованы вечера балета.

В военные годы в Кемеровскую область прибыли первые профессиональные столичные педагогические кадры. Известно, что в 1942 году в город Ленинск-Кузнецкий была эвакуирована Ленинградская детская школа искусств с преподавательским составом, работавшим в Ленинградской государственной консерватории. На базе этого музыкального учреждения в городе была открыта ДМШ (ныне ДМШ № 12), которая до настоящего времени является центром музыкальной жизни города [4, с. 93].

Согласно архивным документам, среди преподавательского состава Ленинградской детской школы искусств были Н. Б. Бондырев (преподаватель фортепиано, сольфеджио, хорового пения и элементарной теории музыки) и Л. П. Жибинова (преподаватель фортепиано и пения), после окончания войны оставшиеся в Кемеровской области [3, д. 4]. Под их руководством проходили концерты в городе. Например, летом 1943 года, по инициативе Н. Б. Бондырева, ДМШ была объединена с Клубом пионеров – создана школьная концертная бригада в составе 14 исполнителей (скрипачи, певцы, учащиеся группы балетных плясок и члены драмкружка Клуба пионеров), участвующих и в хоровом пении (12 человек). Бригада (согласно приказу № 67 от 14 сентября 1943 года) обслуживала колхозы и промышленные предприятия города, выступала с концертами, проводила беседы о музыке и искусстве, а также сообщала из сводок газет информацию от Совинформбюро о текущем состоянии военных событий [2, д. 2].

В 1947 году (в период первых дней январских и мартовских школьных каникул) школой под руководством Н. Б. Бондырева была подготовлена и показана детская опера, поставленная силами педагогического состава и учащихся ДМШ [3, д. 4].

Данные события в истории Кемеровской области благотворно сказались на развитии музыкальной жизни. В 1943 году, согласно приказу областного отдела искусств (№ 8 от 3 ноября 1943 года), при Кемеровском областном отделе по делам искусств было организовано концертно-эстрадное бюро (КЭБ), преобразованное позднее

(1954) в Кемеровскую государственную областную филармонию [2, д. 2]. Затем были созданы его филиалы в других городах области: Сталинске и Прокопьевске (1944), Ленинске-Кузнецком (1945), Белове (1950), Киселевске (1952).

Бюро возглавил бывший директор областного драматического театра Г. И. Марусев, художественным руководителем хоровых коллективов стала оперная певица Бужинская – артистка Харьковского театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко, приехавшая в Сибирь вместе с эвакуированной группой артистов. После мая 1945 года коллектив театра вернулся в Харьков, а личные данные Бужинской (имя, отчество, факты биографии) в документах не сохранились.

Согласно приказу областного отдела искусств (№ 28 от 5 июля 1943 года) руководить концертно-эстрадным бюро стал его новый директор Григорий Яковлевич Новский, который был обязан выявить имеющиеся в Кемеровской области профессиональные концертно-эстрадные силы и приступить к формированию концертно-эстрадных бригад за счет эвакуированных исполнителей-профессионалов и талантливой молодежи из самодеятельности, а также заключить договор с Сибирским отделением Всесоюзного гастрольно-концертного объединения (ВГКО) на обслуживание концертно-эстрадными силами Кузбасса [3, д. 4]. В задачи КЭБ входило культурное обслуживание промышленных предприятий, колхозов и образовательных учреждений на всей территории области. В. Н. Брель отмечает, что в 1943–1945 годах было организовано почти 4,5 тыс. концертов для 1,2 млн человек [1, с. 6]. Также разрабатывались циклы лекций музыкального лектория, целью которых было приобщение всех социальных и возрастных слоев слушателей к музыкальному искусству, распространение знаний о музыке, повышение уровня музыкальной компетентности [4, с. 96].

В результате архивных изысканий удалось установить фамилии артистов эвакуированных театров, включенных в преподавательский состав открывшегося в 1944 году Кемеровского музыкального училища: Бужинская, П. С. Белинник (солисты Харьковского театра оперы и балеты), О. Власова, Е. Покровская, В. Даминский (солисты Московского театра оперетты) и др. Достаточно очевидно, что создание КЭБ и учили-

ща стало возможным благодаря эвакуированным музыкантам.

Другой (непосредственно вытекающий из предыдущего) вариант ротации связан с репертуарной ротацией, то есть с расширением музыкального тезауруса региона. Архивные документы свидетельствуют, что в обязательную программу организованных при КЭБ концертных бригад входили вокально-музыкальные сольные номера, хоровые песни, художественное чтение, художественный свист, пластический этюд и музыкальное сопровождение (игра на баяне) [6]. Примечательно, что в концерте 1943 года вместе с артистами концертно-эстрадного бюро принимал участие и эвакуированный в Новосибирск Ленинградский симфонический оркестр [6].

Фактически впервые жители региона имели возможность посетить оперный и балетный спектакли: Харьковский театр оперы и балета им. Н. В. Лысенко показал «Спящую красавицу» П. И. Чайковского и «Ивана Сусанина» М. И. Глинки.

С этого времени в музыкальную жизнь Кемеровской области вошла и оперетта. Московским театром оперетты с 1941 по 1943 годы были осуществлены постановки «Девушка-гусар» М. Нейда (либретто Ф. Кони), «Марица» И. Кальмана (либретто Г. Ярона, К. Грекова и Д. Цензора), «Девушка из Барселоны» Б. Александрова (либретто И. Назарова, А. Софронова и Г. Ярона), «Украденная невеста» А. Верстовского в обработке М. Жукова по опере «Аскольдова могила» (либретто В. Шкваркина по М. Загоскину), «Ярмарка невест» А. Якоби (либретто Г. Ярона). Новосибирский театр оперетты (впоследствии Кемеровский театр музыкальной комедии) поставил оперетты «Баядерка» И. Кальмана (либретто Р. Тихомирова и С. Фогельсона), «Испытание любви» А. Рязанова (либретто И. Рубинштейна), «Раскинулось море широко» Н. Минха, Л. Круца и В. Витлина (по пьесе Вс. Вишневского, А. Крона, В. Азарова), «Сильва» И. Кальмана (либретто Л. Штайна и Б. Йенбаха), «Роз-Мари» Р. Фримля (либретто О. Харбаха, О. Хаммерштейна) и др.

Необходимо подчеркнуть, что в составе всех перечисленных театров присутствовали профессиональные музыкальные коллективы, в исполнении которых жители региона слышали живую и качественную академическую музыку. Их приезд

в определенной степени способствовал (в плане обеспечения кадрами) и открытию первого в регионе профессионального учебного заведения (Кемеровского областного музыкального училища), а также росту исполнительского уровня.

Открытие музыкального училища связано с инициативой музыканта и звукорежиссера Михаила Михайловича Федосова, ставшего впоследствии первым директором образовательного учреждения. По решению Кемеровского облисполкома при поддержке Министерства культуры РСФСР от 19 октября 1944 года за № 921 вышел приказ «Об открытии областного музыкального училища города Кемерово» [3, д. 4]. В военные годы основу педагогического коллектива составили фронтовики, оставшиеся в Кемерово после лечения в госпитале: Георгий Васильевич Сомов и Григорий Яковлевич Яненко. Эвакуированные музыканты-педагоги из Москвы, Ленинграда, Киева, а позднее приехавшие по распределению молодые преподаватели из Свердловска и Новосибирска, привезли традиции лучших творческих школ страны. Именно эти педагоги сыграли ведущую роль в развитии музыкальной инфраструктуры и в профессионализации музыкального исполнительства, что служит ярким проявлением кадровой ротации. Процесс этот отчетливо проявился с середины 1940-х годов, когда для развития музыкального искусства (и, в частности, преподавания в Кемеровском областном музыкальном училище) в область были направлены специалисты. В разное время в Кемеровском музыкальном училище успешно работали настоящие мастера своего дела, – Вениамин Аронович Браиловский, Борис Александрович Галыгин, Неонилла Модестовна Заречнева, Галина Михайловна Зубарева, Вера Аполлоновна Застрепская, Нина Александровна Кононова, Галина Фёдоровна Кушнарёва, Феликс Исаакович Фуксон и многие другие.

Как уже было отмечено, велика заслуга приехавших музыкантов и в появлении концертно-

эстрадного бюро (будущая филармония), первого областного музыкального театра. Таким образом, эвакуированные в военные годы музыкальные коллективы и приехавшие в их составе специалисты сыграли большую роль в развитии музыкальной жизни Кемеровской области.

Итак, подчеркнем: обозначенные в настоящем исследовании процессы, демонстрирующие проявления культурной ротации, имеют выраженный односторонний, следовательно, неполный, характер. Кемеровская область продолжает выступать в качестве периферийного реципиента, получая от условного центра базу для профессионализации музыкального исполнительства. Военные годы сыграли важную роль во включении новых профессиональных кадров в музыкальную жизнь. Здесь мы наблюдаем специфику проявления принципа кадровой ротации, когда он сочетается с гастрольным вариантом ротации (ротационная диффузия по Дрожжиной, Козловской) [5]. В сущности, на примере украинских театров мы имеем дело с очень продолжительными гастрольями творческих коллективов городов европейской части России в Кемеровской области. Живое звучание профессиональных коллективов подготовило слушательскую аудиторию к восприятию качественного академического исполнения. Приезд в конце 40-х – 50-е годы XX века профессиональных кадров, готовых на соответствующем уровне работать с коллективами и исполнителями, показал, что в обеспечении профессиональными музыкантами в роли центра выступают консерватории уже не европейской части России, а других регионов страны – Урала (Уральская государственная консерватория, Свердловск) и Сибири (Новосибирская государственная консерватория).

Таким образом, именно в период Великой Отечественной войны постепенно закладывается фундамент профессионального академического музыкального исполнительства в Кемеровской области.

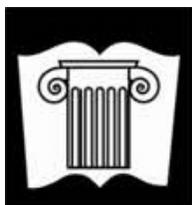
#### Литература

1. Брель В. Н. Культурно-просветительская работа и художественное творчество в Кузбассе в условиях военного времени (1941–1945) // Кемеров. обл. 60 лет: мат-лы Всерос. науч. конф., посвящен. 60-летию Кемеров. обл. (15 мая 2003 года, г. Кемерово). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2003. – С. 3–7.
2. Государственный архив Кемеровской области (ГАКО). – Ф. Р-786. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 1–317.
3. Годовые отчеты Кемеровского областного отдела искусств // ГАКО. – Ф. Р-1112. – Оп. 1. – Д. 3–5, 10, 15, 22.

4. Гусева О. В. Культуротворческий потенциал музыкального образования в условиях индустриального региона: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кемерово, 2003. – 183 с.
5. Дрожжина М. Н., Козловская И. П. Принцип ротации как основа отношений центра и провинции (на примере музыкальной жизни Перми на рубеже XIX–XX веков) // История и теория культуры в вузовском образовании: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. Е. Н. Тазгеевой, В. А. Баранова. – Новосибирск: НГУ, 2008. – Вып. 3. – С. 100–113.
6. Кемеровское областное концертно-эстрадное бюро // ГАКО. – Ф. Р-436. – Оп. 1.
7. Поморцева Н. В. Проявление принципа ротации в формировании музыкальной жизни Кузнецкого и Мариинского уездов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 213–221.

#### References

1. Brel V.N. Kul'turno-prosvetitel'skaya rabota i khudozhestvennoe tvorchestvo v Kuzbasse v usloviyakh voennogo vremeni (1941–1945) [Cultural and educational work and artistic creativity in Kuzbass under wartime conditions (1941–1945)]. *Kemerovskoy oblasti 60 let: materialy Vseros. nauch. konf., posvyashchen. 60-letiyu Kemerovskoy oblasti (15 maya 2003 goda, g. Kemerovo) [60 years to Kemerovo region: All materials. researcher. conf. is dedicated. 60-year anniversary of Kemerovo (Kemerovo May 15, 2003)]*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2003, pp. 3-7. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State archive of the Kemerovo area]*, F. R-786, Op. 1, D. 2. P. 1-317. (In Russ.).
3. Godovye otchety Kemerovskogo oblastnogo otdela iskusstv [Annual reports of the Kemerovo Oblast Department of Arts]. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State archive of the Kemerovo area]*, F. R-1112, Op. 1, D. 3-5, 10, 15, 22. (In Russ.).
4. Guseva O.V. *Kul'turotvorcheskyy potentsial muzykal'nogo obrazovaniya v usloviyakh industrial'nogo regiona: dis. kand. kul'turologii [Cultural potential of music education in the context of industrial region. Diss. PhD in Culturology]*. Kemerovo, 2003. 183 p. (In Russ.).
5. Drozhzhina M.N., Kozlovskaya I.P. Printsip rotatsii kak osnova otnosheniy tsentra i provintsii (na primere muzykal'noy zhizni Permi na rubezhe XIX–XX vekov) [The principle of rotation as the basis of relations of the Centre and the provinces (e.g., musical life in Perm at the turn of the 19-20th centuries)]. *Istoriya i teoriya kul'tury v vuzovskom obrazovanii: mezhvuz. sb. nauch. tr. [History and theory of culture in high school education: intercollegiate collection of scientific papers]*. Novosibirsk, Novosibirsk State University Publ., 2008, iss. 3, pp. 100-113. (In Russ.).
6. Kemerovskoe oblastnoe kontsertno-estradnoe byuro [Kemerovo Regional Concert Bureau]. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti [The State archive of the Kemerovo area]*, F. R-436, Op. 1. (In Russ.).
7. Pomortseva N.V. Proyavlenie printsipa rotatsii v formirovanii muzykal'noy zhizni Kuznetskogo i Mariinskogo uezdov [Manifestation of the principle of rotation in shaping the musical life of Kuznetsk and Mariinsk counties]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 213-221. (In Russ.).



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 130.2

## ДУША РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

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

В статье предпринята попытка определения понятия «душа русской культуры» через соотнесение его с понятиями «русская культура», «русская душа», «русский (национальный) характер», «русская ментальность». Душа русской культуры несёт в себе как общее (свойственное другим культурам), так и особенное (обусловленное своеобразием её геополитического положения и исторического пути). Понятие «русская культура» – более широкое, чем понятие «душа русской культуры», так как, кроме неё, включает в себя ещё и «тело» культуры. Понятие «душа русской культуры» обозначает предельный, исходный, несущий в себе своеобразие русской культуры, уровень мирочувствования и миропонимания. Национальный характер – это посредник между душевными переживаниями и действиями человека; через его посредство душевные переживания актуализируются, обретают действенность, действительность. В отличие от русского (национального) характера, несущего в себе, в большей степени, особенности национальной психики (направленной на включённость в земное), понятие «душа русской культуры» несёт в себе метафизическую составляющую (включающую её в небесное измерение), представляющую её сущностью самого глубокого порядка. В отличие от национального характера, менталитет – гораздо более отрефлектированный способ миропонимания. Русский национальный характер и русская ментальность предстают двумя сторонами психики русского этноса. Понятие «душа русской культуры» – шире по объёму понятия «русский менталитет», так как включает в себя, кроме рационального – нерациональное и сверхрациональное. Более глубинные (в отличие от русского национального характера и русской ментальности) особенности русской культуры фокусируются в понятии «русская душа». Понятие «душа русской культуры» – шире понятия «русская душа», так как включает в себя (кроме этнических особенностей именно русского народа) компоненты и «аполлоновской», и «фаустовской», и «магической» душ.

**Ключевые слова:** душа, русская душа, душа русской культуры, психика, русский национальный характер, русская ментальность, метафизическое, историческое, фаустовская душа, магическая душа, аполлоновская душа, прасимвол души русской культуры.

## THE SOUL OF RUSSIAN CULTURE: TO THE CONCEPT DEFINITION

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

The article attempts to define the concept of “soul of Russian culture” through its correlation with the concepts of “Russian culture”, “Russian soul”, “Russian (national) character”, “Russian mentality”. The soul of Russian culture carries both: general (characteristic of other cultures) and special (due to the uniqueness of its geopolitical position and historical path). The concept of “Russian culture” is broader than the concept of “the soul of Russian culture” since, in addition, it also includes the “body” of culture. The “the soul of

Russian culture” concept means the ultimate, original, bearing the originality of Russian culture, the level of world-sense and worldview. National character, a mediator between emotional experiences and human actions, updates and acquires efficiency, reality through its spiritual experiences. In contrast to the Russian (national) character, which carries, to a greater extent, the features of the national psyche (aimed at inclusion in the Earth), the concept of “the soul of Russian culture” carries a metaphysical component (including it in the heavenly dimension), presenting its essence of the deepest order. In contrast to the national character, mentality is a much more reflexed way of understanding the world. Russian national character and Russian mentality appear as two sides of the psyche of the Russian ethnic group. The concept of “the soul of Russian culture” is wider in terms of the concept of “Russian mentality” as it includes, in addition to rational-irrational and over-rational. The deeper (in contrast to the Russian national character and Russian mentality) features of Russian culture are focused in the concept of “Russian soul”. The concept of “soul of Russian culture” is a broader concept of “Russian soul” as it includes (in addition to the ethnic characteristics of the Russian people) components: “Apollo” “Faust” and “Magic” souls.

**Keywords:** soul, Russian soul, the soul of Russian culture, mentality, Russian national character, Russian mentality, metaphysical, historical, Faust soul, Magic soul, Apollo soul, presymbol soul of Russian culture.

Для формулирования исходного определения понятия «душа русской культуры» отдифференцируем его от близких понятий: «русская культура», «русская душа», «русский (национальный) характер», «русская ментальность». «Душа» – это «ключевое понятие русской культуры», содержанием которого является «внутренний нематериальный мир человека, совокупность всех его переживаний» [11, с. 9]. В *душевно-общем* фокусируется всё самое существенное, что свойственно единичным душам. Результаты «работы общего духа» объективируются в искусстве, религии, посредством анализа которых он и может быть понят. «В культурном объекте собраны воля и разум, индивидуальность и характер, сила и настроение отдельных душ (а также и их общностей)» [3, с. 534]. Правомерно говорить о существовании души русской культуры, связанной общностью как исторического пути, так и мировосприятия. Русская культура есть выраженная в образе и символе русская душевная жизнь. Внутренней нематериальной стороной русской культуры является её душа, в которой сконцентрировано своеобразие её мирочувствования и миропонимания. Выражением переживаний (религиозных, этических, эстетических) и осмыслений души русской культуры являются образы русского искусства (изобразительного, музыкального) и русской литературы (художественной, философской).

Понятие «русская культура» – более широкое по объёму, чем понятие «душа русской культуры», так как, кроме неё, включает в себя ещё

и «тело» культуры. Душа – это нематериальная часть культуры, «тело» – это материальная часть культуры, представляющая опредмеченным выражением её души, её материализацией, объективацией («отчуждением»). Непосредственная жизнь души (жизнь души в «чистом виде») – это переживания и размышления. «Нетелесной» формой её выражения предстают художественные образы, знаки, метафоры, символы. Художественный образ может быть выражен (материализован) в звуке, цвете, речи, мимике, движениях (это может быть живопись, музыка, танец, ваение, зодчество, поэзия). Ещё более опосредованным (объективированным, «отчужденным») выражением души является материальная жизнь культуры (экономические, политические, социальные процессы).

Итак, понятие «русская культура» включает в себя непосредственно жизнь русской души (совокупность чувств и мыслей, отражающих своеобразие её мировосприятия) и «бестелесно-телесные» формы её выражений (например, в такой «цепочке»: художественный образ – звук – межличностные отношения). Понятие «душа русской культуры» обозначает предельный, исходный, несущий в себе своеобразие русской культуры, уровень мирочувствования и миропонимания. «За» этим уровнем русской культуры – ничего нет. Поэтому душа русской культуры задаёт характер, направленность устремлений всей русской культуре. Можно было бы сказать (*перифразируя Дж. Локка*): в русской культуре нет ничего, что перед этим не было бы в её душе.

Понятие «*русский национальный характер*» обозначает волевою направленность на определённые поступки и действия (выражающие существенные интенции, свойственные русскому народу), закрепляемые в нравах и обычаях и передаваемые последующим поколениям через механизмы национальной памяти [7, с. 39–40]. Национальный характер – это посредник между душевными переживаниями и действиями человека; то есть через посредство национального характера душевные переживания актуализируются, обретают действенность, действительность. Русский национальный характер формировался в процессе адаптации к соответствующим условиям жизни, связанным с суровыми природными условиями, их особой цикличностью (долгая зима, короткое лето), огромностью территории, необходимостью периодической мобилизации для отражения внешней агрессии и т. п.

Черты русского национального характера – это душа, выраженная во вне, эманации души, соотносящиеся с ней как явление и сущность. Характер формируется для преодоления возникающих «вызовов» (А. Тойнби). Основные черты русского национального характера (которому свойственны – широта, стойкость, сострадание, смирение, стремление к справедливости, общинность, способность к подвигу, умение не сдаваться, болезненная самокритика; и несвойственны – высокомерие, заносчивость, лицемерие) есть выражение соответствующих глубинных душевных переживаний. В русский национальный характер также включаются сердечное созерцание, безмерность жизненного порыва, стремление к абсолютным ценностям, «мь» – психология, противоречивость, любовь к свободе, национальная стойкость, всечеловеческая толерантность [9, с. 96–98]. Хотя, например, с точки зрения Н. О. Лосского, ни одна из черт русского характера не является уникальной, «все есть у всех» [6, с. 46–48].

Как видно из определения, национальный характер – это составной элемент психики этноса. Но, если психика включает в себя как осознаваемые, так и неосознаваемые переживания и поступки, то характер – это, в большей степени, неотрефлексированные особенности мироощущения и мироповедения. То есть понятие «характер» – более узкое, чем понятие «психика».

Итак, русский национальный характер (как часть национальной психики) занимает опосредующее место между душевными переживаниями и внешней действительностью, представляя составной (в значительной степени, неотрефлексированной) частью механизма адаптации к ней. В отличие от русского (национального) характера, несущего в себе, в большей степени, особенности национальной психики (направленной на включённость в земное), понятие «душа русской культуры» несёт в себе метафизическую составляющую (включающую её в небесное измерение), предстающей её сущностью самого глубокого порядка. Исчезновение метафизической составляющей превращает душу русской культуры – в русскую психику (составной частью которой и предстаёт русский национальный характер).

Понятие «*русская ментальность (менталитет)*» (от лат. mens – ум, мышление, образ мыслей) обозначает свойственный человеку (принадлежащему к русскому этносу) образ мыслей, характер мировосприятия, миропонимания. Как и характер, менталитет является частью психики (выражая собой свойственное русскому этносу своеобразие мировосприятия, обуславливающее своеобразие его мироотношения). Однако, в отличие от национального характера, менталитет предстаёт гораздо более отрефлексированным (осознанным) способом миропонимания. Исходя из этого, можно сказать, что русский национальный характер и русская ментальность предстают двумя сторонами (преимущественно неотрефлексированной и преимущественно отрефлексированной) психики русского этноса. Понятие «*душа русской культуры*» – шире по объёму понятия «*русский менталитет*», так как включает в себя, кроме рационального – нерациональное (кроме образа мыслей, ещё и образ чувств, мечты, грёзы, веру, иллюзии, религиозные, эстетические и этические переживания) и сверхрациональное (выход в трансцендентное).

Более глубинные (в отличие от русского национального характера и русской ментальности) особенности русской культуры фокусируются в понятии «*русская душа*». Имеет ли душа национальность? А. С. Пушкин на этот вопрос ответил так: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Если психика русского этноса (вклю-

чающая русский характер и русскую ментальность) «ответственна» за отношения с внешним миром, то отсюда следует, что она, в значительной степени, включена в исторически-конкретный пространственно-временной континуум. Изменяются внешние обстоятельства – изменяется психика – как механизм адаптации к ним. Что же касается понятия «русская душа», то оно фиксирует, в большей степени, вневременное, архетипическое начало русской культуры. Это объясняется тем, что в понятии «русская душа» фиксируются глубинные сущностные особенности русской культуры. Внешние планы русской культуры (фиксируемые в понятии «психика русского этноса») больше связаны с историческим, временным, а потому – и более изменчивы. Внутренние планы русской культуры (фиксируемые в понятии «русская душа») больше связаны с вневременным, а потому – и более устойчивы. Глубины «океана» русской культуры – как и глубины любого океана – более неподвижны (почти неподвижны), чем его всегда изменчивая «поверхность».

Геокультурное историческое положение России обусловило то, что её душа предстала «культурным сплавом», в котором произошёл «симфонический синтез» различных культурных парадигм. «Поскреби русского, и ты обнаружишь татарина»... и не только, а ещё и ряд других этнических «персон». Поэтому, в чём заключается «русскость рускости» (И. А. Ильин) и вообще, есть ли она (?) – вопрос непростой и, до сих пор, открытый... В русской душе часто фиксируются особенности, свойственные другим культурам, но они не рефлексированы как свидетельство пребывания в русской душе особенностей душевной жизни других культур.

Результатом историко-культурных процессов, в которые оказалась включённой Россия, предстаёт не только «сплав» различных этнических особенностей, но и *синтез языческого и христианского (в определённой мере, можно говорить о «двух душах» русской культуры – языческой и христианской)*. Языческое в душе русской культуры можно определить через сумму таких характеристик, как природное, политеизм, центробежно-центростремительные силы, «горизонталь-вертикаль», борьба, конфликт («выброс лавы»), хаос, анархия, динамика, из-

менение, «яростный дух», «безрассудная душа» («русский бунт, бессмысленный и беспощадный» (А. С. Пушкин), мужское, «огонь-огонь»).

*Христианское* в душе русской культуры можно определить, как сумму следующих характеристик: сверхприродное, монотеизм, центростремительное, вертикаль-ось, умиротворение, смирение, медлительность, порядок, покой, власть, сохранение, разумное начало, женское (народ-Богородица, Церковь-Матушка, Церковь-Невеста), огонь-влага. Под «озёрной гладью» души русской культуры – «спящее жерло вулкана»; когда «вулкан» взрывается – «влага» вскипает. В языческом есть и аполлоническое (телесное) и дионисийское (хаотическое). Языческое вступает в конфликт с метафизической телесностью, упорядоченностью христианской культуры. Противоречия русской души, в той или иной мере – выражение глубинного противоречия в душе русской культуры между языческим и христианским началами. Языческая и христианская душа – подобны двум «монадам», существующим, в значительной степени, автономно друг от друга (есть «тонкий слой» взаимопроникновения (рядом с могильным крестом – печенье, конфеты, вода). Можно говорить о языческо-христианском «дуальном параллелизме» души русской культуры.

Начиная с XVII–XVIII веков происходит «сплав» языческого, христианского и светского. В этом смысле русская душа – эклектична, так как стороны, которые должны были бы исключать друг друга, соседствуют и достаточно мирно уживаются в ней. «Соединение несоединимого» приводит к тому, что языческое, христианское и светское взаимопроникают, иногда «срачиваясь» в одну «ткань» («соединение» языческих и христианских праздников). И, в то же время, они существуют достаточно автономно, настолько, что можно говорить о «триадном параллелизме» языческой, христианской и светской души. Архетипичность русской души хорошо видна в присущих ей особенностях (в «чистом» виде не проявленных в особенностях русского характера и русской ментальности): антропоцентризм, религиозность (богосотворчество), панморализм (смирение, жертвенность), мессианство, устремлённость в будущее, женственность, контрастность (синтез Востока и Запада), стремление к целостности (всеединству), соборность.

Душа русской культуры – более открытая (в этом – одна из главных её отличительных особенностей), чем намного более самодостаточные души других близлежащих культур. Понятие «душа русской культуры» – шире понятия «русская душа», так как включает в себя (кроме этнических особенностей именно русского народа) компоненты и «аполлоновской», и «фаустовской», и «магической» души. Прасимволом последней, по О. Шпенглеру, предстаёт «дорога» [12, с. 112]. Но, какая это – важная историческая реалья и метафора (вспомним, например, «Владимирку» И. Левитана) для русской культуры. «Эта русская дорога – от рождения до Бога» [4, с. 54]. Исторический путь России – дорога, устремлённая в будущее (христианское, коммунистическое, или и, в более общем виде: «в лучшее будущее», «в светлое будущее», «в новый мир», в «царство небесное»).

В душе русской культуры нашла выражение и фаустовская душа, прасимволом которой, по О. Шпенглеру, является «беспредельность» [12, с. 114]. Душа русской культуры – безгранична, бесконечно широка (отсюда, по Н. Бердяеву, аморфна и мало организована) [1, с. 126], у неё «нет границ» (В. В. Путин (2016): «граница России нигде не заканчиваются») [8]. Россия теряется в просторах своих, мира и вселенной. Отсюда, космизм, планетарное мышление, мессианство русской мысли, интеллигентское чувство ответственности-вины за всё происходящее в мире (Ф. М. Достоевский: «воистину всякий пред всеми за всех и за всё виноват»; В. В. Маяковский: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем»; В. С. Высоцкий: «я всю скорбь скорблю мирвою»).

Понятие «душа русской культуры» – шире понятия «русская душа», так как включает в себя, кроме этнических особенностей русского народа, ещё и «всеобщее» (общечеловеческое), присутствующее в душе любой этнической культуры (об этом говорил Н. О. Лосский, утверждая, что ни одна из черт русского характера не является уникальной, «все есть у всех?»). «Общее» и «особенное» в душе русской культуры находятся в динамическом равновесии, их соотношение имеет конкретно-исторический характер. Понятие «душа русской культуры» – уже понятия «душа

русской культуры», так как последняя включает в себя, кроме особенностей русского этноса, этнические особенности всех других народов, живущих в России. Под «сводом» души русской культуры есть «башни» христианской, мусульманской, буддистской и языческой культур; кроме русской души – «башни» «аполлоновской», «фаустовской» и «магической» душ; «башни преисподней» («яростный дух», «призрачная душа», «тёмный дух» («сатанизм»), а также «ментальная башня» светской, атеистической, рассудочной души.

Во II томе «Заката Европы» О. Шпенглер, не так подробно, как о душе восточной или европейской культуры, рассуждает о своеобразии души русской культуры, находящейся ещё в периоде своего становления [13, с. 96–98]. Поэтому он отмечает её потенциальность, и отсюда, неполную выраженность. У О. Шпенглера – внешний взгляд на русскую культуру (глазами «фаустовской души»), что имеет определённые преимущества (позволяя дать сравнительное описание русской души) и определённые недостатки (для него русская культура – чужая). Поэтому, анализируя своеобразие души русской культуры, он даёт ряд спорных характеристик.

*Душа русской культуры для О. Шпенглера – таинственна, так как находится ещё в стадии своего рождения, а поэтому не имеет ещё «твёрдого выражения» в своих творениях.* Но, тем не менее, ряд важных характеристик её О. Шпенглер всё же формулирует. Так, он отмечает *псевдоморфозу*, произошедшую в её развитии. В Петровское время происходит «трагичная» смена культурного кода России: она насильственно включается в европейскую культуру. Пётр силой вживляет душу русской культуры в душу европейской культуры; этим и можно объяснить, каким образом в первой появляются черты «фаустовской» души. Октябрьскую революцию О. Шпенглер называет «символическим актом очищения» души русской культуры от чуждой западной культуры (что, кстати, сам потом и опровергает, называя идеологию большевиков «порождением западной цивилизации»; добавим, что и методы, используемые большевиками, взяты, в большой степени, из действий Парижской коммуны). «Народ, названием которого было – в течение поколений

*жить вне истории, был искусственно принужден к неподлинной истории, дух которой для истинной русской сущности был просто-напросто непонятен»* [13, с. 98]. О. Шпенглер – человек «фаустовской» культуры, поэтому его взгляд на душу русской культуры не может не быть, в той или иной степени, внешним, чужеродным. Кроме того, в приведённом утверждении О. Шпенглера очевиден европоцентризм: европейская история – «правильная», подлинная, продуктивная, а всё, что в неё не укладывается – «живёт вне истории». Здесь есть «системное» противоречие: с одной стороны, О. Шпенглер – сторонник мультиисторического взгляда, с другой стороны, среди множества этнических историй он выделяет особо европейскую линию как центральную для мировой истории. Отметим также, что в «жизни вне истории» заключено вполне объяснимое историческое «юрродство», «инаковость» России, связанная с её культурно-географическим местопребыванием между Восточной и Западной культурой. «Инаковость» души русской культуры – в уникальном синтезе её собственной исторической самобытности с особенностями Востока и Запада.

В душе русской культуры образуется своеобразная композиция, в которой сочетаются русская, фаустовская и магическая души. О. Шпенглер отмечает наличие «избирательного средства между русской и магической душой» [13, с. 97]. Олицетворением «фаустовской» души в душе русской культуры, по О. Шпенглеру, предстаёт Л. Н. Толстой. Главный герой его романа «Воскресение» Нехлюдов «ухаживает за нравственным Я, как за своими ногтями» [13, с. 98]. Олицетворением «магической» души в душе русской культуры является Ф. М. Достоевский. Главный герой его романа «Преступление и наказание» Раскольников «есть лишь частичка в Мы. Его вина – это вина всех. Читать даже его грех чем-то собственным есть уже высокомерие и тщеславие. Что-то от этого настроения лежит в основе магической картины души» [13, с. 98].

Душа русской культуры формируется позже фаустовской и магической, поэтому её становление происходило не в «чистом» виде, а через непрерывное взаимодействие с соседними культурами, отдифференциацию от них. Про-

цесс самоидентификации души русской культуры необходимым образом осуществлялся через сравнение-отличение от фаустовской и магической души. Русскость рождается не через самоопределение, а через отрицание-вбирание черт западной и восточной культур. Отсюда, выраженная конфронтационность русской души, она ищет себя, защищая себя, те первые ростки русскости, которые начинают проклёвываться. Русскость «выкарабкивается» не сама из себя лишь, а одновременно из аполлонической, фаустовской и магической душ.

В душе русской культуры, начиная с Петра I, по О. Шпенглеру, происходит борьба фаустовского начала (олицетворяемого Л. Н. Толстым) и магического (олицетворяемого Ф. М. Достоевским). Именно в актуализации магического начала О. Шпенглер видит актуализацию «подлинной русскости» (что, по его мнению, и будет нарастать в будущем). Именно этим противостоянием становящейся русскости фаустовскому началу он и объясняет «апокалиптическую ненависть» ко всему европейскому, западному.

*Итак, душа русской культура – гетерогенная, в ней «сплавлены» черты фаустовской, магической и собственно русской (?) души.* Это и объясняет, наряду с другими причинами, «плюсность», контрастность души русской культуры, её внутреннюю противоречивость (например, по О. Шпенглеру, между «религиозно-метафизическим началом и отчаявшимся нигилизмом»), доходящую до «кричащей» разнородности, следствием чего и предстают метания, непоследовательность, нелогичность, непредсказуемость. Отсюда, и чувство вечного становления, беспрестанной неудовлетворённости настоящим, нескончаемого поиска своей идентичности. Душу русской культуры не оставляет чувство самоотчуждения, отрыва существования от сущности, проживания не своей жизни. Как это созвучно с драматизмом переживаний, знакомых каждому человеку (это – общечеловеческое в душе русской культуры). В конечном счёте, всё это и привело к столкновению в душе русской культуры тектонических напряжённостей, изменивших на рубеже XIX–XX веков **лицо мира**. Душа русской культуры стремится обрести единую сущность, но, возможно, сущность её не монолитна, а разнопорядкова.

Заглядывая в будущее, О. Шпенглер предполагает, что душа русской культуры, «подлинная русскость» будет эволюционизировать в сторону выявления черт магической души. Будущая русская культура, развивающаяся в линии Достоевского, реализует потенции Иоаннова христианства, христианства Слова – как вместилища божественных смыслов, открывающихся только коллективной, соборной душе. Душа русской культуры существенно отличается от «фаустовской» души. «Русская, безвольная душа анонимно тщится затеряться в горизонтальном братском мире. Помышлять о ближнем, отталкиваясь от себя, нравственно возвышать себя любовью к ближнему, каяться ради себя – все это выглядит антиподом западного тщеславия и кощунства, как и мощное взывание неба наших соборов в противоположность установленной куполом кровельной равнине русских церквей» [12, с. 389]. «Холмообразная церковная крыша почти не выделяется на фоне ландшафта», русская душа «нравственно возвышает себя любовью к ближнему», не превозносит себя, не стремится к доминированию [12, с. 368, 489]. «Горизонтальные» устремления души русской культуры – очевидны, о них свидетельствует масштаб «окормляемого» ею «тела» (территории). Отсюда, душевное пространство русской культуры – уникально по размерам, время от времени (метафизически и физически) «переливаясь» за свои географические «края».

Отсутствие какой-либо вертикальной тенденции в русском жизненчувствовании проявляется, по О. Шпенглеру, и в былинном образе Ильи Муромца. «Русский начисто лишен отношения к Богу-Отцу. Его этос выражен не в сыновней, а исключительно братской любви, всесторонне излучающейся в человеческой плоскости. Даже Христос ощущается как брат. Фаустовское, совершенно вертикальное стремление к личному совершенствованию представляется подлинному русскому тщеславным и непонятым» [13, с. 98]. Но, если бы Илья Муромец был лишён «вертикального» устремления, его бы не отнесли к лику святых. Что же касается отсутствия «отношения к Богу-Отцу» и наличия только «горизонтального» отношения к Христу, как к «брату», то и здесь О. Шпенглер недостаточно точен. Божественная

«вертикаль» души русской культуры больше выражается не через устремление к Богу-Отцу или Богу-Сыну, а через сыновнее тяготение к образу Богоматери. И к Богородице действительно относятся как к Матушке Небесной, а не как к Сестре. Именно через образ Богоматери душа русской культуры и устремлена к Богу-Отцу и Богу-Сыну. Большинство православных молитв и большинство икон обращены именно к образу Богородицы. Именно Она предстаёт в молитвах и иконописных ликах как «Заступница», «Предстательница» и «Молельница» за весь род человеческий.

Есть основания и поспорить с утверждением О. Шпенглера о стремлении души русской культуры «затеряться в горизонтальном мире», раствориться в «бескрайней равнине». Соборная душа русской культуры стремится выстроить над этой равниной собирающий её в единое целое Купол-Колокол-Щит, остановить, организовать эту разбегающуюся во все стороны бескрайность Вертикулю-Осью-Стержнем Креста или рубиновой Звезды (христианская, коммунистическая идея), Золотой Луковки храма, шпилем Спасской Башни, или Двуглавым (двуединым!) Орлом. «Русская душа... гений народа русского, может быть, наиболее способна из всех народов вместить в себя идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего неисходное, снимающего противоречия» [2, с. 131]. «Сверху» единый Собор человечества собирает всеединый Бог, «снизу» – церковь, религия, святые, пророки. Собор человечества возводится и «сверху» и «снизу». Резюмируем сказанное: душа русской культуры предстаёт динамичным единством центробежных и центростремительных сил (в разные исторические периоды то та, то другая сторона берёт верх, но обе они сосуществуют на протяжении всего её исторического пути).

Вместо понятия «анонимность» точнее было бы использовать понятие «соборность» («общинность», «мы-созерцание»). Эти понятия находятся в причинно-следственной связи: соборность (доминанта коллективного, общинного) – причина, анонимность – следствие. Именно об анонимности говорит Н. Ф. Фёдоров: необходимо «раствориться в анонимной массе народа» (отсюда, неприятие любой формы собственности (в том

числе, и интеллектуальной), разделяющей людей, противопоставляющей их друг другу, делающей их неравными, сеющей ненависть и вражду) [10, с. 123–124]. Стремление к «анонимности», как и соборность, причинно обусловлены христианской системой ценностей, в частности, идеалом смирения, подавления своеволия (стремлением поставить волю Бога выше своей воли). Нет моего «я есть» («моё есть»), есть лишь божественное «аз есмь» («боговое есмь»). Однако и с анонимностью всё не так однозначно: святые подошли к Богу ближе всего; но если они и потеряли лица, то обрели лики, в которых их индивидуальность вовсе не исчезла, а обрела подлинность.

*Прасимволом* души русской культуры, по О. Шпенглеру, является бесконечная равнина (поле, степь), выраженная в «мягких», округлых, «луковичных» куполах церквей; отсюда, необъятность, безграничность, кротость русской души. В этом прасимволе доминирует, по О. Шпенглеру, «горизонтальное» устремление, «плоскостное» мировосприятие. Пока этот прасимвол, считает О. Шпенглер, не находит «твёрдого выражения» в творениях русской души, в силу её продолжающегося становления [13, с. 634]. По мнению О. Шпенглера, для русского человека характерно стремление не ввысь, а за горизонт, и всё человечество русский рассматривает как равнину, некое братство в духе Евангелия или философии Достоевского. В этом определении прасимвола есть сходство с определением фаустовской души как устремлённой в беспредельность (имеющей, по его мнению, не «горизонтальное», а «вертикальное» устремление). Однако «вертикальное» устремление, если использовать логику О. Шпенглера, есть и у души русской культуры, так как, в отличие от античных храмов (в которых горизонталь, безусловно, доминирует), в русских православных храмах она осенена куполом – «луковкой» (пусть и без вертикальной экспрессии готических храмов). Если храм Христа Спасителя достаточно приземлён, то, например, знаменитая церковь Покрова на Нерли заключает в себе очевидную вертикальную доминанту.

*Душа русской культуры* стремится в беспредельность не для того, чтобы кануть за горизонтом, а, чтобы, оттолкнувшись от него, собрать, стянуть пространство Града Земного в Град Бо-

жий. Центробежность – не самоцель, а средство для Новой Центростремительности, для нахождения «мировых духовных скреп». Россия – странасобиратель – собиратель земель, народов, религий – во вселенский собор. России стремится не разбежаться «во все стороны», не раствориться в беспредельности, а собрать (в троеперстие), свети, организовать её вокруг креста, звезды или двуглавого орла. «Строеперстничать» – срастить Восток, Запад и Юг в одну песнь-молитву. Архетипический идеал для души русской культуры – Богоматерь («Праздник Покрова»), под своим покровом собирающая всё человечество; Невеста Христова Матушка-Церковь, под своей Ферулой спасающая всё человечество; Град Божий, защитивший своим покровом Град Земной.

Центробежные устремления (связанные с бесконечностью «горизонталей») души русской культуры находятся в единстве с центростремительными устремлениями (связанными с «вертикальными» порывами, находящими выражение в представлении царя «ставленником Бога на земле», в культе Богородицы). Если в фаустовской душе экспрессивность готической «вертикали» нарушает соразмерность небесного и земного в пользу первого; то в душе русской культуры осуществляется попытка отыскать божественное равновесие, гармонию Града Божьего и Града Земного. «Спасти можно только всем вместе со всеми» (Н. Ф. Фёдоров), попасть в царство Небесное можно лишь со всем человечеством, оказаться на небе можно лишь вместе с землёй. Точнее было бы определить душу русской культуры не как «бесконечно-равнинную», а как «золотокупольную», стремящуюся небесным покровом-«луковкой» осенить-сберечь-спасти всё человечество, всю землю. В душе русской культуры очевидна «вертикальная ось», «цементирующая»-организующая-преобразующая земную «горизонталь», превращающая её во вращающуюся вокруг себя, поднимающуюся в небо, спасающуюся человеческую вселенную [5, с. 46–47]. *Сущность души русской культуры – многопорядкова*, за одним уровнем всегда таится другой. С этим, вероятно, и связано сложившееся представление о «тайне», «загадке» русской души. В каждый момент времени есть что-то недовыраженное, а значит, и недосказанное о ней. Метафорой, вы-

ражающей эти всегда неоткрывшиеся до конца глубины души русской культуры, является скрытый под толщей воды таинственный Китеж-град («поддонный Кремль», по И. А. Ильину), лишь иногда обнаруживающий себя звонящими из-под волн колоколами.

#### Литература

1. Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Эксмо, 2008. – 640 с.
2. Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука. – 1978. – Т. 26. – С. 56–197.
3. Зиммель Г. К вопросу о философии // Зиммель Г. Соч.: в 2 т. – М.: Юрист, 1996. – Т. 1. Философия культуры. – С. 532–537.
4. Ибрагимов А. Буквы одуванчика. – Кемерово. – 1995. – 96 с.
5. Казаков Е. Ф. К проблеме культурно-исторического параллелизма // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 45–53.
6. Лосский Н. О. Характер русского народа. – М.: Дарь, 2005. – 336 с.
7. Миненко А. Г. Проблема генезиса и этапов развития русского национального характера // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 20. – С. 39–51.
8. Российская газета [Электронный ресурс]. – URL: [rg.ru/2016/11/24/putin-granica-rossii-nigde-ne-zakanchivaetsia.html](http://rg.ru/2016/11/24/putin-granica-rossii-nigde-ne-zakanchivaetsia.html) (дата обращения: 22.10.2018).
9. Трофимов В. К. Душа России: истоки, сущность и социокультурное значение русского менталитета. – Ижевск: Ижевская ГСХА, 2010. – 408 с.
10. Фёдоров Н. Ф. Философия общего дела. – М.: ЕЕ Медия, 2006. – Т. 1. – 755 с.
11. Ширяева О. С. Душа как ключевое слово русской культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Волгоград. – 2012. – 28 с.
12. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Эксмо, 2006. – 806 с.
13. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Попурри, 2009. – Т. 2. – 704 с.

#### References

1. Berdyaev N.A. *Sud'ba Rossii [Fate of Russia]*. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 640 p. (In Russ.).
2. Dostoyevskiy F.M. *Poln. sobr. soch. V 30 tomakh. Tom 26 Dnevnik pisatelya [Full collected compositions in 30 vols. Vol. 26. Writer's diary]*. Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 56-197. (In Russ.).
3. Zimmel' G. *Soch. V 2 tomakh. Tom 1. Filosofiya kul'tury. K voprosu o filosofii [Collected compositions in 2 volumes. Vol. 1. Philosophy of culture. On the question of philosophy]*. Moscow, Yurist Publ., 1996, pp. 532-537. (In Russ.).
4. Ibragimov A. *Bukvy oduvanchika [The letters of the dandelion]*. Kemerovo, 1995. 96 p. (In Russ.).
5. Kazakov E.F. K probleme kul'turno-istoricheskogo paralelizma [On the problem of cultural and historical parallelism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universita kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 40, pp. 45-53. (In Russ.).
6. Losskiy N.O. *Kharakter russkogo naroda [The character of the Russian people]*. Moscow, Dar' Publ., 2005. 336 p. (In Russ.).
7. Minenko A.G. Problema genезisa i etapov razvitiya russkogo natsional'nogo kharaktera [The problem of Genesis and stages of development of Russian national character]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universita kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 20, pp. 39-51. (In Russ.).
8. *Rossiyskaya gazeta [Russian newspaper]*. (In Russ.). Available at: [rg.ru/2016/11/24/putin-granica-rossii-nigde-ne-zakanchivaetsia.html](http://rg.ru/2016/11/24/putin-granica-rossii-nigde-ne-zakanchivaetsia.html) (accessed 22.10.2018).
9. Trofimov V.K. *Dusha Rossii: istoki, sushchnost' i sotsiokul'turnoe znachenie russkogo mentaliteta [The soul of Russia: the origins, essence and socio-cultural significance of the Russian mentality]*. Izhevsk, Izhevskaya GSKHA Publ., 2010. 408 p. (In Russ.).
10. Fedorov N.F. *Filosofiya obshchego dela [Philosophy of the common cause]*. Moscow, EE Mediya Publ., 2006, vol. 1. 755 p. (In Russ.).
11. Shiryayeva O.S. *Dusha kak klyuchevoe slovo russkoy kul'tury: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Soul as the key word of Russian culture. Author's abstract of diss. PhD in philosophy]*. Volgograd, 2012. 28 p. (In Russ.).
12. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline of Europe]*. Moscow, Eksmo Publ., 2006. 806 p. (In Russ.).
13. Shpengler O. *Zakat Evropy [The Decline of Europe]*. Moscow, Popurri Publ., 2009, vol. 2. 704 p. (In Russ.).

УДК 786

## ФОЛЬКЛОРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ БАЯННОЙ МУЗЫКЕ 1930–1980-Х ГОДОВ

**Бычков Владимир Васильевич**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры эстрадно-оркестрового творчества, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: kaf-djazz@chgaki.ru

**Тарасова Юлия Борисовна**, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой этнокультурного образования, Челябинский государственный институт культуры (г. Челябинск, РФ). E-mail: jt70@mail.ru

Сохранение культурного наследия для любого народа всегда остается актуальной задачей. В ее решении важную роль играет воспроизводство фольклорных традиций, которые являются скрепляющим звеном между культурой прошлого и настоящего.

Цель работы заключается в определении представленности фольклора в профессиональном баянном искусстве 1930–1980-х годов. В предлагаемой статье авторы анализируют варианты обращения к фольклорному наследию в отечественной баянной музыке XX века. На основе метода сравнения выделяются два этапа развития баянного искусства. Первый охватывает собой 1930–1950-е годы. Для него характерна непосредственная связь между фольклорным источником и современным авторским творчеством. Роль фольклора проявилась в том, что большинство музыкальных произведений разных форм были построены на прямом цитировании фольклорного материала, а также на характерной для народной музыки вариационности.

Второй этап можно определить границами 1960–1980-х годов. Кроме использования фольклорных цитат из русского народного творчества, композиторы, пишущие для баяна, обращаются и к наследию других народов. Разрабатываются и крупные музыкальные формы, имеющие связь с народной культурой (к примеру, рапсодия). Вместе с тем данный этап характеризуется постепенным отходом от фольклорных истоков, креном в сторону академической музыки. Авторы приходят к выводу о том, что анализ произведений для баяна, как, впрочем, и любого другого музыкального инструмента с точки зрения представленности в них фольклорного начала, в перспективе можно проводить с учетом трех индикаторов: тематизм народных наигрышей (песен, танцев) и средства его преломления в баянной литературе; технико-исполнительские средства, свойственные народному музицированию, и их модификация в жанрах концерта, сюиты, сонаты; колористическая сфера народного инструментария и ее воспроизведение средствами музыкальных инструментов.

**Ключевые слова:** баян, фольклор, фольклорное наследие, традиция, концерт, соната, рапсодия, академизация, фольклоризм.

## FOLKLORE HERITAGE IN THE NATIONAL BUTTON ACCORDION MUSIC OF THE 1930S-1980S

**Vychkov Vladimir Vasilyevich**, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Variety and Orchestral Creativity, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: kaf-djazz@chgaki.ru

**Tarasova Yuliya Borisovna**, PhD of Culturology, Associate Professor, Department Chair of Ethno-cultural Education, Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk, Russian Federation). E-mail: jt70@mail.ru

The conservation of cultural heritage for any nation is always a topical task. In its solution, an important role is played by the reproduction of folklore traditions, which are a binding link between the culture of the past and the present.

The aim of this work was to determine the representation of folklore in national professional button accordion (bayan) art of the 1930s–1980s. In the article, the authors analyze the options for the treatment of the folklore heritage in the national button accordion music of the 20<sup>th</sup> century. On the basis of the method of comparison, there are two stages of development of the bayan art. The first stage (the 1930s-1950s) characterized by a direct connection between folklore source, and modern author's work. The role of folklore was manifested in the fact that the majority of musical works of different forms were built on direct quoting the folklore material and folk music variation.

The second stage (1960s-1980s). Composers writing for button accordion, in addition to using the quotations from Russian folk art, addressing the heritage of other peoples. The large musical forms are developed that have a connection with folk culture (for example, Rhapsody). At the same time, this stage is characterized by a gradual departure from folklore sources, a roll towards academic music. The authors come to the conclusion that the analysis of the works for the button accordion, as well as any other musical instrument in terms of representation of folklore in them, in the long term can be carried out taking into account three indicators. The thematism of folk tunes (songs, dances) and the means of its refraction in the bayan literature, technical and performing means peculiar to folk music and their modification in the genres of the concert, suite, sonata, coloristic sphere of folk instruments and its reproduction by means of musical instruments.

**Keywords:** bayan, folklore, folklore heritage, tradition, concert, sonata, rhapsody, academization, folklorism.

Известно, что проблема сохранения традиционного наследия, дающего ценностную опору культуре любого народа, продолжает оставаться одной из животрепещущих в течение продолжительного времени. Именно поэтому она все чаще становится объектом разнообразных социально-культурных программ и исследовательских проектов. Вопросам актуализации наследия в различных областях культуры посвящено и множество научных работ. Авторы уделяют внимание теоретическим аспектам существования данного феномена, а также музыкальному фольклору, литературному, архитектурному наследию, проблемам их освоения в современных условиях и т. д. (см., например, [4; 5; 6]). Обратим внимание на то, что музыкальное искусство остается одним из тех, где вопрос о традициях и новациях всегда стоял достаточно остро. Поиски новых форм, новых стилей развивали музыку, но при этом зачастую уводили ее от национальных корней. Наряду с этим опора на традиционный фольклор, его творческое переосмысление становились фундаментом для художественных изысканий композиторов.

Вопросы воплощения фольклорных традиций в композиторской музыке часто были предметом внимания исследователей (Б. Асафьев, Ю. Келдыш, И. Земцовский, М. Тараканов, В. Васина-Гроссман, Л. Раабен, С. Евсеев, Г. Головинский, Г. Орджоникидзе, И. Ветлицина, В. Завья-

лов, М. Имханицкий, С. Платонова, А. Польшина, С. Саркисян, Н. Янов-Яновская и др.) и композиторов (М. Глинка, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, М. Мусоргский, А. Лядов, П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Дворжак, Э. Григ, Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Стравинский, Б. Барток, Р. Шедрин, В. Гаврилин, С. Слонимский). Остаются они актуальными для изучения и сегодня.

Но при довольно большом интересе к данному вопросу в целом, осмысление роли фольклорного наследия в практике композиторов, пишущих для народных инструментов, представляется еще недостаточно изученным. Баянное искусство в этом контексте рассматривается крайне редко. Пожалуй, единственное фундаментальное научное исследование данного феномена представлено А. А. Михайловой в монографии «Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна» [7]. Отчасти названной проблеме посвящена монография В. В. Бычкова «История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки» [2] и его диссертация «Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX века (исполнительство, музыка, инструментарий)» [3], некоторые идеи которой представлены в настоящей статье.

Попутно заметим, что вопросы баянной музыки в целом нечасто становятся предметом научного изучения в современной исследовательской практике. Среди недавних работ отметим публикации А. Я. Сташевского (анализ баянной музыки украинских композиторов) [11], И. В. Осирко (вопросы белорусского баянного творчества) [8], Е. В. Показанник (баянная музыка в творчестве ростовских композиторов) [10], С. М. Платоновой (анализ исторического развития баянного искусства в 1950–1980-х годах) [9].

В контексте заявленной темы обратим внимание и на недавнюю публикацию М. И. Шарбарина и Д. Ракич «Претворение фольклора в академической баянной музыке как проблема взаимодействия традиционного и академического искусства» [12]. Авторы рассматривают два условных этапа в процессе преломления фольклорных традиций в баянной музыке – первую и вторую половину XX века, отмечая, что последняя гораздо богаче не только по количеству произведений, но и в плане творческих экспериментов композиторов. Отчасти с этим можно согласиться, но первый этап именно в ракурсе сохранения фольклорного наследия, на наш взгляд, был значительно ближе к истокам. Но прежде чем аргументировать это, сделаем несколько замечаний.

Проблема народности и, соответственно, сохранения фольклорного наследия остается одной из центральных проблем отечественной оригинальной музыкальной литературы для баяна. Она проявляется в двух аспектах. С одной стороны, это музыкально-смысловая переработка фольклорного материала, понимаемая, по выражению Б. Асафьева, как «отбор, переоценка, переосмысление, проба – выдержит ли материал и формы напор новых идей и чувствований» [1, с. 263]. С другой – его воплощение в жанре музыки для баяна, имеющего преемственную генетическую связь с народным инструментарием, часто в новых инструментально-тембровых условиях (например, баян и симфонический оркестр в жанре концерта). Оптимальное решение этой проблемы означало поиск новых путей развития баянной музыки, основанных на взаимодействии двух культур (народной и профессиональной, композиторской), создание сочинений на качественно новом уровне.

Предпосылками появления сочинений для баяна с акцентированием фольклорного начала стали обработки произведений народного творчества. Композиторы применяли методы развития музыкального материала, манеры и принципы звукоизвлечения, типичные для народной музыки. В этом отношении можно выделить две тенденции, характерные для первых композиторских опытов в этом направлении и отчасти сохраняющиеся до настоящего времени. Первая связана с тем, что главным в музыкальном произведении становится содержание образца народной песни и последовательное раскрытие ее смысла, художественной идеи. Замысел композитора был направлен на сохранение традиций народного музицирования (манера звукоизвлечения и интонирования, приемы игры мехом, меховая артикуляция и т. п.). Вторая тенденция – сохранение интонационно-ритмической структуры музыкальной темы народной песни или танца и развитие ее интонационного «зерна» различными способами. Таким образом, композиторы стремились выйти за ограниченные рамки типичных «вариационных формул» и найти новые музыкально-выразительные и инструментально-технические средства.

Известно, что в 30-е годы XX века отечественное баянное искусство еще находилось в стадии формирования. Поэтому совершенно очевидно, что композиторы, создающие произведения для относительно нового инструмента, обратились к традиционному музыкальному наследию русского народа как источнику вдохновения.

В конце 1930-х годов появились первые сочинения крупной формы в жанре концерта для баяна, где обнаруживаются достаточно удачные попытки преломления фольклора. Так, в музыке Концерта Ф. Рубцова, созданного в 1937 году, ясно ощущается тесная связь с истоками русского народного инструментализма. Вариационный метод, взятый за основу композитором, обусловлен самой природой народно-инструментального музицирования. Так, некоторые черты влияния «Камаринской» М. Глинки обнаруживаются в жанровой основе музыки Рубцова (эпическое развертывание в первой части и плясовая в финале) и в решении музыкальной драматургии (вариационный метод развертывания музыкального материала). Фактура сольной партии продолжает

традиции гармонного музицирования и русской народной подголосочной полифонии.

Годом позже (в 1938) Т. Сотников использовал в своем концерте для баяна две народные темы – плясовую и песню «Поехал казак на чужбину далёку», которые представлены в экспозиции в классическом сопоставлении, но не получают достаточно широкого развития. Отсюда и противоречие между выбором формы (сонатное аллегро) и методом развития музыкального материала (вариации, вариантность).

Даже эти два примера позволяют говорить о том, что на начальном этапе становления и формирования баянной культуры уже происходил процесс синтеза двух традиций (академической и народной), их взаимопроникновения с доминирующим влиянием народного искусства. При этом фольклорные истоки баянной музыки обнаруживались еще достаточно отчетливо. Это и вариационность, и прямое цитирование фольклорного материала с сохранением его ладовой, ритмической основы. В этом видится прямая преемственность с традициями русской композиторской школы XIX века, бережно относящейся к фольклорному наследию народа.

Великая Отечественная война отчасти прервала работу отечественных композиторов-баянистов в жанрах крупных форм, но способствовала развитию обработок народных песен, которые давали возможность баянистам-исполнителям выступать в составе фронтовых бригад, поддерживая дух бойцов Красной армии любимыми в народе мелодиями. В этой связи уместно вспомнить имена участников Первого народного трио баянистов А. Кузнецова, Я. Попкова и А. Данилова, которые создавали такие обработки, творчество Ю. Казакова – патриарха отечественного баянного искусства, а в годы войны – солиста и концертмейстера Ансамбля песни и пляски Северного флота ВМФ СССР.

В послевоенные годы народно-жанровые традиции русских классиков, характеризующие отечественную предвоенную музыку (в первую очередь жанр инструментального концерта), нашли своеобразное преломление во вторых концертах Т. Сотникова (1953) и Ф. Рубцова (1957), концертах Ю. Шишакова (1949), Н. Речменского (1956) и др. Доминирующим методом в названных

сочинениях так же, как и в 1930-х годах стал метод цитирования фольклорного первоисточника.

Таким образом, музыкальное фольклорное наследие оставалось значимым фактором для развития отечественного композиторского творчества и в 1950-е годы. Показательным в этом отношении является финал Концерта для баяна с симфоническим оркестром си-бемоль мажор Н. Чайкина (1951), где использована тема известной русской народной песни «Во кузнице». Близок интонациям лирической русской народной песни и тематизм второй части. Особый русский колорит ей придает диатонический склад мелодики и инструментовка (английский рожок на фоне аккордов струнных *pizzicato*, напоминающих звучание гуслей). Оригинально претворены приемы народного музицирования. И если в исполнительской практике гармонистов приемы игры мехом (♯ ♭) применялись в связи с конструктивными особенностями инструмента (при нажатии одной клавиши извлекались звуки разной высоты на разжим и сжим), то в финале концерта Н. Чайкина они взяты за основу метода развития музыкального материала.

Более опосредованное использование фольклора в баянной музыке характерно для жанра сонаты. Интонации народного плача свойственны тематизму второй части Второй сонаты Н. Чайкина (1964). Оригинальное решение фольклора (архаичные попевки) нашел К. Волков во Второй сонате («И опять над полем Куликовым»). В целом в жанре сонаты для баяна в 1960-е годы уже намечается тенденция к отходу от народно-жанровых традиций и продолжению традиций камерно-инструментальной музыки.

В конце 1960 – начале 1970-х годов композиторы начинают искать новые, не свойственные баянной музыке предыдущих десятилетий формы воплощения народных интонаций. Так, получает большое распространение рапсодия – жанр, изначально предполагающий обращение к народнопесенному материалу. Появляются «Испаниада» Вл. Золотарева, «Рапсодия на греческие народные темы» А. Дудника, «Цыганская рапсодия» В. Подгорного. Только из-под пера В. Семенова в 1970–1980-х годах вышли рапсодии: Донская, Эстонская, Литовская, Украинская, Белорусская. Народно-жанровые традиции получили свое про-

должение и в жанре сюиты (Г. Шендерёв, А. Тимошенко, К. Мясков, В. Зубицкий, В. Власов, В. Семенов, В. Бонаков, А. Дудник).

В целом же для отечественной музыки 1960–1980-х годов характерно использование многообразных пластов народного творчества, воплощаемых в различных жанрах и формах оригинальной музыки. Объектами творческого переосмысления в баянной музыке становятся частушки (концерты К. Волкова, А. Рыбникова, П. Лондонова, Н. Чайкина, сюиты В. Веккера, Г. Шендерёва). Региональный музыкальный фольклор Поволжья, Сибири, казачества Дона, Кубани, Урала лежит в основе таких произведений, как «Волжские картины» Г. Шендерёва, «Сказ о Тихом Доне» В. Семенова, «Угличские картинки» Ю. Шишакова, «Сибирские мотивы» Н. Чайкина. Большой интерес вызывает национальный фольклор стран Восточной и Западной Европы: болгар, словаков, испанцев, греков, цыган (В. Семенов, В. Бонаков, Вл. Золотарев, А. Дудник, В. Подгорный, Ю. Шишаков, В. Довгань).

Вместе с тем на этом этапе созревают исторические предпосылки для «отпочкования» академического исполнительства от традиционного, его отделения и реорганизации в самостоятельный вид искусства. Результатом этого сложного процесса стало появление нового направления академической музыки для академизированных народных инструментов (И. Паницкий, Ю. Казаков, В. Подгорный, А. Тимошенко, Г. Шендерёв, В. Семенов, В. Бонаков, К. Волков) и модификация функционирования баяна, вышедшего на концертную эстраду, ставшего, по словам И. Мациевского, профессиональным национальным инструментом.

Тенденция академизации баяна и баянной музыки на втором этапе дают нам основания говорить о том, что в первый период развития баянного искусства (1930–1950-е годы) связь между фольклорными традициями и авторским творчеством была более основательной. Вектор творчества композиторов был направлен на историческое

прошлое народа, на сохранение фольклорного наследия. С конца 1950-х годов, согласимся с мнением С. М. Платоновой [9], начался переломный момент в развитии отечественной баянной музыки, оторвавший баян от традиции и переведший его в сферу академического искусства. В целом же за первые полвека своего существования фольклоризм баянной музыки по-своему прошел те же этапы, что в свое время композиторский фольклоризм вообще.

Чем же характеризуется баянная музыка и проблема сохранения фольклорного наследия в ней в 1990–2010-х годах? Зачастую противоречивые общекультурные тенденции, обусловившие изменение отношения к национальному достоянию в России и мире, во многом повлияли и на эту сферу творчества. Поэтому данный период требует отдельного анализа, и его результаты будут представлены в наших следующих публикациях.

В качестве теоретико-методологической идеи предлагаем проблему использования фольклора в музыке для баяна рассматривать в нескольких аспектах: тематизм народных наигрышей, песен и танцев, методы и средства его преломления в академической баянно-аккордеонной литературе; технико-исполнительские средства, свойственные народному музицированию, и их модификация в жанрах концерта, сюиты, сонаты; колористическая сфера народного инструментария и ее «воссоздание» средствами классических инструментов, включая симфонический оркестр.

Бесспорно, пока еще не полностью решена проблема использования в баянной музыке новых пластов музыкального фольклора в сочетании с традиционными приемами народного музицирования и современными музыкально-выразительными средствами. В этом видится еще один из богатых резервов оригинальной литературы для баяна, ибо народное творчество было и останется неиссякаемым животворным источником, питающим различные жанры симфонической и камерно-инструментальной музыки.

#### Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бычков В. В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки. – М.: Композитор, 2012. – 157 с.
3. Бычков В. В. Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX века (исполнительство, музыка, инструментарий): дис. ... д-ра искусствоведения в форме науч. докл. – СПб., 1999. – 53 с.

4. Горбунова Т. Г. Современные направления актуализации культурного наследия // Обсерватория культуры. – 2010. – № 4. – С. 56–58.
5. Каминская Е. А. Традиционный фольклор: культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации: дис. ... д-ра культурологии. – Челябинск: Челябин. гос. ин-т культуры, 2017. – 365 с.
6. Кособуцкая Н. Ю., Шуб М. Л. Культурное наследие в свете современных гуманитарных подходов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41. – С. 33–41.
7. Михайлова А. А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна. – М.: Композитор, 2010. – 162 с.
8. Оскирко И. В. К проблеме оригинального репертуара в баянной музыке Беларуси // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: мат-лы I Междунар. науч.-практ. конф. 21–22 апр. 2016 года / науч. ред. О. В. Бочкарева. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. – С. 127–129.
9. Платонова С. М. Перелом в развитии отечественной баянной музыки // Проблемы современной музыки: сб. мат-лов V Междунар. науч.-практ. конф. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – С. 175–186.
10. Показанник Е. В. Баянная музыка в творчестве ростовских композиторов // Творческие союзы на постсоветском пространстве и композиторская деятельность: сб. мат-лов Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д.: Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 196–202.
11. Сташевский А. Я. Синтез жанровых форм как тенденция жанрообразования в современной баянной музыке украинских композиторов // Журн. науч. публикаций аспирантов и докторантов. – 2014. – № 2(92). – С. 222–224.
12. Шарабарин М. И., Ракич Д. Претворение фольклора в академической баянной музыке как проблема взаимодействия традиционного и академического искусства // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2017: сб. докл. участников II Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 т. / отв. ред.: Н. В. Васильева, Н. С. Кузнецова, О. Н. Хмельницкая. – Белгород, 2018. – С. 123–127.

#### References

1. Asafyev B. *Muzikal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Leningrad, Music Publ., 1971. 376 p. (In Russ.).
2. Bychkov V.V. *Istoriya otechestvennoy bayannoy i zarubezhnoy akkordeonnoy muzyki [History of Russian accordion and foreign accordion music]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2012. 157 p. (In Russ.).
3. Bychkov V.V. *Formirovaniye i razvitiye bayanno-akkordeonnogo iskusstva kak yavleniye otechestvennoy i evropeiskoy muzikal'noy kul'tury, nachalo XIX – konets XX veka (ispol'nitelstvo, muzyka, instrumentariy): dis. doktora iskusstvovedeniya v forme nauchnogo doklada [Formation and development of button accordion and accordion art as a phenomenon of Russian and European musical culture, the beginning of XIX-the end of XX century (performance, music, instruments). Diss. Dr of Art History in the Form of a Scientific Report]*. St. Petersburg, 1999. 53 p. (In Russ.).
4. Gorbunova T.G. *Sovremennyye napravleniya aktualizatsii kul'turnogo naslediya [Modern directions of actualization of cultural heritage]. Observatoriya kul'tury [Observatory of culture]*, 2010, no. 4, pp. 56-58. (In Russ.).
5. Kaminskaya E.A. *Traditsionnyy fol'klor: kul'turnyye smysly, sovremennoe sostoyaniye i problemy aktualizatsii: dis. doktora kul'turologii [Traditional folklore: cultural meanings, current state and problems of actualization. Diss. Dr of Culturology]*. Chelyabinsk, Chelyabinsk State Institute of Culture, 2017. 365 p. (In Russ.).
6. Kosobutskaya N.Yu., Shub M.L. *Kul'turnoe nasledie v svete sovremennykh gumanitarnykh podkhodov [Cultural heritage in light of modern humanitarian approaches]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Vestnik of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41, pp. 33-41. (In Russ.).
7. Mikhaylova A.A. *Fol'klornyye i neofol'klornyye stilevyye tendentsii v muzyke otechestvennykh kompozitorov dlya bayana [Folk and neo-folklore trends in the music of Russian composers for Bayan]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2010. 162 p. (In Russ.).
8. Oskirko I.V. *K probleme original'nogo repertuara v bayannoy muzyke Belarusi [On the problem of the original repertoire in the Bayan music of Belarus]. Muzikal'naya kul'tura i obrazovaniye: innovatsionnyye puti razvitiya: materialy i mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 21-22 aprelya 2016 goda [Musical culture and education: innovative ways of development. Materials i International Scientific-prakt. Conf. 21-22 April 2016]*. Yaroslavl, RIO YaGPU Publ., 2016, pp. 127-129. (In Russ.).
9. Platonova S.M. *Perelom v razvitiye otechestvennoy bayannoy muzyki [The turning Point in the development of Russian Bayan music]. Problemy sovremennoy muzyki: sb. materialov V mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Problems of modern music. Materials of the Conf.]*. Perm, Perm State Institute of Arts and Culture Publ., 2012, pp. 175-186. (In Russ.).

10. Pokazannik E.V. Bayannaya muzyka v tvorchestve rostovskikh kompozitorov [Bayan music in the works of Rostov composers]. *Tvorcheskie soyuzы na postsovetskom prostranstve i kompozitorskaya deyatel'nost': sb. materialov mezhdunar. nauch. konf. [Creative unions in the post-Soviet space and composing. Proceedings of the international scientific conf.]*. Rostov-on-Don, Rostov State Rachmaninov Conservatoire Publ., 2015, pp. 196-202. (In Russ.).
11. Stashevskiy A.Ya. Sintez zhanrovyykh form kak tendentsiya zhanroobrazovaniya v sovremennoy bayannoy muzyke ukrainskikh kompozitorov [Synthesis of genre forms how the trend of generalnature in the modern accordion in the music of Ukrainian composers]. *Zhurnal nauchnykh publikatsiy aspirantov i doktorantov [Journal of scientific publications graduate and doctoral students]*, 2014, no. 2 (92), pp. 222-224. (In Russ.).
12. Sharabarin M.I., Rakich D. Pretvorenie fol'klora v akademicheskoy bayannoy muzyke kak problema vzaimodeystviya traditsionnogo i akademicheskogo iskusstva [The implementation of folklore in academic Bayan music as a problem of interaction of traditional and academic art]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve – 2017: sb. dokladov uchastnikov II mezhdunar. nauch.-prakt. konf.: v 2 tomakh [Music art and education in the modern socio-cultural space-2017. Collection of reports of participants of the II international scientific-prakt. conf.: in 2 volumes]*. Belgorod, 2018, pp. 123-127. (In Russ.).

УДК 7.04+2-523.4

## ПРОБЛЕМА САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В БОГОСЛОВИИ ПРОТОПРЕСВИТЕРА АЛЕКСАНДРА ШМЕМАНА

**Бедина Наталья Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск, РФ). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

Научное и духовное наследие русской эмиграции XX века не утрачивает своей актуальности в отечественной культуре последних трех десятилетий. В ряду деятелей русской эмиграции личность протопресвитера Александра Шмемана вызывает в последние годы все больший интерес, издания его аналитических, гомилетических и дневниковых сочинений становятся предметом серьезных дискуссий в научной и церковной среде. Цель настоящей статьи выявить во взглядах отца Александра Шмемана на культурно-историческое развитие православной литургии и литургического благочестия его понимание проблемы сакрального пространства в христианской традиции. Вопрос о создании сакральных пространств как особом виде творчества в средневековой Европе (иеротопии – в терминологии А. М. Лидова) оказывается одним из наиболее активно разрабатываемых в медиэвистике, культурологии и истории культуры XXI века. Символизация и сакрализация пространства осмысливаются как неотъемлемая часть христианского религиозного мировоззрения, иногда как его основание. В этом контексте идеи о. Александра Шмемана приобретают особое значение. Автор статьи сосредоточивает свое внимание на двух нетривиальных тезисах о. Александра как литургиста и богослова. Первый состоит в том, что основание иконического восприятия сакрального пространства находится не столько в христианской литургической и мировоззренческой традиции, сколько в эллинистической мистериальной религиозности языческого мира. Сопоставляя раннехристианскую литургию с современными ей иудейским богослужением и эллинскими мистериями, о. Александр убедительно, по мнению автора статьи, доказывает принципиальное равнодушие раннехристианской традиции к организации сакрального пространства. Второй тезис является логическим продолжением первого: нарастание мистериальных тенденций в жизни Церкви, подчеркнутая иконичность в создании сакральных пространств приводят к сужению, опрощению христианской идеи, изначального опыта христианской эсхатологии и свидетельствуют о глубоком кризисе религиозного христианского сознания. Эта мысль представляется значимой не только для осмысления культурно-исторических процессов позднего Средневековья, но и современной духовной ситуации.

**Ключевые слова:** Парижская школа богословия, протопресвитер Александр Шмеман, сакральное пространство, иеротопия.

## THE PROBLEM OF SACRED SPACE IN PROTOPRESBYTER ALEXANDER SCHMEMANN'S THEOLOGY

*Bedina Natalya Nikolaevna*, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Culturology and Religious Studies, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: bedina-nat@yandex.ru

The Russian emigration scientific and spiritual heritage of the 20th century does not lose its relevance in the national culture of the last three decades. In recent years, in a series of Russian emigration figures the identity of Protopresbyter Alexander Schmemann has been attracting more and more interest. His analytical, homiletic and diary works have become the subject of serious discussions in the scientific and ecclesiastical environment. This article purpose is to identify Alexander Schmemann insight of the "Sacred Space" problem in the Christian tradition in his views on the cultural and historical development of the Orthodox Liturgy and the liturgical piety. The matter of the "sacred spaces" creation as a special creativity kind in medieval Europe (in M. Lidov's terminology it is hierotopy) is one of the most actively developing in the medieval studies and the cultural studies in the 21st century. The space symbolization and sacralization are interpreted as an integral part of the Christian religious worldview, sometimes as its foundation. In this context, Alexander Schmemann's ideas are of particular importance. The author focuses on two nontrivial theses of P. Alexander as a liturgist and theologian. The first is that the basis of the "sacred space" iconic perception is not so much in the Christian liturgical and ideological tradition but in the Hellenistic mystical religiosity of the pagan world. Comparing the early Christian Liturgy with contemporaneous with it worship by the Jewish and Hellenic mysteries, P. Alexander presents a strong case that the early Christian tradition was fundamentally indifferent to the organization of sacred space. The second thesis is a logical continuation of the first one: the growth of mystical tendencies in the church life, the emphasized iconicity in the "sacred spaces" creation leads to the narrowing and simplification of the Christian idea, of the initial experience of Christian eschatology. It testifies to a deep crisis of religious Christian consciousness.

**Keywords:** Orthodox Theology School in Paris, protopresbyter Alexander Schmemann, sacred space, hierotopy.

Парижская школа богословия, представителями которой могут быть названы Н. А. Бердяев, А. В. Карташев, Г. П. Федотов, прот. Николай Афанасьев, протопр. Василий Зеньковский, В. Н. Лосский, продолжает традиции русской религиозной философии. Здесь получает развитие метод построения философского мировоззрения и культурологических обобщений на христианско-религиозных основаниях. В настоящее время наследие этой богословской школы оказывается чрезвычайно востребовано и вызывает жаркие дискуссии в отечественной науке и теологии. Одним из ее представителей является протопр. Александр Шмеман, чьи идеи и опыт литургического богословия находят большой отклик среди исследователей в области философии, истории, культурологии.

В своем наиболее академическом труде «Введение в литургическое богословие» протопр. Александр Шмеман обращается к традиционн

но значимой в отечественной культурологии проблеме осмысления и сакрализации пространства. Еще о. Павел Флоренский высказывал мысль о том, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства» [15, с. 20]. Причем, как пишет А. Я. Гуревич, «временные и пространственные понятия (человека – Н. Б.) всегда определены той культурой, к которой он принадлежит» [6, с. 44]. Протопр. Александр Шмеман одной из задач исследования ставит перед собой выявление истоков иконолического восприятия пространства в восточнохристианской духовной культуре.

Византийская средневековая традиция характеризуется разработанной богословской концепцией образа и культового места (храма), где пространственные представления реализуются прежде всего в символических, иконолических формах. Парадоксальный, на первый взгляд, тезис о. Александра состоит в том, что он видит

основания иконического восприятия сакрального пространства не столько в христианской литургической традиции, сколько в эллинистической мистериальной религиозности.

Сопоставляя особенности раннехристианской литургии с современными ей иудейским богослужением и мистериями эллинского мира, протопр. Александр Шмеман определяет назначение литургии «быть **явлением** эсхатологической полноты Царства», предвосхищением «дня Господня»: «Если в ветхозаветном богослужении объединяющим принципом является идея посредничества, то в мистерии на первом месте стоит идея освящения. Через участие в мистерии человек освящается, посвящается в высшие тайны, получает спасение, приобщается “святости”. По своей форме мистерия есть религиозно-драматическое, ритуальное изображение и воспроизведение некоего мифа, некоей “драмы спасения”. Но характерно то, что в мистериальной религиозности миф играет второстепенную роль, он всецело подчинен культу и растворен в культуре. <...> Отсюда изобразительность мистериального культа, его драматичность, разработанность в нем всех деталей мифа: весь его смысл в точном воспроизведении драмы спасения, ибо вне культа этой драмы нет. <...> Христианский культ, напротив, не переживается как повторение того спасительного факта, в котором он укоренен, ибо факт этот единственный и неповторимый. Этот культ есть провозглашение спасительности этого факта и также осуществление, явление, актуализация его вечной действительности, спасительной реальности, им созданной. “Смерть Господню возвещать, воскресение Его исповедовать” – это совсем не равнозначно повторению или изображению» [2, с. 122–125].

Истинный замысел христианского богослужения, по мнению православного богослова, состоит «не в символическом, а в реальном исполнении Церкви: новой жизни, дарованной во Христе» [2, с. 13]. Поэтому, в отличие от мистериального культа, литургия не изображает, не повторяет, а **осуществляет**. Это не система символов, а возможность. Поэтому в раннем христианстве нет как такового сакрального пространства, так как «все освящено во Христе». Жизнь первых христиан не делится на профанную (будничную) и священную (праздничную). «В эсхатологиче-

ском сознании ранней Церкви, – пишет о. Александр Шмеман, – центральны категории не “священного” и “профанного”, а “старого” и “нового” – падшего и спасенного» [2, с. 206–207].

Постепенно на протяжении III–IV веков в жизни Церкви начинают меняться акценты (в эсхатологическом учении все сильнее начинает проявляться индивидуально-футуристическое понимание «Царства Божия») и в богослужение проникают мистериальные черты: литургическое время и пространство приобретает иконическое значение, литургия начинает осмысляться как «икона, образ вечности» [4, с. 78]. В результате синтеза раннехристианской и мистериальной традиции Церковь частично усваивала мистериальное понимание культа. Богослужение (прежде всего праздничное) стало восприниматься как «прорыв» в инобытие, как причащение к реальности, ничем не связанной с «миром сим» [2, с. 200–201]. Имея в виду уже этот опыт, отраженный в святоотеческом византийском богословии, выдающийся современный христианский философ Дэвид Брэдшоу говорит о литургии как о «мистическом опыте»: «...оно (мистическое – *Н. Б.*) принадлежало именно к тому роду событий и отношений, который олицетворяется Преображением: речь идет об использовании Богом чувственных вещей не только для того, чтобы явить высшую реальность, но и для того, чтобы ввести присутствующих в общение с этой реальностью. Именно потому, что мистическое есть форма общения, оно в этом смысле оказывается не типично приватным, но реализуется в публичном пространстве, через посредство обычных человеческих чувств. Коротко говоря, оно есть **инициация в божественную реальность** и, как всякая инициация, является внутренне общинным, даже если (как это иногда случается) причастный к мистическому человек вступает в него отдельно от других людей» [3, с. 115–116, 119]. Митр. Иларион (Алфеев), замечательный отечественный богослов и историк Церкви, также определяет ценность богослужения как мистерии прежде всего в его способности ставить человека перед лицом Бога: «...каждая Литургия дает возможность <...> заново пережить встречу с живым Богом» [7]. Такое переживание литургии не входит в принципиальное противоречие с раннехристианской традицией, однако акценты постав-

лены уже другие – храм начинает осмысляться как место мистической встречи.

Если в до-никейской Церкви храм как здание, в котором совершается богослужение, не играет никакой особой роли и его функция, прежде всего, инструментальная – быть местом собрания, то начиная с обращения имп. Константина в восприятии храма происходят существенные изменения: «...храм постепенно как бы освобождается от подчинения еклизиологическому своему смыслу, приобретает самостоятельное значение, и центр внимания переносится с Церкви, соборной и осуществляемой в нем, на него самого, как на именно священное здание или святилище» [2, с. 131–132]. Отсутствие храмового богословия в ранней христианской церкви о. Александр Шмеман объясняет не только и не столько тем, что в течение долгого времени христиане были лишены возможности строить храмы, а сознательной анти-храмовой установкой евхаристической еклизиологии первохристианства: «...в речи Стефана перед Синодом можно усмотреть очевидно анти-храмовую тенденцию, бывшую характерной, конечно, не для одного Стефана: “...Всевышний не в рукотворенных храмах живет...” (Деян. 7: 48). <...> В центре и веры и сознания раннехристианской общины – опыт Церкви, реальность живого храма, актуализируемого в евхаристическом собрании. Поэтому весь смысл здания, в котором происходит это собрание (*domus ecclesiae*), – сделать возможным это осуществление, исполнение (*πλήροια*) Церкви в данном месте. Как и все в опыте первохристианства, идея храма подчинена идее Церкви, выражена в категориях евхаристической еклизиологии» [2, с. 131].

Нарастание черт мистериального, иконоческого восприятия храма находит отражение в памятниках византийского богословия. Если у свт. Иоанна Златоуста в беседе «О кресте и разбойнике» еще слышно понимание храма в духе речи ап. Стефана: «Но когда пришел Христос <...> то очистил всю землю, сделал всякое место удобным для молитвы. Хочешь ли знать, как вся земля, наконец, сделалась храмом» [13, с. 455], – то уже «в Ареопagitиках, одном из основоположных памятников нового мистериального литургического богословия, храм определяется как священное здание, свою священностью отделенное

от профанного и ему противостоящие» [2, с. 133]. В дальнейшем эта идея становится одной из центральных в многочисленных толкованиях, посвященных **символизму** храмового богослужения [10; 5; 12]. Храм начинает восприниматься как место обитания и пребывания священного, способное поэтому освящать, приобщать к священному всех, в него вступающих. С этой характеристикой храма согласуется определение священного пространства, данное М. Элиаде: «Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придаются качественно отличные свойства» [17, с. 25].

Вместе с тем мы можем согласиться с отцом Александром Шмеманом в том, что «византийский синтез» не порывает с раннехристианской традицией и не перерождает ее исходя из интересов и привычных представлений той массы новообращенных, что хлынула в Церковь вслед за ее официальным признанием Империей [2, с. 127–130]. Говоря с «миром» на понятном ему мистериальном языке, византийская богословская и литургическая традиция сохраняет изначальный эсхатологизм раннего христианства, но уже в иконоическом понимании литургии (неслучайно и сама икона, священный образ как следствие Боговоплощения, не изображает, а являет [14]).

Следствием «прорыва» мистериальной религиозности в христианской культуре, напрямую связанного с богословием храма, о. Александр Шмеман называет напряженный интерес той же эпохи к «священной топографии»: «До нарочитого внимания, оказанного Константином Иерусалиму как главному центру земной жизни Спасителя, город этот не отмечается никаким особым почитанием, и епископ Элии Капитолины еще в начале четвертого века является “суффраганом” митрополита Кесарии Палестинской. Как и идея храма, идея Иерусалима, Св. Сиона, центральная в иудейском понимании мессианского свершения, подвергается “транспозиции” в христианской вере, вплетается в ту же евхаристическую и эсхатологическую еклизиологию <...> Но с четвертого века, параллельно с изменением идеи храма и в прямой связи с ним, возникает постепенно иное переживание “святого места”, укорен-

ненное в мистериальной религиозности эпохи» [2, с. 133–134]. Сооружением храмов сначала в Риме, потом на Востоке и в Палестине имп. Константин начинает традицию религиозного почитания святых мест, связанных с событиями и лицами Священной истории. Возникновение таких местных культов определено потребностью в **материализованном** и **локализованном** «священном», которое должно быть введено «в саму ткань натуральной жизни, как ее религиозная санкция или “освящение”» [2, с. 134].

Там, где не было подобного святого места, оно создавалось путем обретения или перенесения святых мощей, соотнесения определенного места с тем или иным второстепенным событием Священной истории, а в дальнейшем – в творческом перенесении сакрального пространственного образа на новое «место» [19, с. 34–36]. В этом творческом выстраивании нового места по аналогии с сакральным Первообразом прослеживается тенденция «освятить» жизнь монастыря, города, государства и т. д. «Если построение храмов-памятников в священных центрах христианской истории (гроб Господень в Иерусалиме, гробница Ап. Петра в Ватикане), – пишет о. Александр, – свидетельствует об усвоении христианством норм литургического благочестия, привычных для всей античности, то построение храма в центре города указывает на включение его в старую идею храма как мистического средоточия города, как центра, освящающего жизнь общества» [2, с. 134–135].

Осмысление именно этого феномена становится в современной гуманитарной науке одним из наиболее активно развивающихся ее направлений. Для его определения А. М. Лидов предложил специальный термин «иеротопия» – это «создание сакральных пространств, рассмотренное как **особый вид творчества**» [8, с. 9], а также как специальная область культурно-исторических исследований, обращенных к конкретным примерам такого творчества в истории культуры. Ученый подчеркивает генетическую связь пространственного образа с иконописным: «Создание сакрального пространства – это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе» [9, с. 15]. Поэтому исследователи, обращаясь как к общим вопросам иеротопии, так и к осмысле-

нию и интерпретации конкретных территорий и частных вопросов храмо- и градостроительства, основываются, прежде всего, на византийской богословской традиции толкования иконографического образа, а также символики храма и храмового богослужения. Тезис А. М. Лидова о том, что «Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий» [8, с. 46], согласуется с мыслью о. Александра Шмемана о Константинополе как «иконическом проекте» Константина Великого. Константинополь, по замыслу имп. Константина, признанному в конечном итоге всем средневековым миром, должен был стать священным центром христианской Империи, священным городом, новым Иерусалимом, на который впоследствии ориентируются другие национальные традиции в планировке городов, в храмо-строительстве и в целом в культуре «святых мест». Практика создания «сакрального пространства» путем перенесения священного пространственного образа становится одним из главных направлений средневековой иеротопии как на Западе, так и на Востоке, в том числе в древнерусской культуре [6, с. 75].

Ориентация на образ «святого града» (Горного Иерусалима) проявляется в трех основных формах:

- через топографические и топонимические ассоциации с земным Иерусалимом (Святой Землей) и Константинополем (Вторым Иерусалимом) [18, с. 163–170];

- через символические ассоциации с Библейским описанием Небесного Иерусалима (Иез. 40–42; Откр. 21: 15–17). Говоря словами С. С. Аверинцева, «всякий христианский город, сколь бы он ни был скромн, есть «икона» Рая, Небесного Иерусалима» [1, с. 48–49];

- через символические ассоциации с образом райского сада. Как пишет И. С. Редькова, «“сад” и “град” являлись ключевыми концептами в восприятии идеальных форм бытия и пространства» [11, с. 213].

Особая роль в разработке и вербализации принципов иеротопического творчества Средневековья принадлежит монастырской культуре.

Подчеркнутая протопр. Александром Шмеманом потребность в **материализации и локализации священного**, которое одновременно с обособлением от мира профанного становится его освящением, «религиозной санкцией», зримо реализуется в образе монастырской ограды, а затем и в образе городской крепостной стены (ср. в древнерусском языке: *городъ / градъ* как ограда, крепость, город). Монастырь как место, где осуществляется эсхатологическое стремление человека к утраченному раю, определяется в святоотеческой литературе через образы небесного града и запертого сада (Песнь Песней. 4: 12). Иконическое восприятие города как топографически и архитектурно организованной формы человеческого общежития соотносимо с восприятием монастыря: иеротопия и того и другого восходит к богословию храма. Вновь процитируем С. С. Аверинцева: «В своем смысловом аспекте город соотнесен для средневекового человека с храмом; город – это как бы просторный храм, храм – как бы средоточие города, и оба суть образы одного и того же идеала: Небесного Иерусалима» [1, с. 44].

Иеротопическое творчество Средневековья не ограничивается созданием локальных, обособленных священных пространств. Как человек пребывает в движении внутри или по направлению к сакральному пространству (например, в паломнической практике), так и пространственное целое пребывает в непрерывном движении. Само по себе движение получает богословское осмысление и отражение в иконографических программах, поскольку, как пишет А. М. Лидов, «иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средневековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий» [8, с. 36–37]. Безусловно, «иеротопический про-

ект» всегда имеет определенную коммуникативную задачу, это сообщение было прочитываемым, узнаваемым для современников. Однако, как справедливо замечает О. В. Чумичева, в средневековом «иеротопическом проекте» физическое подобие священному граду не должно превышать определенной меры (обладать «стыдливостью формы»), чтобы современники воспринимали его как истинно святое место, а не искусственное и рукотворное [16, с. 832–833].

В этом смысле чрезвычайно важной и нетривиальной нам представляется мысль о. Александра Шмемана о том, что нарастание мистериальных тенденций в жизни Церкви приводит к сужению и опрощению христианской идеи, изначального опыта христианской эсхатологии как «новой жизни в новом времени» [2, с. 37–40]. Чрезмерная изобразительность и нарастающая прямолинейность в понимании иконографичности пространства и времени является признаком общего кризиса религиозного сознания. Этот тезис, по нашему мнению, может быть чрезвычайно продуктивным в осмыслении культурно-исторических процессов позднего Средневековья, в том числе в Московском царстве XVI–XVII веков от «иеротопических проектов» эпохи Иоанна IV Грозного до Нового Иерусалима патриарха Никона и старообрядческой эсхатологии, а также в осмыслении современной отечественной культуры. В целом, литургическое богословие протопр. Александра Шмемана, глубоко укорененное в святоотеческой традиции, тесно связано с общеевропейским философским и духовным опытом XX века и, на наш взгляд, обладает большим потенциалом как научно-методологическое основание и нравственный ориентир для современной науки.

#### Литература

1. Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М.: Наука, 1972. – С. 25–49.
2. Александр Шмеман, протопр. Введение в литургическое богословие. – Париж: YMCA-PRESS, 1961. – 248 с.
3. Брэдшоу Д. Божественная литургия как мистический опыт // Философия религии: альм. – 2015. – № 2014–2015. – С. 106–123.
4. Брэдшоу Д. Христианский подход к философии времени // Металарадигма: альм.: богословие, философия, естествознание. – 2015. – Вып. 6. – С. 70–78.
5. Герман Константинопольский, свт. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / свт. Герман Константинопольский; вступ. ст. П. И. Мейендорфа; пер. и предисл. Е. М. Ломизе. – М.: Мартис, 1995. – 90 с.
6. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры // Избр. тр. В 2 т. Т. 2. Средневековый мир. – М.: СПб.: Университет. кн., 1999. – 560 с.

7. Иларион (Алфеев), митр. Православное богослужение как школа богословия и богомыслия [Электронный ресурс] // Азбука веры: православ. энцикл. – URL: <https://azbyka.ru/m-pravoslavnoe-bogosluzhenie-kak-shkola-bogosloviya-i-bogomysliya> (дата обращения: 15.02.2018).
8. Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2006. – С. 9–58.
9. Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Исслед. сакральных пространств: мат-лы междунар. симп. / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Центр восточнохристиан. культуры, Радуница, 2004. – С. 15–31.
10. Писания святых отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. III. Соч. блаженного Симеона, архиеп. Фессалоникийского. – СПб.: Тип. Григория Трусова, 1857. – 470 с.
11. Редькова И. С. Образ города в западноевропейской экзегетике XII века: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.03. – М.: МГУ, 2014. – 326 с.
12. Святитель Симеон, архиеп. Солунский. Объяснение священных обрядов и Таинств Церкви. – М.: Благовест, 2013. – 640 с.
13. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиеп. Константинопольского, въ русскомъ переводѣ: в 12 т. – СПб: Изд. С.-Петербур. Духовной Академіи, 1896. – Т. 2, кн. 1. – 512 с.
14. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. – М.: Даръ, 2008. – 480 с.
15. Флоренский П. А., свящ. Статьи и исслед. по истории и философии искусства и археологии / сост. и ред. игумен Андроник (А. С. Трубочев). – М.: Мысль, 2000. – 446 с.
16. Чумичева О. В. Соловецкий монастырь как старообрядческая альтернатива Новому Иерусалиму Патриарха Никона // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2009. – С. 829–834.
17. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
18. Юрьева Т. В. Метагеография и иеротопия: категория пространства в средневековой культуре // Верхневолж филол вестн. – 2015. – № 3. – С. 163–170.
19. Wolf G. Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2006. – С. 34–36.

#### References

1. Averintsev S.S. K uyasneniyu smysla nadpisi nad konkhoy tsentral'noy apsidy Sofii Kievskoy [To clarify the meaning of the inscription over the conch of the Central apse of Sophia in Kiev]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaya kul'tura domongol'skoy Rusi [Old Russian art. Artistic culture of pre-Mongol Russia]*. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 25-49. (In Russ.).
2. Aleksandr Shmeman, protopr. *Vvedenie v liturgicheskoe bogoslovie [Introduction to liturgical theology]*. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1961. 248 p. (In Russ.).
3. Bredshou D. Bozhestvennaya liturgiya kak misticheskiy opyt [Divine Liturgy as a mystical experience]. *Filosofiya religii: al'manakh [The philosophy of religion]*, 2015, no. 2014-2015, pp. 106-123. (In Russ.).
4. Bredshou D. Khristianskiy podkhod k filosofii vremeni [Christian approach to philosophy of time]. *Metaparadigma. Al'manakh: bogoslovie, filosofiya, estestvoznaniye [Metaparadigma. Almanac: theology, philosophy, natural science]*, 2015, no. 6, pp. 70-78. (In Russ.).
5. German Konstantinopol'skiy, svt. *Skazanie o Tserkvi i rassmotrenie tainstv [The legend of the Church and consideration of ordinances]*. Moscow, Martis Publ., 1995. 90 p. (In Russ.).
6. Gurevich A.Ya. *Izbrannye trudy. V 2 t. Tom 2. Srednevekovyy mir. Kategorii srednevekovoy kul'tury [Selected works. In 2 volumes. Volum 2. Medieval world. Categories of medieval culture]*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999. 560 p. (In Russ.).
7. Ilarion (Alfeyev), mitr. *Pravoslavnoe bogosluzhenie kak shkola bogosloviya i bogomysliya [Orthodox worship as a school of theology]*. *Azbyka very: pravoslavnyaya entsiklopediya [Alphabet of faith. Orthodox encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <https://azbyka.ru/m-pravoslavnoe-bogosluzhenie-kak-shkola-bogosloviya-i-bogomysliya> (accessed 15.02.2018).
8. Lidov A.M. *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya [Creation of sacred spaces as a creativity kind and a historical research subject]*. *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh*

- prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi [Hierotopy. Creation of sacred spaces in Byzantium and Old Russia]. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 9-58. (In Russ.).*
9. Lidov A.M. Prostranstvennyye ikony. Chudotvornoe deystvo s Odigitriey Konstantinopol'skoy [Spatial icons. Wonderful performance with the Hodegetria of Constantinople]. *Ierotopiya. Issledovanie sakral'nykh prostranstv: materialy mezhdunarodnogo simpoziuma [Hierotopy. The study of sacred spaces. Proceedings of the international Symposium]. Moscow, Radunitsa Publ., 2004, pp. 15-31. (In Russ.).*
  10. *Pisaniya svyatykh ottsov i uchiteley Tserkvi, odnosyashchiesya k istolkovaniyu pravoslavnogo bogoslužheniya. Tom III. Sochineniya blazhennogo Simeona, arkhiepiskopa Fessalonikiyskogo [Scriptures of the Holy fathers and teachers of the Church related to the Orthodox worship interpretation. Vol. III. Works of blessed Simeon, Archbishop of Thessalonica]. St. Petersburg, Grigoriy Trusov Publ., 1857. 470 p. (In Russ.).*
  11. Redkova I.S. *Obraz goroda v zapadnoevropeyskoy ekezetike XII veka: dis. kand. istoricheskikh nauk [The city image in the Western European exegesis of the XII century. Diss. PhD in History]. Moscow, Moscow State University Publ., 2014. 326 p. (In Russ.).*
  12. Svyatitel' Simeon, arkhiepiskop Solunskiy. *Ob "yasnenie svyashchennykh obryadov i Tainstv Tserkvi [Explanation of the sacred rites and Sacraments of the Church]. Moscow, Blagovest Publ., 2013. 640 p. (In Russ.).*
  13. *Tvoreniya svyatago ottsa nashego Ioanna Zlatousto, arkhiepiskopa Konstantinopol'skago, v "russkom" perevode [Creations by Holy father John Chrysostom, Archbishop of Constantinople, in Russian translation]. St. Petersburg, St. Petersburg theological Academy Publ., 1896, vol. 2, book 1. 512 p. (In Russ.).*
  14. Uspenskiy L.A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoy Tserkvi [The theology of Orthodox Church icons]. Moscow, Dar Publ., 2008. 480 p. (In Russ.).*
  15. Florenskiy P.A., svyashchennik. *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii [Articles and researches on history and philosophy of art and archeology]. Moscow, Mysl' Publ., 2000. 446 p. (In Russ.).*
  16. Chumicheva O.V. Solovetskiy monastyr' kak staroobryadcheskaya al'ternativa Novomu Ierusalimu Patriarkha Nikona [Solovetsky monastery as an old believer alternative to the New Jerusalem by Patriarch Nikon]. *Novye Ierusalimy. Iyerotopiya i ikonografiya sakral'nykh prostranstv [New Jerusalem. Hierotopy and iconography of sacred spaces]. Moscow, Indrik Publ., 2009, pp. 829-834. (In Russ.).*
  17. Eliade M. *Svyashchennoe i mirskoe [The sacred and the secular]. Moscow, Moscow State University Publ., 1994. 144 p. (In Russ.).*
  18. Yuryeva T.V. *Metageografiya i ierotopiya: kategoriya prostranstva v srednevekovoy kul'ture [Metageography and hierotopy: the category of space in medieval culture]. Verkhnevolskiy filologicheskiy vestnik [Verkhnevolskiy philological Bulletin], 2015, no. 3, pp. 163-170. (In Russ.).*
  19. Wolf G. Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions. *Iyerotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi [Hierotopy. Creation of sacred spaces in Byzantium and Old Russia]. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp. 34-36. (In Engl.).*

УДК 008

## ТРАНСФОРМАЦИИ ЭТНИЧЕСКОГО НАЧАЛА В МУЗЫКАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЕ<sup>1</sup>

**Егле Людмила Юрьевна**, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: legle@mail.ru

**Бажина Анастасия Сергеевна**, преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: asyabazh@mail.ru

Несмотря на тесное социально-культурное взаимодействие лютеран (немцев, финнов, шведов, эстонцев, латышей), проживающих в России уже несколько столетий, мы и сегодня еще можем наблю-

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» №18-412-420002 p\_a.

дать проявление «этничности» их религии, выраженной в музыкальной культуре, национальной обрядности, ментальных особенностях. Происходящее в последние годы в области музыкально-религиозной культуры российских немцев лютеранского вероисповедания размывание религиозных границ обосновывает актуальность настоящего исследования.

Изучение особенностей формирования и современного состояния музыкальных церковно-певческих традиции российских немцев лютеранского вероисповедания, проживающих в Кемеровской области, позволило нам проанализировать процесс трансформации этнического начала в музыкально-религиозной культуре. К основным факторам трансформации музыкальных религиозных традиций следует отнести следующие: разрушение моноконфессиональности немецких поселений после депортации в Сибирь в 40-е годы XX века, смешение различных конфессиональных групп, антирелигиозная политика советского государства, отсутствие религиозного воспитания, массовое возвращение немецкого населения на историческую родину в 90-е годы, сокращение количества прихожан, утрата национального языка, использование в службе разнообразного музыкального материала, а также недостаточное количество лютеранских церквей. Трансформация культуры как целостный, поступательно-преобразовательный процесс, который направлен на видоизменение культуры за счет внедрения в нее инородных элементов, нарушающих ее привычный ритм, всегда задает новый вектор культурного развития, требующий глубокого осмысления.

**Ключевые слова:** трансформация, культурные границы, лютеранство, российские немцы, Кемеровская область, лютеранские песнопения, хоралы, религиозные объединения.

## TRANSFORMATION OF THE ETHNIC BEGINNING IN THE RELIGIOUS MUSIC CULTURE<sup>2</sup>

*Egle Lyudmila Yuryevna*, PhD of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: legle@mail.ru

*Bazhina Anastasiya Sergeevna*, Instructor of Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: asyabazh@mail.ru

Despite the close socio-cultural interaction of Lutherans (Germans, Finns, Swedes, Estonians, Latvians) living in Russia for several centuries, we can still observe today the manifestation of the “ethnicity” of their religion, expressed in musical culture, national ritual, mental features. The erosion of religious boundaries in recent years in the field of the music-religious culture of the Russian Germans of the Lutheran religion proves the relevance of this study. At the beginning of the 21<sup>st</sup> century, the German Lutheran communities commit worship not only in German, but also in Russian. During the liturgy, bilingual compilations are used, newly completed in the 1970-1980s. The performance of chants translated from German cannot but affect the melodic line, there is also a shift in musical accents due to the need to use poetic translation, and not literal. Chorales are taken from different traditions, not only of the Gospel churches but also of the Orthodox. The main factors for the transformation of musical religious traditions include the destruction of the mono-confessional German settlements, anti-religious policy of the Soviet State, lack of religious education, reduction in the number of parishioners, loss of the national language, and use of various musical material in the service. The transformation of culture as a holistic, translational-transformative process, which aims at modifying culture through the introduction of foreign elements into it violates its usual rhythm, always sets a new vector of cultural development that requires in-depth understanding.

**Keywords:** transformation, cultural boundaries, Lutheranism, Russian Germans, Kemerovo region, Lutheran chants, chorales, religious associations.

<sup>2</sup> The article was created as a part of the RFBR grant “*Musical culture of Kemerovo region (1943–2018)*” No. 18-412-420002 p\_a implementation.

Конфессиональная принадлежность остается одной из определяющих характеристик этноса, наряду со специфическими чертами традиционной духовной и материальной культуры, общностью языка, менталитетом, этнонимом. Лютеранство в России традиционно ассоциируется с немцами, невзирая на то, что его исповедуют финны, шведы, эстонцы, латыши, русские и другие народы. Несмотря на тесное взаимодействие этих народов, мы и сегодня еще можем наблюдать проявление «этничности» их религии, выраженной в музыкальной культуре, национальной обрядности, в ментальных особенностях.

Исследование региональной специфики формирования и современного состояния, музыкальных традиций российских немцев лютеранского вероисповедания, проживающих в Кемеровской области, находится сегодня на начальной стадии изучения. Выбор исследуемой территории определен нами не только в связи с ее малой изученностью, со спецификой ее культурно-исторического и социально-экономического становления, но и в связи со стержневыми преобразованиями, происходящими в последние годы в области музыкально-религиозной культуры лютеран.

Проблемы развития музыкальной культуры немцев, проживающих в России, волновали исследователей с момента основания первых немецких колоний в России. В XX веке начинается запись и публикация различных жанров музыкального творчества российских немцев (П. Вайнанд, Й. Эрбес, П. Зиннер), появляются работы по выявлению специфики трансформации песенных жанров (Г. Шюнеман). Однако с середины тридцатых и вплоть до шестидесятых годов все исследования были прекращены. Сбор и публикацию музыкального фольклора в России в течение XX века осуществляли пасторы, врачи, писатели, и, как справедливо отмечает Е. М. Шишкина, естественно, что немецкая музыкальная фольклористика не имела серьезных научных основ. Сбором и исследованием материалов по духовной и материальной культуре немецкого населения Западной Сибири одними из первых начинают заниматься омские ученые П. П. Вибе и Т. Б. Смирнова. Об отношении советского государства и Евангелическо-лютеранской церкви,

анализируя архивные материалы и воспоминания немцев, пишет О. А. Лиценберг. Изучению религиозных объединений немцев Новосибирской и Томской областей посвящены работы Е. В. Конева, а религиозных организаций Кемеровской области – труды А. В. Горбатова и В. В. Шиллера.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что, несмотря на наличие большого числа публикаций, конкретных культурологических исследований, посвященных проблеме формирования и современного состояния музыкальных церковно-певческих традиций российских немцев, проживающих в Кемеровской области, явно недостаточно. Среди современных трудов необходимо отметить искусствоведческую работу Е. М. Шишкиной «Традиционное музыкальное наследия волжских немцев в прошлом и настоящем».

На протяжении более чем трехсотлетнего распространения лютеранства в Сибири оно всегда гармонично взаимодействовало с православием. Одним из определяющих моментов в этом процессе стало отсутствие прозелитизма лютеранского вероучения. Евангелическо-Лютеранская церковь в России, объединившая немецкую, шведскую, финскую и эстонскую общины была официально признана Российским государством в 1832 году. За несколько веков совместного существования «ни лютеране не растворились в российской мультикультуральности, ни Россия не потеряла своей религиозной специфики: собственно русское начало российской культуры всегда было связано с православием» [7, с. 12–48].

Формирование лютеранского населения в Сибири осуществлялось в основном за счет освоения новых территорий и переселенческих процессов, происходящих в стране в XVIII–XIX веках. Первые лютеранские общины были образованы в Тобольске шведскими военнопленными в 1718 году, в Омской крепости, где вскоре после ее основания была возведена первая лютеранская кирха, в Барнауле, где для немецких специалистов горного дела была специально учреждена должность пастора. Немецких переселенцев рассматривали в первую очередь как специалистов в различных областях культуры, знания, производства, на тот момент еще не получивших развития в Сибири.

К 1897 году лютеран в Сибири насчитывалось 23 973 человека, после массового переселения немцев, латышей, эстонцев и финнов в начале XX века, их число увеличилось к 1911 году и достигло 57 676 человек, а немцы, прибывшие на спецпоселение в сороковые годы, увеличили контингент лютеран еще на несколько тысяч.

До начала сороковых годов немцы компактно проживали в колониях, расположенных в европейской части страны, в Поволжье, Украине, Прибалтике, Москве и Петербурге. Однако в процессе депортации в основном они были расселены в Западной Сибири и Казахстане, на территориях, нуждающихся в индустриальном и аграрном освоении. В Алтайском крае и Омской области немцы стали второй по численности национальной группой после русских. В Кемеровской области и сегодня немцы остаются третьими по численности населения.

Оказавшись в инокультурном окружении, лютеране старались сохранить свой язык, культуру, свою самобытность. Важной основой сохранения культурных традиций послужила евангелическо-лютеранская церковь. На новых местах поселения, вплоть до XX века, церкви строились, как правило, в первые же годы, приглашались пасторы, велись богослужения, сохранялся традиционный уклад жизнедеятельности.

В период режима спецпоселения (1941–1955) немцы СССР были полностью лишены каких-либо возможностей поддерживать и сохранять свою национальную идентичность. Не было возможности ни читать, ни писать на родном языке. Тем более немцы не имели возможности сохранять свои традиции и обычаи, народную культуру (обряды, песни, танцы и т. п.). Фактически под запретом была религиозная жизнь [1, с. 109].

После либерализации церковной жизни в Советском союзе в 1945 году начинается регистрация религиозных объединений, верующие начинают собираться для проведения службы в возвращенных им молитвенных домах. Однако представители лютеранского вероисповедания еще долгие годы не имели возможности регистрации объединений, так как находились под надзором спецкомендатуры.

Нарушение традиционного принципа моноконфессиональности немецких поселений, сме-

шение различных конфессиональных групп повлекло за собой размывание религиозных границ. В городах Осинники, Анжеро-Судженск, Ленинск-Кузнецкий Кемеровской области молитвенные собрания официально зарегистрированной общины евангелистов-баптистов посещали немцы трех разных протестантских объединений. Так, в Осинниках, наряду с немецкой группой ЕХБ К. К. Крекера, богослужения местной зарегистрированной общины посещали 25–30 лютеран, возглавляемых И. М. Даммером [2]. Однако чаще лютеране по-прежнему собирались нелегально, без духовенства, в домах и квартирах единоверцев для тайного проведения службы, для возможности общения на родном языке. Репрессивные органы всячески преследовали лютеранские религиозные объединения, они подвергались гонениям и арестам как враги народа и борцы с советской властью. На 1 июля 1950 года в Кемеровской области на спецпоселении проживало 58 954 тыс. человек.

Несмотря на повсеместное использование русского языка, немецкий язык в этот период продолжал быть языком культа лютеранских верующих. Религия по-прежнему играла важную роль в жизни переселенцев. Религиозные общины объединяли людей немецкой национальности для совершения религиозных обрядов и традиционных праздников, способствовали поддержанию культурной идентичности. Однако постепенно шел процесс трансформации музыкальных традиций, религиозных ценностей, вытеснения диалекта не только во вне семейной, но и во внутрисемейной сфере общения [3].

В 1980 году официально признаются лютеранские братские общины и создается немецко-лютеранское пробство в составе Евангелическо-лютеранской церкви Латвии. В 1988 созван Генеральный синод немецкой лютеранской церкви, на котором учреждена Немецкая евангелическо-лютеранская церковь (НЕЛЦ) СССР. Во время перестройки при помощи западно-европейских приходов лютеранство в Сибири начинает возрождаться. Строятся церкви, новый импульс получает религиозное образование, увеличивается количество прихожан, однако без возрождения религиозных традиций внутри религиозных об-

щин самими прихожанами невозможно было бы восстановить церкви на территории СССР. После 1991 года НЕЛЦ стала формально самостоятельной, фактически находясь в зависимости от Евангелическо-лютеранской церкви Германии. В 1994 году она получила наименование Евангелическо-лютеранская церковь в России, на Украине, в Казахстане и Средней Азии (ЕЛЦ). Удаление из её названия определения «немецкая» подчёркивало, что отныне ЕЛЦ ориентируется в своей пасторской деятельности не только на российских немцев. Однако параллельно с этими процессами в 90-е годы начинается массовое возвращение немцев на историческую родину, что приводит к резкому сокращению количества лютеран в Кемеровской области.

Консервативное лютеранство в России сегодня представляет Сибирская евангелическо-лютеранская церковь (СЕЛЦ), приходы которой создавались в составе Эстонской лютеранской церкви. В мае 2003 года СЕЛЦ стала автокефальной. Сегодня СЕЛЦ объединяет двадцать церквей и организаций. В состав союза входят два прихода, расположенных на территории Кемеровской области, это Приход святого Иакова в городе Новокузнецк, и Приход святого Луки в городе Юрга.

Единственное официально зарегистрированное представительство ЕЛЦ, на территории Кемеровской области, находится в городе Анжеро-Судженске. Эта община представляет для нас большой интерес, так как ее история началась в 1941 году, когда в Анжеро-Судженск были депортированы немцы из Поволжья для работы на шахтах. Официально приход существует с 1993 года, под руководством проповедницы Эльмы Яковлевы Вебер, и состоит в основном из российских немцев. На данный момент количество прихожан весьма немногочисленно, едва ли набирается чуть более десятка человек. По составу это люди разного возраста, но преимущественно – пожилого. Они собираются на богослужения в небольшой квартире на окраине города. Своего пастора у общины нет, на большие праздники из Томска приезжает пастор Виталий Моор, а остальные службы обычно проводит проповедница.

Значимую часть лютеранского богослужения занимают песнопения, которые исполняются

всеми присутствующими на службе, как священнослужителями, так и прихожанами. Необходимо отметить, что богослужения первых немецких колонистов в России, в основном не отличались от богослужения в Германии (первые годы оттуда поставлялась вся теологическая литература и песенники), однако со временем они приобрели специфические особенности. К концу XIX века в колониях Волги, Причерноморья, на Кавказе уже существовали сборники песнопений, отличающиеся от привезенных из Германии [4]. В песенном творчестве российских немцев появляются новые, нетипичные для немецкого пения мелодические обороты и внутрислоговые распевы, на которые указывает немецкий музыковед, этнолог Георг Шюнеман, собравший и изучивший более четырехсот песен российских немцев во время Первой мировой войны [9]. Особая роль отводилась духовным песнопениям и после депортации немцев в Сибирь. Песнопения являлись неотъемлемой частью богослужения и личной духовной жизни каждого верующего. Вплоть до восьмидесятых годов XX века духовные песнопения, библейские тексты, неканонические молитвы, проповеди восстанавливались по памяти или переписывались из сохранившихся песенников, молитвенников, религиозных книг, привезенных из мест прежнего проживания. Песенники отражали не только предпочтения составителя, но и неявные установки, нормы, позволяющие объединять разные тексты между собой. Религиозные тексты, необходимые в ритуалах, обладали ясной функциональностью и осознавались воспринимающей стороной в виде жанровой общности.

Рассмотрев особенности формирования немецкого населения лютеранского вероисповедания в Сибири, и его музыкальных традиций, остановимся на основных моментах трансформации этнического начала в музыкально-религиозной культуре немцев, рассмотрев эти изменения на основе анализа песнопений исполняемых в приходе евангелическо-лютеранской церкви г. Анжеро-Судженск.

Во-первых, песнопения, которые сегодня исполняются в общине Анжеро-Судженска, звучат не только на немецком, но и на русском языке. Это связано с тем, что немецким языком владеют

только наиболее старшие представители общины, как правило, рождённые в 40–50-е годы в семьях, где говорили и бережно сохраняли национальный язык. Исполнение песнопений на немецком языке вызывает у большинства прихожан затруднения, тем не менее традиции стараются сохранять и на большие праздники поют всей общиной. К более старшим членам общины в этом присоединяются молодые, но так как они не находятся в немецкой языковой среде, изучать язык и песнопения им приходится самостоятельно. Использование во время богослужения русского языка свидетельствует о том, что национальные традиции уступают текущим требованиям общины, но вместе с тем это соответствует первичному мотиву реформации Мартина Лютера – служба должна быть понятной каждому прихожанину.

На данный момент служба в Анжеро-Судженске проводится с использованием сборников песнопений, изданных в последние двадцать лет, рукописные песенники не используются. Один из наиболее используемых в общине сборников издан в 1995 году в коммуне Нойендеттельзау. Сборник включает немецкий и русский подстрочник.

Перевод текстов песнопений с немецкого на русский язык не может не сказаться на музыкальном оформлении богослужения. Переводы немецких протестантских хоралов выполнены в более поэтическом характере, чем дословно, хотя в целом отражают смысл песнопений. Эта тенденция характерна для многих современных немецких лютеранских общин. А. И. Липницкий, анализируя современное развитие музыкальной культуры лютеранского прихода св. Андрея г. Новосибирска, пишет: «Сегодня лютеране не только в Сибири, но и во всех русскоязычных церквях испытывают большую нехватку хоралов. И проблема не в том, что они утеряны, а в использовании их на русском языке. Не является новым тот факт, что «подогнать» русский текст под нерусскую музыку, сохраняя при этом правильное произношение и естественное ударение, дело очень сложное, иногда невозможное. Да и сам перевод – всегда пересказ, зачастую, к сожалению, во многом ущербный и по богословским понятиям!» [6, с. 81–83].

Во-вторых, используемые в общине сборники заново укомплектованы в 70–80-е годы XX ве-

ка, в соответствии с духовными запросами прихожан. Вместо «гимнов прежних изданий, которые практически не употребляются в общинах народа Божьего», добавлены новые песнопения, имевшиеся до того, в основном, только в рукописях. Еще один сборник «Песнь Возрождения», на который опираются прихожане Анжеро-Судженска, был выполнен на основе «Десятисборника» и являлся его заменой. Сборник содержит 830 песнопений, имеет единую нумерацию и разбит на тематические подразделы. Для гимнов, входивших в состав «Десятисборника», перед текстом было указано название прежнего сборника и номер в нём. Сборник, который находится в общине города Анжеро-Судженска, отличается тем, что кроме номеров каждому песнопению приписана тональность исполнения. Нужно сказать, что ввиду разных причин, тональности при исполнении не всегда соблюдаются членами общины.

В-третьих, в общине нет специально обученных певцов, нет музыкальных инструментов, община опирается только на «ведущий» голос проповедницы. Так как не проводятся систематические музыкальные занятия, качество исполнения соответственно низкое. Единственным «аккомпанементом» для пения служит магнитофон, на котором включаются особенно сложные песнопения, однако повторить их по канону прихожанам оказываются очень сложно. Тем не менее основу всей службы составляет пение. Пастор выступает со словом лишь дважды: в первый раз – перед началом службы, где даёт разъяснение касательно самой службы, истории, проведения и второй раз – уже с проповедью.

В-четвертых, большая часть песнопений, звучащих сегодня в общине Анжеро-Судженска, перенята из разных традиций не только евангельских церквей, но и православной. Для примера подробнее остановимся на песнопениях, исполняемых на Пасху. Первое песнопение «Идите, скажите Христовым друзьям...» в сборнике песнопений «Песнь Возрождения» опубликовано под номером 630. Текст является вольной интерпретацией текста Евангелия от Марка «Идите, скажите ученикам Его и Петру (Мк. 16:7)». Автором слов является И. С. Проханов (1869–1935). Песнопение написано в куплетной форме, характер

гимнический, призывный. Об этом говорит пунтирный ритм и восходящие интервалы сексты.

В приходе города Анжеро-Судженска также исполняются и англиканские песнопения. Например, песнопение № 692 (783) «Да будет Отцу Всеблагому хвала...» (оригинал текста «We praise Thee, O God...»). Слова написаны У. Маккей в 1863 году, а музыка Дж. Хазбэнд – в 1815 году. Но в данной общине она исполняется с измененной мелодией. Также в этот ряд можно поставить и песнопение № 22 «Ближе, Господь, к Тебе...» (оригинал текста «Nearer, My God, to Thee...»). Оно написано в традиционной для протестантских конфессий бар-форме. Это английский христианский гимн XIX века, автор текста Сара Флауэр Адамс, написан он в 1841 году. Наиболее популярная музыкальная версия создана композитором Лоуэллом Мейсоном в 1856 году, однако существуют и другие мелодии. Например, сочинение С. Мейсона, мелодия которого исполняется в общине города Анжеро-Судженска.

Возгласы «Господи, помилуй...» и «Аллилуйя» основаны на речевой интонации, так же как и возгласы «И со духом твоим» и «Аминь». Традиционная молитва «Господи, помилуй. Христос, помилуй. Господи, помилуй» поётся здесь только один раз.

Славильное песнопение № 139 «Боже, славим мы Тебя...» написано в строфической форме, мелодия очень плавная, не предполагающая скачки выше терции. В оригинале гимн звучит на немецком «Großer Gott, wir loben dich». Это популярный экуменический гимн, написанный в 1771 году католическим священником из Силезии Игнацем Францем (1719–1790) на основе латинского гимна IV века «Te Deum» (в православной традиции известен как «Тебе Бога хвалим»). Исполняется обычно в конце богослужений как благодарственная песня. В XIX веке была переведена на английский язык и стала популярна среди американских протестантов. В начале XX века этот гимн был переведен на русский язык и вошел в баптистский сборник «Гусли» под № 165, а в «Песнь Возрождения» под № 139. В сборнике «Гимны христиан» Д. А. Ясько (1956) этот гимн стоит на почетном первом месте. В России этот гимн исполняется как на лютеранских (№ 112

в сборнике ЕЛЦИ), так и на католических богослужениях.

В обиходе Евангелическо-лютеранской церкви используется широкий круг песнопений, в том числе и православные варианты. В качестве примера можно привести песнопение «Христос воскрес из мертвых». Текст его слегка адаптирован на современный русский язык, от этого немного видоизменилась мелодия. Это основное песнопение пасхального цикла, исполняется в обиходе всех конфессий и имеет огромное количество интерпретаций. В общине города Анжеро-Судженска оно исполняется в интерпретации знаменного распева из обихода Н. Бахметьева. Во времена бытования этого песнопения в обиходе, начиная со второй половины XIX, имело место сильное влияние музыки Европы и европейских законов гармонии. Но мелодия в основе своей сохраняет знаменный распев.

Итак, в начале XXI века немецкие лютеранские общины совершают богослужение не только на немецком, но и на русском языке или частично с использованием немецкого языка в наиболее значимые моменты службы. Во время богослужения используются двуязычные сборники, заново укомплектованные в 70–80-е годы XX века, в соответствии с духовными запросами прихожан. Исполнение переведенных с немецкого языка песнопений не может не сказываться на мелодической линии, также имеет место смещение музыкальных акцентов в связи с необходимостью применения поэтического перевода, а не дословного. Хоралы переняты из разных традиций, не только евангельских церквей, но и православной. Они поются всей общиной, как правило, без инструментального сопровождения.

Исследование особенностей формирования и современного состояния музыкальных церковнопевческих традиции российских немцев лютеранского вероисповедания, проживающих в Кемеровской области, позволяет нам сделать следующие выводы. К основным факторам трансформации музыкальных религиозных традиций российских немцев лютеранского вероисповедания необходимо отнести: разрушение моноконфессиональности немецких поселений после депортации в Сибирь в 40-е годы XX века, смешение различных конфессиональных групп, антирелигиозную

политику советского государства, отсутствие религиозного воспитания, массовое возвращение немецкого населения на историческую родину в 90-е годы, сокращение количества прихожан, утрату национального языка, использование в службе разнообразного музыкального материала, а также недостаточное количество люте-

ранских церквей. Трансформация культуры как целостный, поступательно-преобразовательный процесс, который направлен на видоизменение культуры за счет внедрения в нее инородных элементов, нарушающих ее привычный ритм, всегда задает новый вектор культурного развития, требующий глубокого осмысления.

#### Литература

1. Герман А. А., Плева И. Р. Немцы Поволжья. Краткий исторический очерк. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. – 131 с.
2. Государственный архив Кемеровской области (ГАКО). – Ф. Р-964. – Оп. 1. – Д. 5. – Л. 63–65.
3. Егле Л. Ю., Марков В. И. Трансформации музыкально-певческой культуры в инокультурном окружении // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41, т. 2. – С. 29–36.
4. Егле Л. Ю., Поморцева Н. В. Лютеранские песнопения: история формирования и современное состояние // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5(54). – С. 477–479.
5. Курило О. В. Лютеранская церковь в Советской России (1918–1950): док. и мат-лы. – М.: ИЭА РАН, 1997. – 178 с.
6. Липницкий А. И. Современное развитие музыкальной культуры лютеранского прихода св. Андрея г. Новосибирска // Лютеране в России: к 300-летию распространения лютеранства в Сибири: сб. док. Междунар. науч. конф., Омск, 9–10 окт. 2014 года. – Омск: ОмГТУ, 2014. – С. 81–83.
7. Лосский Н. О. История русской философии. – М.: Академ. Проект, 2007. – 551 с.
8. Филатов С. Лютеранство по-русски. Лютеранство по-сибирски [Электронный ресурс] // Рус. Ревью Кестон. Ин-та. – 2017. – Апр. – URL: [http://www.sclj.ru/news/detail.php?SECTION\\_ID=487&ELEMENT\\_ID=7719](http://www.sclj.ru/news/detail.php?SECTION_ID=487&ELEMENT_ID=7719).
9. Schunemann G. Das Liedder Deutschen Kolonistenin Russland. – München, 1923.

#### References

1. German A.A., Pleva I.R. *Nemtsy Povolzh'ya. Kratkiy istoricheskiy ocherk [The Volga Germans. A brief historical sketch]*. Saratov, Saratov University Publ., 2002. 131 p. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy arkhiv Kemerovskoy oblasti (GAKO) [The State Archive of Kemerovo Region (GAKO)]*, F. R-964, Op. 1, D. 5, L. 63-65. (In Russ.).
3. Egle L.Yu., Markov V.I. Transformatsii muzykal'no-pevcheskoy kul'tury v inokul'turnom okruzenii [Transformations of a music-singing culture in a foreign cultural environment]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture]*, 2017, no. 41, vol. 2, pp. 29-36. (In Russ.).
4. Egle L.Yu., Pomortseva N.V. Lyuteranskiye pesnopeniya: istoriya formirovaniya i sovremennoye sostoyaniye [Lutheran chants: history of formation and current state]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2015, no. 5 (54), pp. 477-479. (In Russ.).
5. Kurilo O.V. *Lyuteranskaya tserkov' v Sovetskoy Rossii (1918–1950): Dokumenty i materialy [Lutheran Church in Soviet Russia (1918-1950): Documents and materials]*. Moscow, IEA RAN Publ., 1997. 178 p. (In Russ.).
6. Lipnitskiy A.I. Sovremennoye razvitiye muzykal'noy kul'tury lyuteranskogo prikhoda sv. Andrey a g. Novosibirsk [Modern development of the musical culture of the Lutheran parish of St. Andrei of Novosibirsk]. *Lyuterane v Rossii: k 300-letiyu rasprostraneniya lyuteranstva v Sibiri: sbornik dokladov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Omsk, 9-10 oktyabrya 2014 goda [The Lutherans in Russia: to the 300th anniversary of the development of Lutheranism in Siberia. A Collection of Papers of International Scientific Conference, Moscow, October 9-10, 2014]*. Omsk, Omsk State Technical University, 2014, pp. 81-83. (In Russ.).
7. Losskiy N.O. *Istoriya russkoy filosofii [History of the Russian philosophy]*. Moscow, Akademicheskiy Proyekt Publ., 2007. 551 p. (In Russ.).
8. Filatov S. Lyuteranstvo po-russki. Lyuteranstvo po-sibirski [Lutheranism in Russian. Lutheranism in Siberian]. *Russkoe Rev'yu Kestonskogo Instituta, 2017, april' [Publications of the Russian Review of the Keston Institute, April 2017]*. (In Russ.). Available at: [http://www.sclj.ru/news/detail.php?SECTION\\_ID=487&ELEMENT\\_ID=7719](http://www.sclj.ru/news/detail.php?SECTION_ID=487&ELEMENT_ID=7719).
9. Schunemann G. *Das Lied der Deutschen Kolonisten in Russland*. München, 1923. (In Germ.).

УДК 008

## СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ<sup>1</sup>

*Рябцева Васелина Александровна*, кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vaselina21@mail.ru

В статье рассматривается современное состояние церковно-певческих традиций Белокриницкой иерархии г. Новокузнецка. Современное состояние музыкальной культуры старообрядцев Западной Сибири можно проследить через деятельность хора певчих старообрядческих приходов Сибири, участником которого является о. Игорь Мыльников. О. Игорь – иерей Новокузнецкого Белокриницкого прихода и настоятель храма иконы Богородицы «Всех скорбящих радость», на сегодняшний день – это единственный центр Белокриницкой иерархии на территории Кемеровской области. Начал свое пастырское служение о. Игорь с 2005 года в Новокузнецке. С появлением постоянного священника жизнь в приходе вышла на новый уровень: в полную силу заработала детская воскресная школа, количество прихожан увеличилось. Членами общины являются как потомки староверов-поповцев, староверов-беспоповцев, переселенцев из других регионов и новообращенные, которые, в свою очередь, сохранили «свои» варианты напевов, заметно отличающихся от местных традиций. В великие церковные праздники прихожан насчитывается более семидесяти, также наблюдается тенденция увеличения молодых прихожан, что говорит об омоложении состава общины и о дальнейшем сохранении богослужебных традиций. О. Игорь – музыкально образованный настоятель прихода, владеющий крюковой нотацией, который трепетно относится к традициям церковного пения, что положительно сказывается на его сохранении в данном согласии. Песнопения всех богослужений исполняются по знаменам из новых и старинных книг. Прихожане, в основном, крюковой нотацией не владеют, поэтому поют «по напевке», на память. Воспроизведение богослужебных текстов напевкой подразумевает исполнение песнопений по устной версии, принятой в общине, а не по крюковым книгам. По результатам исследования, в настоящее время, выяснилось, что в богослужебной жизни Белокриницкого согласия Кемеровской области наблюдается положительная динамика в активизации певческой практики. Заметен интерес к освоению крюковой нотации, принципам его исполнения.

**Ключевые слова:** старообрядчество, Кемеровская область, Белокриницкая иерархия, богослужение, духовное песнопение, крюковая грамотность, община, традиции.

## CURRENT STATE OF MUSICAL CULTURE OLD BELIEVERS OF WESTERN SIBERIA<sup>2</sup>

*Ryabtseva Vaselina Aleksandrovna*, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vaselina21@mail.ru

In article the current state of church and singing traditions of belokrinitsky hierarchy of Novokuznetsk is considered. The current state of musical culture of Old Believers of Western Siberia can be tracked through activity of chorus of singing Old Belief parishes of Siberia, the participant whom the lake Igor Mylnikov

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках реализации гранта РФФИ «Музыкальная культура Кемеровской области (1943–2018)» №18-412-420002 p\_a.

<sup>2</sup> The article was created as a part of the RFBR grant “Musical culture of Kemerovo region (1943–2018)” No. 18-412-420002 p\_a implementation.

is. O. Igor is the priest of Novokuznetsk belokrinitsky arrival and the prior of the temple of an icon of the Virgin "All grieving joy", today the only center of Belokrinitsky hierarchy in the territory of the Kemerovo region, Novokuznetsk. Members of community are as descendants of conservatives-popotsev, conservatives-bespopovtsy, immigrants from other regions also new converts who in turn kept "the" options of tunes, considerably different from local traditions. On great church holidays of parishioners there are more than seventy, the tendency of a gain of the younger generation is also observed, and it speaks about updating, rejuvenation of structure of community and about further maintaining liturgical traditions. O. Igor thinks of traditions of church singing much that positively affects its preservation in this consent. The prior of arrival musically educated person owning a hook notation. Church services are sung on banners from new and ancient books. Parishioners, generally do not own a hook notation therefore they sing "on a napevka", for memory. Execution of liturgical texts a napevka means execution of chants according to the oral version accepted in community, but not according to hook books. By results of a research it became clear now that in liturgical life of belokritsky consent of the Kemerovo region positive dynamics in activization of singing practice is observed. Interest in development of a hook notation, the principles of its execution is noticeable, all this leads to reconstruction attempt, but not about revival of singing traditions.

**Keywords:** Old Belief, Kemerovo region, Belokrinitsky hierarchy, church service, spiritual hymns, hook literacy, community, traditions.

На протяжении последних десятилетий в России все более пристальное внимание ученые обращают на сохранение и изучение традиционных культурных феноменов. В русской культуре таким феноменом считается старообрядчество, которое являет собой огромную духовную сокровищницу российской истории. Старообрядчество около трехсот лет влияло на культуру, но при этом находилось в обрядово-ритуальной самоизоляции благодаря использованию архаичных форм.

Старообрядчество, сохранив основы древнерусской культуры, к началу XXI века выразило себя как особую общность, наделенную собственными культурно-историческими особенностями. Ученые не могли оставить без внимания такую важную часть отечественного православия и русской национальной культуры. Внимание было направлено на изучение традиций старообрядческого богослужебного пения, особенностей его появления, распространения и сохранения.

Духовная культура старообрядцев характеризуется принципиальным консерватизмом, который обусловлен заветами благочестия и сохранением апостольской веры. На протяжении веков старообрядцы соблюдали мировоззренческие, ритуальные и бытовые нормы, которые были унаследованы из Средневековья. Такому же трепетному сохранению подвергся и древний канон, частью которого являются богослужебное моноподийное пение и обрядность.

Конец прошлого века ознаменован в российской науке появлением ряда научных исследований, в которых освящался вопрос становления, развития и сохранения традиционного церковного пения старообрядцев Западной Сибири. Данные исследования принадлежат Л. Р. Фаттаховой, Е. Л. Плавской, И. В. Полозовой. Отличительной чертой данных работ является то, что внимание исследователей уделяется наличию в литургии староверов особенностей, продиктованных территориальными факторами.

Учеными была проведена масштабная работа, но, несмотря на это, проблема формирования церковно-певческих традиций старообрядцев, сохранившихся на некоторых территориях Западной Сибири, не была в достаточной мере освещена. Такой малоизученной территорией можно считать и Кемеровскую область. Исследователями было выявлено, что в начале XXI века на территории Кемеровской области сохранилась принадлежность общин к одному из двух старообрядческих толков – поповскому или беспоповскому. В поповских общинах религиозная жизнь более регулярна, нежели в беспоповских. Руководство из священнослужителей способствует тому, чтобы велось большинство воскресных и праздничных служб. Богослужение подчинено уставным требованиям и осуществляется иереем. Исходя из анализа численного распределения кузбасских старообрядцев, К. Ю. Иванов указывает,

что в конце XIX века наиболее распространены в данном регионе были часовенные (беспоповцы), а к началу 1910-х годов возрастает доля старообрядцев, приемлющих священство Белокриницкой иерархии (поповцы) [3, с. 167–179]. С 1988 года Белокриницкая иерархия официально именуется Русской православной старообрядческой церковью.

В данном регионе исследователи выявляют среди поповского толка поморское, белокриницкое и новозыбковское согласия старообрядцев. Помимо указанных согласий, на данной территории были выявлены и небольшие беспоповские ответвления: филипповцы, часовенные, рябиновцы, нетовцы (спасово согласие), странники, токаревцы, оховцы (немоляки), окнопоклонники (дырники), стариковцы и др.

Разнообразие толков в старообрядчестве, которое появилось в результате особого культурно-исторического развития Кемеровской области, определило необходимость изучения их локальных певческих традиций, так как под влиянием политических, природно-климатических и экономических факторов у них складываются свои особенности, которые необходимо изучать, обращаясь непосредственно к носителям.

Современное состояние музыкальной культуры старообрядцев Западной Сибири можно проследить через деятельность хора певчих старообрядческих приходов Сибири, участником которого является о. Игорь Мыльников. О. Игорь – иерей Новокузнецкого белокриницкого прихода и настоятель храма иконы Богородицы «Всех скорбящих радость» – возглавляет единственный центр Белокриницкой иерархии на территории Кемеровской области (г. Новокузнецк).

О. Игорь начал свое пастырское служение в 2005 году в Новокузнецке. С появлением постоянного священника жизнь в приходе вышла на новый уровень: в полную силу заработала детская воскресная школа, количество прихожан увеличилось. О. Игорь трепетно относится к традициям церковного пения, что положительно сказывается на их сохранении. В результате изучения данных традиций появляется возможность реконструкции интонационных особенностей монодии Средних веков. Этот процесс очень сложный, так как несмотря на большое число примеров знаменного

распева, которые сохранились в крюковых рукописях, восстановить особенности исполнения песнопения возможно лишь при условии активной певческой практики, в которой учитывается темп, динамика, артикуляция. Следует также отметить, что устная традиция характеризуется свойственными только ей типами интонирования и жанров. Выявление их специфики возможно лишь при прослушивании музыкального материала.

Настоятель прихода – музыкально образованный человек, владеющий крюковой нотацией. Богослужбные песнопения исполняются по знаменам из новых и старинных книг. Прихожане, в основном, крюковой нотацией не владеют, поэтому поют «по напевке», на память. Исполнение богослужбных текстов напевкой подразумевает исполнение песнопений по устной версии, принятой в общине, а не по крюковым книгам. Существуют различные взгляды на природу происхождения этого явления. Некоторые ученые объясняют возникновение напевки «безграмотностью певцов, низким уровнем религиозности, отсутствием культуры, нарушением традиции, ошибками, имеющимися в певческих книгах, принадлежностью данных певцов и их приходов к провинции. Другие считают, что все напевки обязаны своим происхождением исключительно влиянию местных вкусов, а еще чаще – сводному и своеобразному пониманию певческого искусства певцами и их руководителями. Тем не менее, напевка не должна иметь принципиальных отличий от письменного источника» [8, с. 50].

Когда к исполнительскому процессу присоединяется уставщик, изменения перестают быть стабильными: «Напев все больше трансформируется не только композиционно, но и ритмически и звуковысотно. Устная версия изменяет письменный источник практически в новый напев, основой которого является одна мелодическая модель, в которой можно рассмотреть свойственные определенной общине. Близость к крюковому образцу можно проследить только в последней строке» [6, с. 124].

Одной из важных задач о. Игоря является обучение крюковой музыкальной грамоте прихожан, в особенности подрастающего поколения. В этом ему помогает руководитель хора певчих старообрядческих приходов Сибири А. Н. Еме-

льянов, который регулярно приезжает в общину и занимается с прихожанами изучением крюковой нотации и богослужебного устава.

В декабре 2017 года исполнилось 10 лет «Хору певчих старообрядческих приходов Сибири» – одному из ведущих певческих коллективов старообрядцев. Хор состоит из клиросных певцов старообрядческих храмов Новосибирска, Барнаула, Томска и Новокузнецка. Деятельность хора призвана обратить внимание на современное бытование одного из древнейших видов русского церковного пения – знаменного распева, традиционным исполнителем которого на сегодняшний день являются русские старообрядцы.

Хоры старообрядческих приходов живы в храмах и в настоящее время, но и вне церкви можно услышать их выступления. С 2007 до 2013 года хор состоял исключительно из мужчин, на сегодняшний момент он стал смешанным, количество певцов постоянно увеличивается, в связи с чем состав коллектива достигает более тридцати певчих.

Таким образом, основная цель создания данного коллектива состоит в том, чтобы поднять уровень певческой культуры на местах, повысить уровень исполнительского профессионализма в сибирских приходах Старообрядческой церкви. Также существует и просветительская цель, выходящая за рамки собственно церковного служения.

Благодаря этому в настоящее время в Белокриницком согласии идет процесс восстановления певческой культуры, несмотря на удаленность от певческих центров и отсутствие достаточного числа опытных мастеров церковного песнопения. В связи с этим возникает проблема идентификации древнего песнопения и вопрос о степени его сохранности. В настоящее время на территории Кемеровской области у общины Белокриницкого согласия есть храм, в котором совершаются регулярные богослужения.

Членами общины являются как потомки староверов-поповцев, староверов-беспоповцев, так и переселенцев из других регионов, и новообращенных, которые, в свою очередь, сохранили «свои» варианты напевов, которые заметно отличаются от местных традиций. В великие церковные праздники прихожан насчитывается более семидесяти, но на спевки не всегда собирается больше десяти. Наблюдается также тенденция

возрастания числа прихожан молодого возраста, что говорит об обновлении и омоложении состава общины, о дальнейшем сохранении богослужебных традиций.

В целом можно сказать, что в богослужебной жизни Белокриницкого согласия Кемеровской области наблюдается положительная динамика, выражающаяся в активизации певческой практики. Заметен интерес к освоению крюковой нотации, принципов его исполнения. Конечно, все это ведет лишь к попытке реконструкции, но не к собственно «возрождению» певческих традиций. «Что касается певческих традиций, они зависят, в первую очередь, от степени владения певческими навыками рядовых членов общин. Постоянное общение старообрядцев-поповцев между собой (посещение более крупных приходов, обучение в сильных в певческом отношении общинах) позволило сформироваться некоторому среднему уровню певческих традиций, при котором в целом сохраняются канонические формы произнесения литургического текста: значительная часть песнопений исполняется на самогласен или осмогласную погласицу, другие тексты, в прошлом распеваемые по крюковым книгам, звучат напевкой. И хотя не приходится говорить о культивировании в белокриницких общинах региона более сложных типов пения, староверам этого согласия удается поддерживать стабильное состояние своей певческой культуры» [7, с. 166].

Кроме того, община принимает активное участие в общественной и культурной жизни региона, сотрудничает с администрацией города, общественными организациями, а также организует выставки, посвященные истории и жизни старообрядчества, участвует в научно-практических конференциях, знакомит жителей города с древним православным песнопением.

Белокриницкая община города Новокузнецка в настоящее время открыта для внешнего мира, она готова поделиться принципами уклада своей жизни, традициями предков, которые они сохраняют. Храм иконы Богородицы **«Всех скорбящих радость»** открыт всегда и для всех, кому просто интересно, также не возбраняется посещать службы, где можно услышать старообрядческое пение.

Несмотря на экономические, политические, культурные изменения в нашей стране старообрядческая культура всегда существовала парал-

тельно всем этим процессам. На данный момент сложилась такая ситуация, что для развития старообрядческой культуры не существует препятствий со стороны государства. Старообрядческая Белокриницкая община адаптируется к новым

условиям, сохраняет музыкальную традиционную культуру, жизненный уклад и свои устои. Это дает нам возможность изучать традиционную культуру старообрядцев, а самим староверам – становиться более открытыми для исследователей.

#### Литература

1. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. – Сергиев Посад: Москов. духовная акад., 1998. – Т. 1. – 592 с.
2. Денисов Н. Г. Культура региона: наследие и современные проблемы // Изв. высш. учеб. заведений Сев.-Кавказ. региона. Сер. Общественные науки. – 1996. – № 2. – С. 70–71.
3. Иванов К. Ю. К вопросу о согласиях и толках старообрядцев на территории Кузбасса (вторая половина XIX – начало XX века) // Кузнецкая старина: ист.-краевед. сб. – Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 2003. – Вып. 5. – С. 167–179.
4. Казанцева Т. Г. Богослужбное пение старообрядцев Сибири [Электронный ресурс] // Энцикл. Сибири. – URL: <http://bsk.nios.ru/enciklopediya/bogoslužebnoe-penie>.
5. Новокузнецк [Электронный ресурс] // Русская Православная Старообрядческая Церковь: офиц. сайт Московской митрополии. – Самара, 2014. – URL: <http://rpoc.ru/history/mesta-staroverskie/2/novokuznetsk>.
6. Рябцева В. А., Егле Л. Ю. Трансформации музыкальных традиций в современных условиях. – Кемерово: ИНТ, 2015. – 174 с.
7. Фаттахова Л. Р. Духовная жизнь старообрядческих общин белокриницкого согласия Кемеровской области // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 162–166.
8. Фаттахова Л. Р. Традиции духовного пения старообрядцев Кузбасса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2002. – 331 с.

#### References

1. Gardner I.A. *Bogoslužebnoe penie russkoy pravoslavnoy tserkvi. Sushchnost'. Sistema. Istoriya [Worshipful singing of the Russian Orthodox Church. Essence System. Story]*. Sergiyev Posad, Moskovskaya dukhovnaya akademiya, Publ., 1998, vol. 1. 592 p. (In Russ.).
2. Denisov N.G. Kul'tura regiona: nasledie i sovremennye problemy [Culture of the region: heritage and contemporary problems]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy Severo-Kavkazskogo regiona. Ser. Obshchestvennye nauki [News of the higher educational institutions of the North Caucasus region. Ser. Social Sciences]*, 1996, no. 2, pp. 70-71. (In Russ.).
3. Ivanov K.Yu. K voprosu o soglasiyakh i tolkach starobryadtsev na territorii Kuzbassa (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka) [On the issue of consent and interpretations of the Old Believers in the territory of Kuzbass (second half of the XIX – beginning of the XX centuries)]. *Kuznetskaya starina: istoriko-kraevedcheskiy sbornik [Kuznetsk antiquity: historical and local history collection]*. Novokuznetsk, Kuznetskaya krepost' Publ., 2003, iss. 5, pp. 167-179. (In Russ.).
4. Kazantseva T.G. Bogoslužebnoe penie starobryadtsev Sibiri [The liturgical singing of the Old Believers of Siberia]. *Entsiklopediya Sibiri [Encyclopedia of Siberia]*. (In Russ.). Available at: <http://bsk.nios.ru/enciklopediya/bogoslužebnoe-penie>.
5. Novokuznetsk [Novokuznetsk]. *Russkaya Pravoslavnaya Starobryadcheskaya Tserkov': ofitsial'nyy sayt Moskovskoy mitropolii [Russian Orthodox Old Believers Church: the official website of the Moscow Metropolis]*. Samara, 2014. (In Russ.). Available at: <http://rpoc.ru/history/mesta-staroverskie/2/novokuznetsk>.
6. Ryabtseva V.A., Egle L.Yu. *Transformatsii muzykal'nykh traditsiy v sovremennykh usloviyakh [Transformations of musical traditions in modern conditions]*. Kemerovo, INT Publ., 2015. 174 p. (In Russ.).
7. Fattakhova L.R. *Dukhovnaya zhizn' starobryadcheskikh obshchin belokrinitskogo soglasiya Kemerovskoy oblasti [The Spiritual Life of the Old Believer Communities of the Belokrinitsky Consent of the Kemerovo Region]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 162-166. (In Russ.).
8. Fattakhova L.R. *Traditsii dukhovnogo peniya starobryadtsev Kuzbassa: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Traditions of spiritual singing of the Old Believers of Kuzbass. Diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Novosibirsk, 2002. 331 p. (In Russ.).

УДК 398

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИТВЫ И ЕЕ СОХРАНЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*Палилей Александр Васильевич*, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского творчества, декан факультета хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: palileyav@mail.ru

*Бондаренко Светлана Григорьевна*, доцент кафедры народного танца, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: reingardtvi@mail.ru

*Вагнер Татьяна Владимировна*, начальник отдела методики организации самодеятельного художественного творчества, Новосибирский государственный областной Дом народного творчества (г. Новосибирск, РФ). E-mail: vagner.dnt@mail.ru

В статье рассматривается проблема изучения особенностей развития национальных танцевальных культур, их сохранение на современном этапе на примере литовской народной танцевальной культуры. Исследование танцевального искусства литовской национальной культуры в культурологическом аспекте как одной из важнейших составляющих частей традиционной культуры сегодня приобретает особую значимость.

Активизация процессов развития стилей, форм и направлений хореографического искусства в XXI веке в современной художественной деятельности вызывает интерес со стороны не только балетмейстеров и педагогов, но и искусствоведов, балетоведов, культурологов, которые выявили негативные приемы использования результатов танцевального творчества в духовном переустройстве мира. Научный подход к решению этих проблем позволит найти конкретные, позитивные пути их воплощения в современном социокультурном пространстве.

Художественная культура танцевального творчества литовской этнической группы Сибирского региона в значительной степени обуславливает задачу сохранения их культурного наследия. Современная хореографическая культура Сибирского региона характеризуется процессами возврата к своим корням, традициям, возрождения аутентичного фольклора. Традиционная танцевальная культура народов и этнических групп Сибирского региона занимает особое место в культуре России не только в силу богатства ее многонационального колорита, но и в качестве источника ценных духовных традиций для дальнейшего развития общества. Изучение, сохранение и развитие танцевального творчества народов и этнических групп Сибирского региона является своего рода гарантом его сохранения и развития.

**Ключевые слова:** танец, традиция, национальная танцевальная культура, творчество, художественное разнообразие, формы и виды, этнические группы.

## THE PECULIARITIES OF THE NATIONAL DANCE CULTURE OF LITHUANIA AND ITS PRESERVATION AT THE PRESENT STAGE

*Paliley Aleksandr Vasilyevich*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Dean of the Faculty of Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: palileyav@mail.ru

*Bondarenko Svetlana Grigoryevna*, Associate Professor, Department of National Dance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: reingardtvi@mail.ru

*Wagner Tatyana Vladimirovna*, Head of Department of Amateur Art Creativity Organization, Novosibirsk State Regional House of Folk Art (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: vagner.dnt@mail.ru

The article is about a problem study of development features of national dancing cultures, their conservation in the modern stage in case of Lithuanian folk dancing culture. Research of orchestics of the Lithuanian national culture in a culturological aspect as one of major constituents of traditional culture acquires the special meaningfulness.

Developing the styles, forms and directions of choreographic art in the 21<sup>st</sup> century in modern artistic activity causes interest outside not only ballet-masters and teachers but also art critics, ballet scholars, and culturologists that educed the negative receptions of drawing on the results of dancing work in spiritual reorganization of the world. The scientific going near the decision of these problems will allow to find certain, positive ways of their embodiment in modern sociocultural space.

The artistic culture of dancing work of the Lithuanian ethnic group of Siberian region largely stipulates the task of conservation their cultural heritage. The modern choreographic culture of Siberian region is characterized by a leak of processes of return to the roots, traditions: revivals of authentic folklore. The traditional dancing culture of people and ethnic groups of Siberian region occupies the special place not only by virtue of riches of her multinational colour but also as a source of valuable spiritual traditions for further development of society. The guarantor of conservation and development is study, protection and development of folk dance of indigenous peoples and ethnic groups of Siberian region.

**Keywords:** dance, tradition, national dance culture, creativity, artistic diversity, forms and types, ethnic groups.

Изучение этнических культур – одна из самых сложных и всегда актуальных методологических проблем, так как требует системно-комплексного подхода и осуществляется методами таких наук, как история, этнография, география, культурология. Исследование этнической культуры литовского народа связано, прежде всего, с определением ее истоков, раскрытием происхождения. Материал традиционного танцевального искусства Литвы является важнейшим этнокультурным источником.

Методы изучения литовской фольклорно-этнической хореографии в данной статье подразделяются на: исторический, рассматривающий историю становления и развития литовского народного танца, и современный, раскрывающий связь народной хореографии с исторически сложившимися формами и видами танца и их современной интерпретацией.

Цель данной статьи заключается в анализе истоков становления литовской народной танцевальной культуры и её развития на современном этапе.

Рассматривая исторический этап становления и развития литовского народного танцевального творчества, необходимо опираться на историю развития всей национальной культуры Литвы, которая складывалась столетиями и определила виды народных литовских танцев и их особенности.

Самобытный литовский фольклор отличается богатой песенной поэзией, разнообразным танцевальным творчеством. В народе бытуют интересные волшебные «докучные» сказки, сказки о животных, предания, былички, легенды и другие жанры народного повествования. Существуют записи фольклора, преимущественно пословиц и поговорок, опубликованных в этнографических и лингвистических трудах XVII и XVIII веков. Но, к сожалению, очень мало сохранилось информации о танцевальной культуре именно Прусской Литвы. Одними из первых исследователей литовского танца были: Эрхард Вагнер (XVII век), Теодор Лапнер, которые описали народные инструменты и свадебные традиции. Матас Преторикас (XVIII век) изучал свадебные танцы, место и функции танцев и игр в традициях народных гуляний. Также сохранились материалы о танцах прусских литовцев в летописях Е. Гизевчюс, О. Гла-гау, К. Капелерис.

Во второй половине XIX века описанием танцев Литвы занимались А. Коссаржевский, П. Вишинкас, А. Сабалаяскас и др. В 1854 году А. Киркор, Л. Кондратович, П. Кукольник опубликовали книгу «Черты из истории и жизни литовского народа», которая тоже содержала описания литовских народных танцев. В исследовании А. Юшкина (Юшкявичуса) «Свадебные обряды» (1880) упомянуты свадебные литовские народные танцы, в том числе древний танец «Лауме»

(«Фея»). Изданы два сборника И. Григониса: 1-е издание – 1911 года, 2-е издание – 1914 года, в которых описываются хороводы и игры литовского народа.

На современном этапе о развитии танцевальной культуры Литвы говорится в научных работах и статьях О. И. Алексеевой [1], Я. Аудюс [2], Ю. Лингис, З. Славюнас, В. Якилайтис [4], Е. Моркунене [5] и др.

Исследования по истории становления и развития танцевальной культуры Малой Литвы раскрывают особенности литовской народной танцевальной культуры в широком ее многообразии: танцы военные, погребальные, обрядовые, бытовые, трудовые, шуточные, хороводные, лирические, мужские и женские, построенные на их взаимоотношениях, танцы, изображающие животных, танцы по временам года и т. д. в коллективном исполнении. Сольное исполнение встречается крайне редко, а перепляс, как вид народного танца, – не известен.

Для большинства литовских народных танцев характерна симметричность рисунка и движений. Движения достаточно разнообразны, лёгкие, мягкие, прыжки невысокие и плавные.

Характерной чертой традиционной литовской хореографии является исполнение быстрых танцев и хороводов в сопровождении песен и инструментальной музыкой. Песенное сопровождение больше всего характерно для хороводов («Рателей»). Известно много шуточных танцев, которые так же сопровождаются пением, и пение является целостным образным дополнением драматургии номера. Например, шуточный танец «Ядвигос», построенный на взаимоотношениях девушки и юноши в сопровождении песни, где участники вокальной группы также принимают участие в диалоге с исполнителями танца. По темпу исполнения литовские танцы подобного рода не очень быстрые, что отличает их от танцев латышей и эстонцев [4].

Продуманность построения, сложность композиции, разнообразие и богатство фигур – отличительная черта литовских танцев. Именно в рисунке танца особенно сказалась творческая фантазия литовского народа. Надо отметить, что все движения и перестроения в танце точно установлены, никакая импровизация в каноническом

рисунке не допускается, особенно если это связано с различными моментами сельскохозяйственных работ, со всем трудом и бытом крестьян. Многие танцы, которые отображают трудовые процессы, дошли до нашего времени, претерпев изменения. Но, вместе с тем, сохранили национальный колорит, манеру и характер исполнения.

Таким образом, исследования танцевальной культуры Литвы до начала XXI столетия показывают, что танец являлся центральным элементом фольклора. Литовская народная хореография часто представляла собой полифоническое пение с танцами, играми и хороводами. Нередко народные танцы сопровождалась пением под инструментальную музыку. Каждое движение и каждый шаг народного танца имеет строго определённое значение. Даже лёгкое изменение движения может символизировать перемену настроения. Литовские танцы подобны испанскому фламенко, хотя совершенно не похожи по стилю. Уникальность литовской народной хореографии отражается в характере используемой музыки. Ритм литовского танца спокоен и уравновешен, темп умеренный. Танцы чаще всего лиричны и даже повествовательны.

Авторы современных исследований литовской национальной танцевальной культуры приходят к выводу, что литовские народные танцы, сохранив основные формы и стили танцевального фольклора, подразделяются на несколько видов. Подробно основные виды литовского танца описаны в книге «Литовские народные танцы» Ю. Лингис, З. Славюнас, В. Якилайтис [4, с 16–20]:

- танцы, отображающие трудовые процессы;
- игровые танцы;
- подражательные танцы;
- сатирические танцы;
- свадебные танцы.

Танцы, отображающие трудовые процессы, дошли до нашего времени, претерпев некоторые изменения, но являются приоритетными в репертуарах творческих коллективов, особенно в западной части Литвы. Например, «Ругучай» («Колосья»), «Ругуляй» («Рожь»), «Добилелис» («Клеверочек») и «Линялис» («Ленок»), в которых участники создают атмосферу трудового процесса; «Кальвялис» («Кузнец») – ремесленный

танец, повествующей о работе кузнеца; «Щаучукас» («Башмачник») и «Шциучус» («Сапожник»), в лексике которых отображены различные моменты шитья обуви, сапог, ботинок, с шуткой показан процесс прибивания каблуков, вытягивания ниток и т. д.

Приведенные примеры танцев сохранились до наших дней и приобрели сценическую форму как в профессиональных, так и в любительских творческих коллективах.

Наибольший интерес с точки зрения художественной формы, композиционного решения и характера исполнения представляет танец «Малунелис» («Мельница»), в котором сложные, замысловатые движения воспроизводят вращения жерновов, рисунки напоминают мельницу. Исполнители, встав парами, изображают четыре крыла ветряной мельницы. Четыре крыла вертятся вокруг общего центра, как крылья ветряной мельницы. Эмоциональная сторона танца заключается в быстрой и четкой смене построений, фигур. Живописными узорами возникают то один, то два круга, то «звездочки», то другие фигуры, изображающие отдельные детали мельниц разных типов (водяной, ветряной, механической). Впервые как народно-сценический танец «Мельница» исполнялся на Всероссийском смотре музыкальной и танцевальной самодеятельности в Москве в 1946 году.

Следующим видом танцевального фольклора Литвы является игровой танец. К игровым танцевальным композициям относятся танец «Йеvaro-тилтас» («Мост»), в котором девушки и юноши, поочередно меняясь в перестроениях и движениях, воспроизводят постройку моста из ветвей. В танце «Кубелас» («Бочка») исполнители кладут руки друг другу на плечи, изображая «бочку», и двигаются по кругу. Приведенные примеры игровых танцев и в настоящее время продолжают приносить зрителям радость, их можно увидеть на сценических площадках как в самой Литве, так и в России.

Другим видом литовской народной хореографии являются подражательные танцы. По сей день в Литве руководители хореографических коллективов используют в репертуаре литовские танцы, воспроизводящие образы животных. К ним относятся: мужской танец «Ожялис» («Коз-

лик»), женский танец «Блездингеле» («Ласточка») и др. Например, в танце «Гайдис» («Петух») обязательно один исполнитель должен быть высокого роста. Он изображает старого, мудрого петуха, двигается важной и гордой походкой, оглядывая свысока окружающих, и даже кричит «ку-ка-реку», вытягивая шею и хлопая крыльями. Остальные участники меньше ростом. Они изображают молодых петухов. Драматургия номера строится на взаимоотношениях между петухами, и смысл в том, что маленькие петушки, хитрые и смелые, не очень-то боятся своего наставника и предпочитают играть и петушиться между собой. Этот шуточный танец наполнен тонким юмором.

Танцев, воспроизводящих движения животных, в старину было гораздо больше, об этом говорит только ряд названий, сохранившихся в народной памяти и литературе: «Заяц», «Сверчок», «Блоха», «Кукушка», «Воробей», но, к сожалению, они не дошли до наших дней или пока не восстановлены.

Наиболее интересными с точки зрения художественного воплощения являются сатирические танцы, которые также присущи литовскому народу. В них традиционно, как и в старину, высмеиваются лентяи, которые противопоставляются трудолюбивому человеку. В прошлом было популярно высмеивать молодых вдов, довольных тем, что избавились от старого мужа-лентяя, засыпающего на ходу. Примерами танцев подобного рода служат: «Тингинелис» («Лентяй»), хоровод «Катре», «Шустас» («Шумное веселье»), «Муштинис» («Хлопки, удары»), «Аплинкинис» («Вперегонки по кругу»), полька «Хоп-хоп».

Наибольшей популярностью в народе пользовался танец «Суктинис» («Кружиться, вертеться»). Этот танец отличается тем, что пары очень быстро и стремительно кружатся, перемещаясь поворотами одна за другой. «Суктинис» и сейчас считается одним из популярных танцев в Литве. Обычно им заканчиваются все вечеринки и молодежные форумы, а также хореографические фестивали. Массовое исполнение номера «Суктинис» всеми участниками в финале напоминает большой флэшмоб.

Свадебные танцы, как и в каждой национальной культуре, занимают особенное место в литовском танце. Многие из них сохранились

в обычаях народа до настоящего времени, особенно у проживающих в деревнях. Наиболее древний и один из интереснейших свадебных танцев – «Садуте». Этот танец исполняется подружками невесты на девичнике накануне свадьбы. Его обрядовые корни особенно отчётливы. Раньше этот танец был частью праздника летнего солнцестояния. Его исполняли девушки с венками, они бросали цветы в костёр. В свадебном варианте танец «Садуте» носит иное содержание. В нём девушки прощаются со своей подругой, покидающей их девичий круг. Невеста сама в танце не участвует, подружки, танцуя, украшают её венком и цветами. Танец очень сложный, состоит из нескольких фигур и массовых перестроений, точно установленных народным обычаем.

В некоторых местностях Литвы народная свадьба до сих пор разыгрывается как целое театрализованное представление, участники которого, каждый поочерёдно, исполняют определённый танец. Наиболее распространённый из них «Танец невесты», в котором происходит прощание невесты со всеми парнями деревни. После свадебного пира начинаются народные танцы с участием всех гостей. Исполняются обычно любые танцы, причем они носят соревновательный характер, родственники выясняют, кто кого перетанцует.

Исторически сложившиеся и сохраненные традиции литовской танцевальной культуры во всех ее формах и видах вызывают большой интерес современных хореографов с точки зрения дальнейшего их развития в современном культурном социуме. Это наглядно проявляется в творческой деятельности балетмейстеров любительских детских и взрослых хореографических коллективов.

Расцвет литовской народной хореографии начался в 40-х годах прошлого века. На предприятиях и в учреждениях, в городах и в деревнях стали возникать творческие коллективы: хоры и танцевальные кружки. В Литве утверждён Республиканский Дом народного творчества, который оказывал методическую помощь кружкам художественной самодеятельности, издавая на основе фольклорных экспедиций репертуарные сборники. Создана Государственная филармония, при которой Государственный народный ансамбль

пении и танца Литовской ССР занимал особое место. В его репертуар входили такие народные сценические танцы, как «Кубилас» («Кадушка»), «Кальвялис» («Кузнец»), «Шустас», «Ионкелис». Создаются новые танцевальные композиции на современную тематику, основанные на разных видах фольклорного танца: «Яунимо шокис» («Танец молодёжи») – образное и живое изображение труда и борьбы за мир; «Эй, и дарба!» («Эй, на работу!») – в танцевальном полотне отображен коллективный труд – уборка урожая в колхозе; «Мусс колукио пирмининкас» («Наш колхозный председатель»); «Статибининку шокис» («Танец строителей»); «Паукштининку полька» («Полька птицеводов») и др.

Инициативу воплощения народной традиционной танцевальной культуры в сценической интерпретации подхватывали руководители кружков художественной самодеятельности. Стали появляться постановки с введением сольных партий, которые удачно сочетались с характером литовских народных танцев: «Пинтовю полька» («Полька плетение»), «Нашле» («Вдова»), хоры «Ругю Лаукялис» («Ржаное поле») и др. Социальная тематика, отражающая современные условия быта литовского народа, значительно обогатила содержание и композиционное построение танцев, что повлияло на их характер и технику исполнения, они стали более весёлыми, полными радости. Произошло своеобразное соединение народных традиций и современности.

Необходимо отметить, что расцвет литовских народных танцев и их распространение в народе сопровождалось их прочным укреплением на профессиональной сцене. Сценический и фольклорный народный танец дополняют друг друга. Появились перспективы для развития и распространения литовских традиционных народных танцев не только внутри республики, но и за рубежом. Так, уже в 1940 году ряд литовских танцев были включены в репертуар ансамбля Игоря Моисеева [4].

Немаловажную роль в развитии народного танца играли ежегодные смотры художественной самодеятельности в разных районах. От смотра к смотру всё выше становится уровень исполнительского мастерства участников.

Примерно с середины XX века в Литве начали развиваться два отдельных жанра народной хо-

реографии: стилизованный народный танец, поставленный профессиональными хореографами на музыку, специально написанную композиторами, и народно-сценический танец, основанный на фольклорных традициях.

В современных условиях литовские народные танцы бережно сохраняются, развиваются за счет многочисленных фольклорных коллективов, существующих в различных районах Литвы, получают современное трактование в коллективах художественной самодеятельности и в профессиональных коллективах, демонстрирующих свое искусство на фестивалях и конкурсах международного уровня, в гастрольных поездках по стране и за рубежом.

Использование элементов литовского народно-сценического танца в учебно-воспитательном процессе образовательных учреждений культуры также является одной из форм сохранения и развития народной литовской танцевальной культуры.

Основываясь на сравнительном анализе репертуара любительских хореографических коллективов Новосибирской области и любительских коллективов Сибирского федерального округа, принимающих участие в региональных, межрегиональных и всероссийских фестивалях и конкурсах по народному танцу, проводимых на территории Новосибирской области и конкретно ГАУК НСО «Новосибирский государственный областной Дом народного творчества», необходимо отметить, что многочисленные хореографические коллективы ведут творческую работу в клубах, домах и дворцах культуры, детских школах искусств, эстетических и художественных центрах, детских домах творчества и т. д. В нашей стране проживают разные этнические группы людей, которые по тем или иным причинам своей второй родиной считают Сибирь. Но, тем не менее, каждая из этих групп старается сохранить свою традиционную культуру. В каждом субъекте Российской Федерации существуют государственные национальные дома (центры), работа которых направлена на объединение, сохранение и развитие национального творчества. Основной их целью является оказание практической помощи руководителям творческих коллективов по организации

учебно-педагогического процесса, основанного на национальном материале.

В советское время в репертуаре любительских хореографических коллективов широко использовался материал танцев братских союзных республик и танцев народов мира. Разработанные положения о проведении всесоюзных фестивалей художественного творчества ставили перед руководителями и участниками танцевальных коллективов задачи повышения политического и культурного уровня, совершенствования мастерства, создания новых хореографических постановок, высокоидейных по содержанию, ярких по форме, различных по жанрам. В основе репертуара каждого коллектива в приоритете, конечно, были национальные танцы своей республики [2]. В этот период самодеятельные хореографические коллективы решают проблему создания сценических вариантов народного танца с сохранением национального колорита, с учётом современной трактовки содержания номеров. Литовские народно-сценические танцы присутствуют в репертуаре почти всех коллективов художественной самодеятельности, государственных ансамблей. Элементы литовского народно-сценического танца включены в программу высших и средних специальных профессиональных образовательных учебных заведений.

С изменением политической ситуации в нашей стране интерес к изучению национальной танцевальной культуры не исчез. Но в репертуарах хореографических коллективов сократился запас национальных танцев.

Задача руководителей коллективов – не просто сохранять национальные традиции других народов, но и изучать, развивать, обновлять и сценически обрабатывать фольклорные национальные танцы, в том числе танцы Литвы. Национальные литовские народные танцы должны быть «живыми» и составлять часть современной культуры [8].

Лучшие образцы народных танцев, созданных в прошлом, сохраняются в репертуарах государственных ансамблей, в программах учебных заведений, коллективах художественной самодеятельности. Не одно поколение знакомо с литовскими народно-сценическими танцами «Клумпокоис», «Мельница», «Ядвигос», «Шустас»,

«Кальвялис», «Микита», «Гайдис», «Козлик», «Садуте», «Вайникелис», «Блездингеле» и мн. др.

Следовательно, осуществляя постановки народно-сценических танцев, руководителю коллектива необходимо бережно сохранять в них национальный колорит. Нельзя вносить в танец такие элементы, которые могут исказить его народную основу, нарушить национальную особенность и характер. При постановке литовского танца или танца другой национальности необходимо тщательно изучать национальный стиль и самобытность, нюансы и особенности, региональные оттенки и образ в выбранном танце, внимательно относиться к музыкальному сопровождению, изучить его и очень бережно сохранить оттенки и характер, важно, чтобы музыкальный материал соответствовал данному танцу и национальности. Национальный характер, который свойствен литовскому народу, является результатом влияния целого ряда факторов. При постановке номера необходимо изучить исторический путь литовского народа, природно-климатические условия его проживания, основную направленность трудовой деятельности, только тогда можно понять характер исполнения того или иного номера.

В настоящее время для профессиональной подготовки руководителей хореографических самодеятельных коллективов существуют высшие учебные заведения культуры, средние специальные профессиональные колледжи культуры и искусств, хореографические училища, в рабочие учебные программы которых включено изучение истории развития танцевальной культуры Литвы и элементов литовского народно-сценического танца. Но анализ программ нескольких профессиональных учебных заведений показал, что не везде изучаются именно литовские народно-сценические танцы. В большинстве учебных программ предлагается изучение народно-сценических танцев народов Прибалтики на выбор: эстонские, латвийские или литовские.

У каждого народа в танцах, как уже отмечалось, есть основные движения, ходы, положения рук, характерные только для данной национальности. В литовских танцах нет сложных танцевальных комбинаций и трюков, но есть танцы с танцевальными комбинациями на трудовую тему, подражательные танцы (изображение образов

животных), связанные с юмором, и они характерны только для литовских народно-сценических танцев.

Дисциплина «Народно-сценический танец» сформировалась у нас в стране в период после Октябрьской революции. Первую книгу – «Основы характерного танца» А. Лопухова, А. Бочарова и А. Ширяева – можно считать методической разработкой и четкой системой преподавания предмета «Народно-сценический танец». За последние годы вышло много книг по исследованию народной танцевальной культуры России, стран СНГ и зарубежья: К. Васильев, Р. Каримова, О. Князева, Ю. Лингис, З. Славюнас, В. Якилайтис [4], Н. Надеждина, Л. Ошурко, Г. Ткаченко, Т. Устинова, Ю. Чурко, М. Мурашко, Н. Заикин, Г. Гусев и др., которые раскрывают теоретические и практические методы изучения национального танца той или иной страны.

В программах учебных заведений есть два раздела: народно-сценический (характерный) танец и народный танец. С учетом того, что у литовского народа существует множество танцев, из огромного арсенала движений для программ отбираются наиболее типичные элементы. Из сочетания этих элементов можно составить один или два этюда. Движения изучаются от простых, к более сложным. Описание движений даётся в чистом виде, вне комбинаций, но иногда в нескольких разновидностях. Основные движения литовских танцев: лёгкий простой шаг, различные виды бега, подскоки, шаг польки, боковой шаг.

В последнее время не многие хореографы обращаются к сценической обработке литовского народного танца. И те руководители, которые имеют в репертуаре постановки танцев литовского народа, прежде всего, бережно изучают и сохраняют самобытность литовской танцевальной культуры. В Новосибирской области на 2017 год насчитывается больше тысячи самодеятельных хореографических коллективов, пропагандирующих народный танец. Но только два процента из них обращаются к изучению литовского народно-сценического танца.

Ежегодно ГАУК НСО Новосибирский государственный областной Дом народного творчества при поддержке Министерства культуры

Новосибирской области и Государственного Российского Дома народного творчества им. Паленова проводит Межрегиональный фестиваль-конкурс хореографического искусства «Калейдоскоп ритмов», где одной из номинаций является «Народно-сценический танец». За четырнадцать лет на конкурсе не было танца, поставленного на основе элементов литовской культуры. По результатам регионального конкурса «В ритме танца», который проводится раз в два года ГАУК НСО Новосибирский государственный областной Дом народного творчества при поддержке Министерства культуры Новосибирской области, выявлено, что за последние два года только три коллектива показали литовские народно-сценические танцы. Это образцовый самодеятельный коллектив «Весна» (руководитель Н. Оверченко), образцовый самодеятельный коллектив «Задоринки» (руководитель И. Немцева), образцовый самодеятельный коллектив «Звёзды Галактики» (руководитель О. Рожихина). Существует в работе ГАУК НСО Новосибирского государственного областного Дома народного творчества конкурс «Открытый урок», направленный на грамотное обучение участников хореографических коллективов и дальнейшее развитие самодеятельного хореографического творчества Новосибирской области. На открытых показах участников конкурса из 37 представленных уроков только три руководителя обратились к изучению элементов литовского народно-сценического танца. На конкурсном показе в 2017 году руководитель образцового самодеятельного коллектива «Дафти» И. В. Никонова использовала элементы литовского танца, руководитель образцового самодеятельного коллектива «Звёзды Галактики» О. В. Рожихина показывала процесс знакомства с элементами движений литовского народно-сценического танца «Ядвигос».

Следует отметить, что в последние десятилетия балетмейстеры самодеятельных хореографических коллективов Новосибирской области и Сибирского федерального округа не так часто обращаются к изучению литовского танца и использованию его в репертуарах коллективов художественной самодеятельности, пропагандирующих народное хореографическое творчество. А в системе профессиональной подготовки балетмейстеров-

постановщиков и исполнителей знакомство с танцевальной культурой Литвы проходит на факультативном уровне.

Таким образом, анализ существования и развития литовской народной танцевальной культуры на современном этапе показал, что танцевальная культура литовского народа сохранена и бережно передаётся из поколения в поколение. Традиционные масштабные фестивали песни и танца, проводимые в г. Вильнюс, – тому подтверждение. Это является и фактором устойчивого развития современной хореографической культуры Литвы.

На наш взгляд, для сохранения и развития литовской национальной танцевальной культуры, как и танцевальной культуры всех народов, проживающих на территории России, в том числе Сибирского федерального округа, необходимо:

- проведение международных, российских и региональных фестивалей и конкурсов народного творчества, которые являются существенным фактором сохранения и развития национальной танцевальной культуры, в том числе и литовской, среди диаспор, проживающих в Сибирском федеральном округе;

- анализ информации для диагностики работы домов народного творчества регионов Сибирского федерального округа с целью повышения эффективности внедрения творческих проектов на национальной основе;

- формирование ресурсного обеспечения деятельности творческих коллективов диаспор, проживающих в Сибирском федеральном округе;

- межрегиональное творческое сотрудничество в области информационной, учебно-методической, проектной и творческой деятельности;

- повышение уровня профессионального образования в средних и высших учебных заведениях культуры в области традиционной национальной танцевальной культуры.

Предложенные мероприятия позволят обеспечить более оперативное решение проблем сохранения и развития национальных танцевальных культур на современном этапе, поднять на более высокий художественный уровень танцевальное творчество народов, проживающих не только на территории России, но и на территории ближнего и дальнего зарубежья.

## Литература

1. Алексеева О. И. Народная хореография как составная компонента музыкального фольклорного наследия // Народная художественная культура: журн. – Белгород: Наука, культура, искусство, 2014. – С. 34–41.
2. Аудюс Я. Свообразие танцевальной культуры Малой Литвы // Вестн. С.-Петербур. гос. ин-та культуры. – 2016. – С. 51–54.
3. Беронтайте И. Ю. Народные календарные праздники и обряды в современной культурно-просветительной работе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – Ленинград, 1989. – 15 с.: ил. РГБ ОД, 9 90-1/1254-7.
4. Лингис Ю., Славюнас З., Якилайтис, В. Литовские народные танцы: репертуар. сб. – Вильнюс: Госполитнаучиздат, 1955. – 195 с.
5. Моркунене Е. Очерки литовской народной хореографии (конец XIX века – XX век): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Вильнюс: [б. и.], 1972. – 17 с.
6. Палилей А. В., Рожков В. Н. Современные методы контроля результативности учебной деятельности обучающихся и педагогов в изучении хореографических дисциплин // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41/1. – С. 220–227.
7. Хореографическое искусство и образование в Сибири: проблемы изучения, сохранения и развития: сб. науч. ст. / ред. кол.: Г. С. Фешкова, А. В. Палилей, Н. И. Бочкарева. – Кемерово: КемГИК, 2016. – Вып. 1. – 208 с.
8. Хренов Н. А. Традиционная культура в ситуации модернизации // Навстречу Третьему Всероссийскому конгрессу фольклористов: сб. науч. ст. – М.: ГЦРФ, 2013. – 288 с.
9. Шиповская Л. П., Барановский В. Е. Хореографическое искусство как эстетическая ценность // Сервис PLUS: науч. журн. – 2009. – № 1. – С. 98–100.

## References

1. Alekseeva O.I. Narodnaya khoreografiya kak sostavnaya komponenta muzykal'nogo fol'klornogo naslediya [The folk choreography as an integral component of the musical folklore heritage]. *Zhurnal "Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura" [The magazine "Folk Art Culture"]*. Belgorod, Nauka, kul'tura, iskusstvo Publ., 2014, pp. 34-41. (In Russ.).
2. Audyus Ya. Svoeobrazie tantseval'noy kul'tury Maloy Litvy [Originality of dancing culture of Small Lithuania]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2016, pp. 51-54. (In Russ.).
3. Berontayte I.Yu. *Narodnye kalendarnye prazdniki i obryady v sovremennoy kul'turno-prosvetitel'noy rabote: avtoreferat dis. kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.05 [National calendar holidays and ceremonies in modern cultural and educational work. Author's abstract of Diss. PhD in pedagogy: 13.00.05]*. Leningrad, 1989. 15 p. (In Russ.).
4. Lingis Yu., Slavyunas Z., Yakilaytis V. *Litovskie narodnye tantsy repertuarnyy sbornik [Lithuanian national dances: repertoire collection]*. Vilnius, Gospolitnauchizdat Publ., 1955. 195 p. (In Russ.).
5. Morkunene E. *Ocherki litovskoy narodnoy khoreografii (konets XIX veka – XX vek): avtoreferat dis. kandidata istoricheskikh nauk [Sketches of the Lithuanian national choreography (end of the 19th century of the 20th century). Author's abstract of Diss. PhD in history]*. Vilnius, 1972. 17 p. (In Russ.).
6. Paliley A. V., Rozhkov V. N. *Sovremennye metody kontrolya rezul'tativnosti uchebnoy deyatel'nosti obuchayushchikhsya i pedagogov v izuchenii khoreograficheskikh distsiplin [Modern control methods of effectiveness of educational activity of students and teachers in studying of choreographic disciplines]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41/1, pp. 220-227. (In Russ.).
7. *Khoreograficheskoye iskusstvo i obrazovaniye v Sibiri: problemy izucheniya, sokhraneniya i razvitiya [Choreographic art and education in Siberia: problems of studying, preservation and development]*. Ed by G.S. Feshkova, A.V. Paliley, N.I. Bochkareva. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2016, iss. 1. 208 p. (In Russ.).
8. Khrenov N.A. *Traditsionnaya kul'tura v situatsii modernizatsii [Traditional culture in a modernization situation]*. *Navstrechu Tret'emu Vserossiyskomu kongressu fol'kloristov: sbornik nauchnykh statey [Towards to the Third All-Russian congress of specialists in folklore. Collection of scientific articles]*. Moscow, GTsRF Publ., 2013. 288 p. (In Russ.).
9. Shipovskaya L.P., Baranovskiy V.E. *Khoreograficheskoye iskusstvo kak esteticheskaya tsennost' [Choreographic art as aesthetic value]*. *Servis PLUS: nauchnyy zhurnal [Service PLUS. Scientific magazine]*, 2009, no. 1, pp. 98-100. (In Russ.).

УДК 392

## ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОГО И СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО ВЛИЯНИЯ КИТАЙЦЕВ НА АБОРИГЕННОЕ НАСЕЛЕНИЕ УССУРИЙСКОГО КРАЯ В СЕРЕДИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА<sup>1</sup>

*Ткачёва Наталья Николаевна*, кандидат политических наук, доцент департамента психологии и образования Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: nataltk@mail.ru

*Ткачёв Сергей Викторович*, кандидат политических наук, заведующий политехническим музеем Учебно-научного музея Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: sertk@mail.ru

С начала XIX века китайцы начали проникать в Уссурийский край, где к тому времени проживало очень немногочисленное аборигенное население, основным занятием которого была охота и сопутствующая ей рыбная ловля. Появление мигрантов из Поднебесной было встречено с любопытством и доброжелательно (до этого в крае появлялись только маньчжуры); однако оно спровоцировало возникновение сложных этнических процессов. Здесь мы встречаем довольно редкий случай «мужской» миграции, причём численно подавляющей местное сообщество. В такой ситуации происходит стремительная ассимиляция аборигенов. Но при этом происходит внедрение лишь «мужской» части культуры – особые условия хозяйствования, орудия труда, социальная система, законы, закрепляющие новые правила общежития, религиозные представления и т. д. Цель данной статьи – проследить культурное влияние китайцев на аборигенов края в дореволюционный период. Авторы сконцентрировали своё внимание на вопросах, весьма чувствительных для любого этноса в период активной трансформации. Это – изменение представлений об окружающем мире и своём месте в нём, резкая модификация социальной структуры привычного общества, появление новых культурных и социально-экономических вызовов и реакция на них. Обычно эти вопросы рассматривались с точки зрения негативного влияния китайцев на аборигенов края. В данной статье показано, что при действительно подавляющем культурном влиянии Китая на аборигенов всё же представления о китайцах как об эксплуататорах местных жителей не всегда соответствовали действительности.

**Ключевые слова:** китайцы, аборигены, Уссурийский край, обычаи, национальная культура, эксплуатация.

## PROBLEMS OF THE CULTURAL AND SOCIO-ECONOMIC CHINESE INFLUENCE ON THE NATIVE PEOPLE OF THE USSURI AREA IN THE MIDDLE 19<sup>TH</sup> - EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY<sup>2</sup>

*Tkacheva Natalya Nikolaevna*, PhD in Politics, Associate Professor of Psychology and Education Department of Art and Humanity School, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: nataltk@mail.ru

*Tkachev Sergey Viktorovich*, PhD in Politics, Head of Polytechnic Museum of Educational Scientific Museum of Art and Humanity School, Far Eastern Federal University (Vladivostok, Russian Federation). E-mail: sertk@mail.ru

In the 19<sup>th</sup> century, the Chinese began to spread to the Ussuri region. In this territory by that time a very small aboriginal population lived, whose main occupation was hunting and fishing. The arrival of migrants from China was accepted with curiosity and kindly, but gradually it provoked the emergence of complex

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта no. 18-009-00393.

<sup>2</sup> The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 18-009-00393.

ethnic processes. Here we meet a rather rare case of ‘male’ migration with numerically overwhelming the local community. In such a situation, aborigines assimilate rapidly but only the ‘male’ part of the culture is introduced to special economic conditions, tools, laws, religious beliefs, etc. The purpose of this article is to trace the cultural influence of the Chinese on the Aboriginal in the pre-revolutionary period. The authors concentrated their attention on issues that are very sensitive to any ethnos during the period of active transformation. This is a change in ideas about the surrounding world and its place in it, sharp modification of the social structure of the usual society, emergence and reaction to new cultural and socio-economic challenges. As a rule, scientists considered these issues from the point of view of the negative influence of the Chinese on the Aboriginals of Ussuri region. In the article, the authors showed that with China’s truly overwhelming cultural influence on the Aborigines, yet the notion of the Chinese, as exploiters of local residents did not always correspond to reality. In this paper, the information was used from a little-known monograph by S. Brailovsky (1902) and mostly unpublished field diaries of V. Arsenyev (1906-1909).

**Keywords:** Chinese, aborigines, Ussuri region, customs, national culture, exploitation.

*Один пожилой прислужник постоянного двора рассказывал мне о своём путешествии в Уссурийский край, куда он ходил на заработки, и описывал дремучие леса, высокие горы и болотистые равнины, которые заграждают путь в этот золотой край (бао ди); зато в один год смелый промышленник может там добыть себе столько, сколько он не был бы в состоянии приобрести десятилетним трудом на родине.*

*Архимандрит Палладий, Маньчжурия, 1870 [9, с. 47]*

Уссурийский край был присоединён к Российской империи по Пекинскому договору в 1860 году. Однако ещё задолго до этой даты в регионе начали происходить сложные этнические процессы, которые приход русских и, в последующем, корейцев ещё более стимулировали.

Данная ситуация представляет интерес по нескольким причинам. Во-первых, к 1860 году эта территория была крайне слабо заселена аборигенами, а китайцы начали проникать в край с начала XIX века, но они также были весьма немногочисленны. Исследователи по-разному оценивали численность китайцев в Уссурийском крае в конце 60-х – начале 70-х годов XIX века: архимандрит Палладий говорил о 40–50 тыс. человек, М. И. Венюков и А. А. Алябьев считали, что их не более 2 тыс., Н. М. Пржевальский допускал цифру 4–5 тыс. человек, П. А. Гельмерсен от 5 до 7 тысяч... А. Ф. Будищев свидетельствовал, что на всём огромном пространстве описываемого края (271 950 квадратных вёрст) всех местных жителей (гиляков, орочей, китайцев, гольдов) едва ли насчитывается более 10 тысяч человек [8, с. 71]. Со-

гласно переписи В. Н. Висленёва, проведённой в Южно-Уссурийском крае в 1879 году, здесь насчитывалось 544 аборигена и 5 268 китайцев (проживающие во Владивостоке не включены в эту цифру) [10, с. 76–77]. Несмотря на то, что китайцев почти в 10 раз больше, чем аборигенов, всё равно их очень мало. Практически Уссурийский край до прихода русских представлял собой terra nullius.

Вторая особенность – исключительно мужской состав китайского населения. Это создавало совершенно особую ситуацию. «Семейная» миграция, по сути, замкнута на себя, стремится к сохранению собственной этнической и культурной идентичности в новой среде, поэтому время взаимодействия с новыми окружающими сообществами может исчисляться поколениями. Иное дело, когда мы встречаем довольно редкий случай «мужской» миграции, при этом численно подавляющей местное сообщество. В такой ситуации ассимиляция аборигенов стремительна, но при этом происходит внедрение лишь «мужской» части культуры – особые условия хозяйствования, орудия труда, законы, религиозные представления и т. д.

Цель данной статьи – на основании полевых дневников В. К. Арсеньева 1906–1909 годов и наблюдений С. Н. Браиловского проанализировать это культурное явление и сделать вывод о степени его влияния на местную общину аборигенов.

#### **Изменения в представлениях об окружающем и потустороннем мире**

Культурное влияние китайцев оказало серьёзное воздействие на духовную сферу жизни аборигенов. При этом трудно представить, что

распространение религиозных воззрений имело под собой какой-то материальный подтекст, так же как и гелиоцентрическая модель солнечной системы или система счёта времени. Эта информация не конвертируется в шкурки соболей, а является чистой передачей знаний.

*Орочи уверяют, что они раньше не знали, как надо молиться богу. – Пришли манзы и научили молиться богу [1, с. 71].*

*При первом вопросе о религии большая часть удихэ отвечает: «Молимся китайскому богу». Действительно, сознательно или бессознательно, но они стараются исполнять, подобно китайцам, все религиозные обряды. Во всяком более многолюдном поселении тазов имеется китайская кумирня [6, с. 182].*

*Орочи переняли от китайцев кое-что из их религии – У них можно увидеть сложенные из плах и деревьев подобие кумирен [5, с. 99].*

Брайловский отмечает, что коренные жители воспринимают китайские религиозные представления только поверхностно. *Копируя во всём китайцев, удихэ не прониклись глубоко буддийской религией; они взяли от неё одну внешность и то искажённую: поклонение идолам. На р. Самарге старые люди говорили мне, что китайскую религию они приняли лет 25 тому назад, а до того времени они молились своим богам [6, с. 183].* Нужно отметить, что местный шаманизм вполне органично сосуществовал с буддизмом.

*На побережье океана обычай похорон заимствован от китайцев [6, с. 193].* Что не удивительно – представления о загробном мире в буддизме выглядят очень привлекательными.

При этом влияние православия, которое пытались привить аборигенам русские и, собственно, российские власти, также было очень невелико и поверхностно: *«Орочи-удихэ числятся православными и, конечно, только на бумаге. Многие из них носят кресты. Когда я их спрашивал, что это у них на груди, они отвечали: «Севохи»<sup>3</sup> и при этом высказывали удивление, почему русский севоха имеет всегда раскрытые руки, как будто он хочет лететь и думает, что это его крылья. Некоторые из них имеют два-три имени, потому что их крестили несколько раз. Всё это говорит о том, что крещение было только внешним об-*

<sup>3</sup> Изображение духа, помогающего человеку, у народностей Приморья и Приамурья.

*рядом – и, слава Богу! Иначе у них появился бы душевный разлад и ни к чему путному крещение не привело бы [4, с. 57].*

*В последнее время они (удихэ) научились вести счёт времени от китайцев, считая за начало года китайский новый год (в конце января) [6, с. 196].*

*У некоторых орочей существует... воззрение на движение солнца, луны, звёзд. «Кто из них стоит, кто движется?» – задают они сами себе вопрос и тотчас же дают себе ответ: «Наша думай, однако, солнце стоит, а земля ходит есть!». О том, что земля вертится, орочи слышали от гольдов, а эти последние почерпнули эти сведения от китайцев [5, с. 104].* Действительно, передача подобного рода знаний не несёт никакой материальной выгоды, но косвенно показывает авторитет китайцев, значимость их мнения и доверительность взаимоотношений ведь они просто словами убедили аборигенов в том, что противоречит обычному наблюдению. При этом вряд ли такая передача знаний была единичным явлением.

#### **Новые вызовы: социальные болезни и эпидемии**

Как всегда в истории, колонизаторы приходят со своими болезнями. Самой большой проблемой была оспа (чужа). Характерно, что аборигены в основной массе стремились получить квалифицированную медицинскую помощь. Корейцы за плату практиковали примитивную, но всё же достаточно эффективную прививку от оспы. Но жертв этой болезни всё равно было очень много. Это происходило в тайге, в русских поселениях и городах даже не знали, какая трагедия разыгрывается совсем недалеко от них.

Также, по-видимому, большой проблемой стало опиекурение, но его распространение было весьма неоднородным, и, действительно, это было китайским бизнесом. Русская водка также не могла конкурировать по цене с китайским ханшином. Зато, по мнению Арсеньева, русские с мукой аборигенам завезли тараканов, а с сахалинской каторги – клопов.

*Китайцы полагают, что за последние 20 лет число орочей уменьшилось раз в 5 или 6. Это же самое говорят и сами орочи. Причина вымирания – болезни и изменившиеся условия жизни [6, с. 33].* Впрочем, фольклорные источники говорят о том, что оспа периодически появлялась сре-

ди аборигенов края, катастрофически сокращая их численность, задолго до прихода и русских, и китайских мигрантов.

*Во вторую эпидемию оспы (1882–1883) их (манз) было уже много, и они хоронили умерших уди́хэ [6, с. 70].* Браиловский отмечает, что китайцы меньше подвергались опасности, так как многие из них переболели оспой в детстве.

*По рассказам гольдов на р. Чин-Гоуза в течение двух с половиной суток умерло около 600 гольдов. Китайцы боялись их хоронить и сжигали трупы на больших кострах. В довершение несчастья китайцы решили уничтожить и оставшихся в живых гольдов, опасаясь, что и они заболеют и только увеличат заразу [4, с. 10].* Эту информацию Арсеньева 1906 года мы оставляем без комментариев, отметив лишь, что численность жертв болезни в 600 человек для достаточно немногочисленных гольдов, это очень сильный удар для выживания этноса в целом. По данным переписи населения Приморской области 1915 года, всего насчитывалось 4330 гольдов [7, с. X].

*Сравнительно малую, но весьма губительную распространённость среди уди́хэ имеет сифилис, которому даже названия не придумали до сих пор эти полудикари. Замечательно, что эту ужасную болезнь... мне доводилось встречать лишь в южной части территории уди́хэ. Несомненно, что болезнь имеет заносное происхождение, и, по моему мнению, её привезли сюда манзы [6, с. 70].* Браиловский здесь делает неоправданное обобщение, описывая единственный случай, а именно, больную девушку 16 лет, у которой был сексуальный контакт с бродячим манзой 5 лет назад.

Вообще со всеми своими болезнями коренные жители края обращались к своим шаманам. Но при этом искали помощи и у русских врачей. Последних было чрезвычайно мало, и в основном они практиковали в русских поселениях. Браиловский отмечает, что эту нишу занимали также манзы. *Следует предположить, что в качестве лекарей практикуют среди уди́хэ манзы, лечащие посредством трав и растений, пантов, женьшеня и т. п. [6, с. 70].*

По мнению и Браиловского и Арсеньева, китайцы спровоцировали распространение среди аборигенов употребление опиума и водки. При этом ханшин (китайская водка) первоначально не продавался, а дарился. Часто по такой же схеме получал распространение и опиум. Ниже приве-

дены сообщения из путевых дневников Арсеньева разных лет на эту тему. Не стоит удивляться, что наблюдается разная ситуация с алкоголизмом и наркоманией, – описываются географически разные районы края. В целом можно сказать, что эти разрушительные для аборигенов явления получили распространение в тех районах края, куда, прежде всего, проникали китайцы.

*Китайцы первые привезли спирт [5, с. 2]. Орочи рассказывают... гильяки курили табак, курить научились с них и орочи. Китайцы привезли ханшин, но мало – спиртом они не торговали, а только понемногу угощали орочей и дарили его без денег [5, с. 10].*

*Сколько мне ни приходилось спрашивать опикуров – уди́хэ, всегда получался один ответ, что научили курить опий манзы [6, с. 120].*

*Два года тому назад китайцы стали возить опий на р. Кусун... В настоящее время не найдётся ни одного ороча (здесь), кто не курил бы опия [1, с. 29].*

*Нельзя сказать, чтобы орочи пьянствовали, я редко и мало видел пьяных... причём пьяные вели себя очень тихо и прилично. Многие из них совершенно даже не пьют вина, а ещё реже курят опий. Я до сего времени видел только одного такого ороча-старика, который немного курил опий, и тот оправдывался тем, что он болен и курит опий лишь для поправления здоровья [4, с. 37].*

*Нигде (верховья р. Хор) не видно, чтобы гольды и орочи курили опий, пьянствовали или состояли должниками у китайцев. Вообще живут они несравненно лучше, чем их собратья на побережье моря [5, с. 69].*

### **Социально-экономические конфликты и вопрос «эксплуатации»**

В опубликованной исторической литературе практически невозможно встретить мнение, противоположное тому, что китайцы эксплуатировали местное коренное население. На наш взгляд, такая точка зрения не является объективной.

Этот раздел начинается рассказом Браиловского о работнике-манзе, который постепенно отбирает имущество у хозяина-уди́хэ. Мы позволили себе привести в статье столь обширный отрывок, чтобы продемонстрировать несколько важных моментов. Во-первых, Браиловскому не удаётся посмотреть на разыгрывающуюся перед

его глазами драму непредвзято: он всецело на стороне удиһэ. И это снижает значимость данного научного труда в плане объективности. Но самый главный вопрос здесь: кто же эксплуататор?

*В деревне на р. Такхоне я встретил единственную богато обставленную фанзу у удиһэ. По внешнему виду её никак нельзя было отличить от богатой усадьбы китайца. Близ двора, на прекрасной равнине, пасся рогатый скот в количестве 15 голов... жена и дети нарядно одеты и причесаны... Расспросы показали, что богатство и довольство настоящей семьи – чистейший мираж: всё виденное мною имущество всецело принадлежало находившемуся здесь манзе... Оказалось, что лет десять назад на этом дворе жил удиһэ с семьей. У него была фанза, быки и лошадь... К этому удиһэ пристал в качестве работника виденный мною манза... Заметив расположение хозяина к лени и беспечность его, услужливый манза предложил хозяину такие условия: пусть хозяин передаст всё своё хозяйство ему, работнику, который будет давать хозяину половину урожая. Скот принадлежит хозяину, а приплод – работнику. Когда прежняя фанза пришла в ветхость, работник предложил хозяину, выстроить новую, более обширную. «Всё равно, что твоё будет!» – утешил хитрый манза добродушного и простоватого хозяина-лентяя. Между тем проходили годы; семья у хозяина увеличивалась, дети подрастали, потребности увеличивались. Хозяин, пользуясь услугами китайца, совершенно забросил хозяйство и окончательно обленился. За десять лет скот хозяина стал негодным к работе, а приплод работника был в силе. Старая фанзушка хозяина исчезла, заменившись большою новою фанзою, которую соорудил и считал своею собственностью манза. Когда от хозяйства удиһэ остались одни жалкие руины, китаец нашёл невыгодным соблюдать некоторые из прежних условий, например, он признал невозможным давать хозяину половину своего дохода и ороch-удиһэ помирился на трети дохода. Недостающее для содержания семьи брал у манзы-работника в долг, в счет выкупа усадьбы... Нетрудно предсказать... печальный конец этой... истории хозяйства ороchона-удиһэ; хозяин проест жену и детей, затем навсегда закабалит себя манзе-работнику, который очень скоро примет вид богатого хозяина и заставит удиһэ работать на себя, не разгибая спины [6, с. 91–92].*

На наш взгляд, в данной истории симпатии вполне могут быть на стороне батрака-китайца, десятилетиями работающего на владельца усадьбы – удиһэ и пытающего увеличить свои доходы за вложенный труд. Браиловскому же важен вопрос первоначального владения имуществом, как помещичьего землевладения. Впрочем, возможно, здесь сыграл свою роль и этнический фактор, – история выглядела бы совсем иначе, если хозяином усадьбы был бы, например, китаец, а батраком – русский.

*На р. Такэми(?) во всё своём безобразном виде проявилось притеснение ороchей китайцами – та же кабала, то же рабство, то же ростовщичество, что и на р. Иман... Нет ни одной семьи ороchей, где не было бы китайца. Эти пауки присасываются к тазам всюду и под различными предложениями: где в качестве домоуправителя, где в качестве компаньона, где в качестве помощника, где женихом около молодой ороchеньки и т. д. [1, с. 29]. За долги китайцы... прибегают даже к пыткам, для чего около кумирни подвешивают его (должника) на дерево за пальцы. Ороchенька плачет, повешенный ороch стонет. Картина возмутительная [3, с. 31]. На самом деле, практически все многочисленные и повторяющиеся описания бесчинств китайцев по отношению к аборигенам касаются района реки Иман, но на это мало обращается внимание, и все эти действительно вопиющие факты транслируются уже на всё китайское население края.*

*Из всех ороchей на Сан Хобэ только двое должны китайцам (300 и 150 рублей), причём они лично признают за собой этот долг и на притеснения их китайцами не жалуются. По их заявлению, китайцы процентов с них не берут, и они живут с ними в дружбе и согласии [1, с. 24]. Из данного наблюдения Арсеньева видно, что взаимоотношения между китайцами и аборигенами далеко не всегда были экономически антагонистическими. Но такая информация не печаталась, очень редко попадая на глаза широкой общественности.*

*Некоторые из них (орочей) держат китайца-работника, который ведаёт исключительно полевыми работами, в том числе и хлебопашеством. В общем, орочи, если бы не курили опия, не пили бы водки, не брали бы товаров в долг у китайцев, могли бы жить хорошо и даже*

скопить деньжонки, что и видно у более благо-разумных [3, с. 88].

Орочи на р. Кусун не жалуется на китайцев, говоря, что они их, орочей, не притесняют. Таких аномальных явлений, каких мне пришлось видеть на Имане, здесь нет. Орочи живут в дружбе с китайцами... На Кусуне китайцев мало, а орочей много. Первые ещё не решаются на открытое грубое насилие по отношению к туземцам [3, с. 38]. Возможно, Арсеньев прав, и настоящая эксплуатация аборигенов начинается там, где численно они начнут уступать китайцам. Впрочем, это маловероятно, вся человеческая история показывает, что власть всегда находится в руках очень немногочисленной, но сплочённой группы. То есть следовало бы ожидать эксплуатации коренного населения китайцами ещё тогда, когда последних ещё крайне мало.

Ниже приводятся также неопубликованные наблюдения Арсеньева, которые он озаглавил «Нравственность», посвятив этот раздел орочам. Здесь опять же возникают сомнения относительно абсолютного характера эксплуатации аборигенов китайцами.

Кусунские орочи при всяком удобном случае стараются где-нибудь в долг набрать... в расчёте подольше придержат долг, вывести из терпения кредитора и тогда ему всучить за долг похуже соболей и по цене сравнительно не низкой... Ороч никогда не скажет, сколько он действительно поймал соболей. Обыкновенно они прячут их и сперва стараются сбить за долги худших, после этого они, припрятав самых лучших, сбывают потихоньку продавцам средних по стоимости и только потом уже когда-нибудь при удобном случае, где-нибудь на стороне продают самые ценные шкурки [3, с. 39].

Попрошайничество у орочей развито страшно. Придя к купцу китайцу, у которого они забирают в долг товары, муку и крупу, орочи просят у него в подарок коробку печенья или банку ана-насов. Иногда это выпрашивание длится более часу. Видя, что китаец упорно стоит на своём и отказывает, ороч начинает грозить, что не станет платить долг или нарочно будет затягивать уплату долга. Эта угроза становится действительной, и китаец побеждён. Уходя, ороч напоминает китайцу, чтобы он не записывал в долговую тетрадь подарка, иначе он платит долг не будет. Тем не менее китаец каждый раз берёт

свои записи и к старым долгам приписывает по-немногу, чтобы покрыть убытки, причинённые ему подарками для орочей [3, с. 83].

Арсеньев обращается и к вопросу кредита, как основы китайской эксплуатации аборигенов, и приходит к парадоксальному выводу: без этих денег (то есть, без китайцев) аборигены вымрут от голода. Кредитование у китайцев орочей мало беспокоит. Они привыкли занимать у манз запасы продовольствия, если не хватает своих добытых личным трудом на охоте. В настоящее время потребности жизни у инородцев увеличились, а тайга стала давать мало. Отсюда заключение – им надо кредит на предметы первой необходимости. Если сейчас изгнать всех китайцев-купцов, то значит заведомо обречь инородцев на голодовку. Хоть по дорогой цене, а всё-таки они имеют кредит и всё, что требуется для их жизни [2, с. 36].

Из приведённых примеров видно, что вопрос этнической эксплуатации не столь однозначен, как обычно представляется в литературе. Кредитование сезонных промыслов – также типичное явление и в современной экономике. Стоит обратить внимание на следующий момент: до прихода в край китайцев аборигены вполне удовлетворяют свои потребности в еде, одежде при этом, не затрачивая особых усилий. Пришедшие китайцы именно изменили эти потребности и добавили новые (новая пища, более удобная одежда и оружие, алкоголь, опиум, престижные вещи), которые можно было удовлетворить, лишь расплатившись с китайцами тем, что им было нужно – соболей, панты, женьшень, морская капуста. В этом отношении «обобщённый» китаец в крае был эксплуататором. Но реальная жизнь сложнее таких обобщённых схем, и приведённые примеры показывают, что аборигены тоже были отнюдь не всегда наивными детьми природы.

#### Новые вызовы: этнический бандитизм

Коренные жители региона далеко не всегда жили дружно друг с другом. До прихода русских имели место межплеменные войны (часто из-за случайных убийств или неслучайных краж невест), усугублявшиеся обычаем кровной мести. После установления российской власти сами аборигены признавали, что межплеменные конфликты прекратились. Возможной причиной является появление китайцев и этнического китайского

бандитизма (хунхузы), что мобилизует родственные этносы к кооперации.

*Лет 40 назад на Самарге появились китайские разбойники (чалдоны по ороченски). Они начали убивать и грабить орочен [5, с. 8].*

*В случае нападения хунхузов на тазу, остальные собираются отовсюду и с оружием в руках или защищают его от китайцев или преследуют обидчиков с оружием в руках и страшно мстят (кровь за кровь) [4, с. 123].*

*Нравы местных китайцев на р. Ахибэ и Таудзихэ удивительно дикие. Так, на р. Ахибэ помощник старшины из винтовки застрелил трёх человек, в том числе одного гольда, жену его продал за 350 рублей, а деньги взял себе. На р. Таудзихэ китаец убил палкой сонного мальчика (таза), проломив ему спину двойным ударом. И оба эти героя живут по-прежнему благополучно и безнаказанно. Пристав Ольгинский об этом ничего не знает [4, с. 17].*

*На р. Кусун проживает китаец Уан-Син, который имеет винтовку (как и все они). Этот китаец пользуется общей нелюбовью не только орочей, но и китайцев. При всяком удобном случае он старается стрелять в человека из ружья. Они считают его всё равно как хунхузом [3, с. 7].* Интересное замечание, так как в том же дневнике позже мы находим информацию о том, что орочи здесь «живут в дружбе с китайцами» (см. выше).

Далее следует очень необычная мысль Арсеньева, также нигде не опубликованная, по сути, перечёркивающая все наши обычные представления о взаимоотношениях коренных жителей края с китайцами. Суть этой мысли – мы совсем не понимаем этих отношений и нам не следует в них вмешиваться.

*Никогда не следует разбирать раздоров между китайцами, орочами и гольдами, иначе можно зайти в такой лабиринт непонятных для нас их отношений между собою, что не знаешь,*

*как из него и выпутаться. Не следует вмешиваться в их дела, хотя бы даже последние связаны с убийствами и грабежами. У них свои взгляды, свои убеждения, свои особые правила, нравы и обычаи, для нас, европейцев, совершенно чуждые и непонятные [4, с. 8].*

В данной статье авторами были представлены мнения двух известных исследователей южной части Дальнего Востока России С. Н. Браиловского и В. К. Арсеньева на взаимоотношения аборигенов и китайцев в начале XX века. Характерной чертой высказываний Арсеньева является то, что зачастую он сам себе противоречит (Браиловский гораздо более последователен). И этих противоречий много. Почему это происходит?

В своём путевом дневнике Арсеньев пишет либо события прошедшего дня, либо внезапно посетившие его мысли. Дневник эмоционален, несдержан, фиксирует момент и, наверное, более честен с читателем, чем книга, написанная на его основе. В опубликованных материалах мы не найдём высказываний Арсеньева о свободе нравов в семье орочей, о попрошайничестве, детоубийстве или о необходимости воздерживаться от вмешательства «в раздоры между китайцами, орочами и гольдами». Это – проблема действительно вовлечённого в события человека. Но это и показатель совершенно неоднозначной ситуации в социально-культурном взаимодействии аборигенов и манз. На р. Иман китайцы, пользуясь близостью Маньчжурии, устанавливая в тайге свои порядки и совершенно поработают аборигенов. А в другом месте – более гармоничные взаимоотношения. Но как раз неоднозначная оценка этих контактов говорит об их сложности, в противовес плоскому, понятному и поддержанному всеми негативу к манзам.

Собственно, это мы и стремились показать – данная тема всё ещё требует своего глубокого исследования.

#### Литература

1. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года. – № 1 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 5.
2. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года. – № 3 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 7.
3. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1907 года // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 6.
4. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1906 года. – № 3 // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 2.
5. Арсеньев В. К. Путевой дневник 1908–1909 годов // О-во изучения Амур. края. – Ф. 14. – Оп. 1. – Д. 10.
6. Браиловский С. Н. Тазы или Удихэ (опыт этногр. исслед.). – СПб., 1902. – 223 с.
7. Населённые и жилые места Приморского района. Крестьяне. Инородцы. Жёлтые. Перепись населения 1–20 июня 1915 года. – Владивосток, 1915. – 136 с.

8. Нестерова Е. И. Русская администрация и китайские мигранты на Юге Дальнего Востока России (вторая половина XIX – начало XX века). – Владивосток, 2004. – 372 с.
9. Палладий. Дорожные заметки на пути от Пекина до Благовещенска чрез Маньчжурию в 1870 году. – СПб., 1872. – 130 с.
10. Ткачев С. В. «Корейцы и инородцы Южно-Уссурийского края» в переписи В. Н. Висленёва // Российская история. – 2018. – № 2. – С. 67–79.

## References

1. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907, no. 1. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 5. (In Russ.).
2. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907, no. 3. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 7. (In Russ.).
3. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1907. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 6. (In Russ.).
4. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1906, no. 3. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 2. (In Russ.).
5. Arsenyev V.K. Putevoy dnevnik [Travel Diary], 1908–1909. *Obshchestvo izucheniya Amurskogo kraya [Society for the study of the Amur region]*, F. 14, op. 1, d. 10. (In Russ.).
6. Brailovskiy S.N. *Tazy ili Udihe (opyt etnograficheskogo issledovaniya) [Tazi or Udihe (The Experience of Ethnographic Research)]*. St. Petersburg, 1902. 223 p. (In Russ.).
7. *Naselennye i zhilye mesta Primorskogo raiona. Krest'yanе. Inorodtsy. Zheltye. Perepis' naseleniya 1-20 iyunya 1915 goda [Inhabited places of the Primorsky region. Peasants. Aborigines. Yellow. The population census of June 1-20, 1915]*. Vladivostok, 1915. 136 p.
8. Nesterova E.I. *Russkaya administratsiya i kitayskie migranty na Yuge Dal'nego Vostoka Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka) [The Russian administration and Chinese migrants in the South of the Far East of Russia (second half of the XIX – early XX century)]*. Vladivostok, 2004. 372 p. (In Russ.).
9. *Palladiy. Dorozhnye zametki na puti ot Pekina do Blagoveshchenska chrez Manchuriyu v 1870 godu [Travel Notes on the Road from Beijing to Blagoveshchensk through Manchuria in 1870]*. St. Petersburg, 1872. 130 p. (In Russ.).
10. Tkachev S.V. “Koreytsy i inorodtsy Yuzhno-Ussuriyskogo kraya” v perepisi V.N. Vislyeneva [“Koreans and foreigners of the South Ussuri region” in the census of V.N. Vislyenev]. *Rossiyskaya istoriya [Russian history]*, 2018, no. 2, pp. 67-79. (In Russ.).

УДК 130.2

## ПОНЯТИЕ «МЕНЕДЖМЕНТ»: КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ

**Родионова Дарья Геннадьевна**, и. о. заведующей кафедрой менеджмента музыкального искусства, факультет фольклорного искусства и продюсерства, Российская академия музыки имени Гнесиных (г. Москва, РФ). E-mail: ffignes@gmail.com

В данной статье рассматриваются некоторые методологические основы понятия «менеджмент», которые составляют его содержание. Автор в своем анализе опирается на философские концепции, разработанные в трудах зарубежных и русских философов, обращая внимание на единство рационального и эмоционального, взаимодействие качества и количества, на понятия «ценность» и «творчество». Синтез данных, рассматривающих различные структурно-содержательные компоненты этого понятия, дает возможность сегодня представить *менеджмент как многогранное комплексное явление, функционирующее в условиях духовной культуры конкретной страны; как искусство, отражающее лучшие его достижения в создании новых творений и воспроизведений мировых шедевров прошлого; как творчество, которое позволяет находить новое, неповторимое; как ценность, благодаря которой происходит эффективное распространение в социуме лучших образцов искусства и активное развитие*

духовной культуры в целом. В связи с этим автор обращается к историческим особенностям его понимания, к истокам представлений ученых о теории управления, руководства людьми, создания различного содержания творческих мероприятий, которые несут в себе истинную ценность и пользу для окружающих. Для раскрытия понятия «менеджмент» автор предлагает обратиться к немецкой классической философии, теории И. Канта, который говорил о разумном освоении мира, единстве объективного и субъективного, рационального и эмоционального, их изменений во времени и пространстве. Автор рассматривает идеи Г. Гегеля о взаимодействии качества и количества, их ценностном духовном смысле, о понятии меры. Вместе с тем в статье автор приводит и материалистическую точку зрения К. Маркса, который огромное значение придавал проблемам трудовой деятельности, разделению труда и грамотного, четкого руководства им, а также концепцию Ф. Энгельса, связывающего проблемы руководства с общественными отношениями, профессионализмом управленцев, их практическим опытом. В статье рассматриваются мнения зарубежных ученых, исследователей-практиков, часто называемых основоположниками самого термина «менеджмент», Ф. У. Тейлора, Г. Эмерсона, А. Файоля, П. Друкера, и русских философов В. С. Соловьева и С. Н. Булгакова, которые обращали внимание на правовые и нравственные нормы, ценностное значение не только самого труда, но и руководства им, считая его «богочеловеческим процессом» и глубочайшей духовно-нравственной миссией.

**Ключевые слова:** методологические основы, менеджмент, ценность, творчество, совершенство.

## THE “MANAGEMENT” CONCEPT: CULTURAL MEANINGS

*Rodionova Darya Gennadyevna*, Acting Department Chair of Management of Musical Art, Faculty of Folklore Art and Production, Russian Gnesins' Academy of Music (Moscow, Russian Federation).  
E-mail: ffignes@gmail.com

This article discusses some of the methodological foundations of the “management” concept, which constitute its content. The author in this analysis relies on philosophical concepts developed in the works of foreign and Russian philosophers, paying attention to the unity of the rational and emotional, interaction of quality and quantity, and concepts of value and creativity. The synthesis of data that considers the various structural and content components of this concept makes it possible today to look at management as a multifaceted complex phenomenon that operates in the spiritual culture of a particular country as art, reflecting the best achievements in producing the new creations and replications of world masterpieces of the past, as creativity, which allows to find new unique, as a value due to which there is an effective distribution in society of not only the best examples of art but also the active development of spiritual culture in general. In this regard, the author turns to the historical peculiarities of understanding the origins of scientists' ideas about the theory of management, guiding the people, producing the different content of creative activities that brings true value and benefit to others. The author refers to the German classical philosophy and theory of I. Kant, which pays attention to the rational mastering the world, unity of objective and subjective, rational and emotional, their changes in time and space. Considering the ideas of G. Hegel are about the interaction of quality and quantity, their spiritual value and about the concept of measure. At the same time, the author cites the materialistic point of view of Karl Marx, who gave the great importance to the problems of labor activity, division of labor and competence, clear leadership, as well as the concept of F. Engels, connecting the management problems with public relations, professionalism of managers, and their practical experience.

**Keywords:** methodological foundations, management, value, creativity, excellence.

В современной культурологии особое значение уделяется изучению различных понятий, особенно тех, которые наиболее интересуют ученых, как в России, так и за рубежом. Среди них и раскрытие сущности и содержания феномена «ме-

неджмент». Его понимание объединяет данные различных наук, среди которых не только культурология, но и философия (философия управления), психология (психология управления), экономика, искусствоведение, музыковедение.

Анализ этого понятия, опирается на наиболее общие философско-культурологические данные, связанные с представлением ученых о «менеджменте», в переводе с английского «управление», в широком смысле понимаемое как интегративная деятельность, объединяющая все аспекты организации, планирования, координации, руководства людьми по объединению их в единую группу, с общими целями и задачами, которая создает оригинальный творческий продукт, мероприятие, проект, получая за него определенную прибыль.

Исходным для раскрытия понятия может служить немецкая философия, которая рассматривала управленческую деятельность как форму, объединяющую в своем содержании рациональное и эмоциональное. По мнению И. Канта, разумное освоение мира сопровождается чувственно-эмоциональными переживаниями, постоянно изменяющимися во времени и пространстве. И менеджмент как явление культуры, объединяя рациональное и эмоциональное, объективное и субъективное, видоизменяясь во временном пространстве, приобретает субъективный характер. В результате этого следует, что эффективно управлять тем или иным явлением может только разумный человек. «Разум есть способность, дающая нам принципы априорного знания» [4, с. 24]. Огромное значение в становлении культуры, науки и искусства И. Кант придавал конструктивному и творческому сознанию, познавательным способностям личности, ее открытости для бесконечного. Он был убежден, что человеческий разум находится в центре всего того, что совершает человек в течение своей жизни. Неслучайно философа интересовала судьба человека, его «самоценности» [10, с. 65], которая является высшей ценностью. Для него было важно, что он чувствует, о чем думает, как себя ведет, какие волевые действия совершает, а также соответствует ли поведение человека общепризнанным нормам и правилам в обществе.

Данные представления И. Канта стали методологической основой для менеджмента, осмысления управленческой деятельности, как научной категории.

Идеи И. Канта нашли продолжение в концепции Г. Гегеля, который обращал внимание на проблемы управленческой деятельности, ее качественное осуществление, имеющее глубокие

духовные основы и ценностный смысл. При этом он считал, что качество относительно и может изменяться в зависимости от количества, а также от времени и места осуществления. Качество и количество – взаимопроникающие друг в друга явления: количественные изменения не могут не влиять на качество и наоборот. Взаимодействия количества и качества регулируют меру, создают новое количество, что делает этот процесс бесконечным. Именно это единство дает возможность говорить о развитии, совершенствовании, без которого не может обойтись и управленческая деятельность, менеджмент, в какой бы сфере деятельности они не находились: производственной, научной, творческой в сфере искусства. Рассматривая методологические основы идеалистической философии, нельзя не обратить внимание на материалистическую точку зрения, которая также существенно повлияла на понимание менеджмента.

К. Маркс в своей научной концепции обращался к проблемам трудовой деятельности и ее руководства. Он утверждал: «...всякий непосредственно общественный труд, осуществляемый в сравнительно крупном масштабе, нуждается в большей или меньшей степени в управлении, которое устанавливает согласованность между индивидуальными работами и выполняет общие функции» [6, с. 342].

К. Маркс в работе «Нищета философии» писал о необходимости четкого управления и разделения труда: «С развитием кооперации многих наемных рабочих командование капитала становится необходимым для выполнения самого процесса труда, становится действительным условием производства. Команда капиталиста на поле производства делается теперь столь же необходимой, как команда генерала на поле сражения» [6, с. 342]. Он в своих размышлениях сопоставлял трудовые функции руководителя предприятия с генералом, который отдает военные приказы. Он обращал внимание на способность руководителя справляться с трудными задачами, искать лучшие способы воздействия на подчиненных, которые должны быть его единомышленниками и последовательно выполнять те или иные управленческие указания.

Ф. Энгельс рассматривал проблемы руководства, профессионализма управленцев, владе-

ния практическими умениями, интуиции, опыта сквозь призму общественных отношений. С усложнением производства, развитием новых технологий, его содержания, соответственно более сложным становится и процесс руководства [5, с. 16].

Методологические основы составляют и труды зарубежных ученых, теоретиков и практиков начала XX века, которые дали первое научное обоснование понятия «менеджмент».

Ф. У. Тейлор, американский инженер-практик, впервые придал науке управления – менеджменту – целевую и смысловую определенность: «организация производства».

По мнению Ф. У. Тейлора, которого часто называют основоположником данного научного толкования, в основе менеджмента лежит стремление человека к благосостоянию, увеличению его комфорта, удовлетворению потребностей и интересов как творческих, так и материальных, а «главнейшей задачей управления предприятием должно быть обеспечение максимальной прибыли для предпринимателя в соединении с максимальным благосостоянием для каждого занятого в предприятии работника» [9, с. 3]. Эта концепция получила название «разумного эгоизма». Благотворительность, по его мнению, не имеет успеха в процессе руководства организацией или предприятием, руководитель должен быть компетентным человеком, уметь сотрудничать с подчиненными, нельзя платить людям деньги, если они их не заработали. Ф. У. Тейлор утверждал, что не будет стран богатых и бедных, а будут страны образованные и невежественные, предполагая, что в основе образованности лежит менеджмент. В своей книге Г. Морган так комментировал Ф. У. Тейлора: «Его принципы научного менеджмента стали краеугольным камнем организации труда в первой половине XX века, а во многих ситуациях превалируют по сей день» [7, с. 42].

Другим представителем, занимающимся осмыслением понятия «менеджмент», был Г. Эмерсон. Он искал верные управленческие решения по поводу качества выполненной работы, организованности, полезности всех совершаемых действий, опираясь на общие социально-психологические и экономические основы. Он выступал категорически против бесполезной траты

времени, сил и денег. Эти идеи и сегодня имеют основополагающее значение для понимания менеджмента, они эффективны в рассмотрении различных ситуаций.

Системы этих философов-управленцев анализируются и идеологами менеджмента, среди которых А. Файоль, выделивший шесть «обязанностей» менеджмента, рассматриваемых сегодня как ключевые функции работы руководителя: предсказание, планирование, организация, координация, командование и контроль. При этом А. Файоль утверждал, что в конечном результате, после проведенного мероприятия, проявляются все достоинства и недостатки предшествующей работы как руководителя-менеджера, так и всего коллектива исполнителей [12, с. 13].

Немалое значение имели и труды П. Друкера, который связывал политические проблемы с экономическими. Огромное внимание он уделял вопросам социальной среды, философскому смыслу своей работы, которая должна следовать поставленным целям и быть полезной и необходимой потребителю, и писал, что «менеджеры не должны быть только лишь технократами; они обязаны понимать социальное значение своей деятельности» [11, с. 84].

Другой важнейшей идеей П. Друкера была идея индивидуального подхода к людям в процессе управления, так как нельзя всеми руководить одинаково, все люди разные, так же как и различные отдельные ситуации, проводимые мероприятия и проекты, и все они требуют индивидуальных решений. Его девизом было утверждение: «Людьми не надо “управлять”. Задача – направлять людей» [3, с. 39–40].

Данные проблемы осмысления методологических основ менеджмента не могли оставить в стороне и русских ученых, философов, мыслителей, как теоретиков, так и практиков, которые, в основе опираясь на духовную культуру России, обращали внимание на ее ментальные корни, нашедшие непосредственное отражение в представлениях о понятии «менеджмент».

Русские философы рассматривали идеи руководства, управления, касаясь различных аспектов данной проблемы. В. С. Соловьев анализировал их в структуре правового и нравственного сознания, считая, что между добрыми намерениями, которые проявляются в различных сферах, в том

числе и в сфере руководства, и злостью действительностью есть область закона, которая служит воплощению добра и ограждению от зла. Государство и власть обязаны охранять нравственную жизнь существующих в нем людей. Размышляя о содержании нравственных и духовных ценностях России, он особое внимание уделял руководству страны и ее нравственной и юридической ответственности перед людьми за сохранение и заботу о своих гражданах, защиту их от зла [8].

Особый вклад в определение понятия «менеджмент» был внесен С. Н. Булгаковым. Его представления о руководстве хозяйством носили глубоко духовный характер. Исходным было представление о том, что хозяйство – «богочеловеческий процесс» и труд – глубочайшая миссия, необходимость во имя жизни, во благо общества собственного развития и совершенства, нравственного долга человека на Земле. В одной из его работ, написанной в 1912 году, «Философии хозяйства», имеющей непосредственное отношение к изучаемой проблеме, были раскрыты православные особенности управления, связанные с творчеством человека: «Хозяйство есть творческая деятельность человека над природой; обладая силами природы, он творит из них, что хочет» [1, с. 84–86].

Творчество, связанное с Божественным даром и силами природы, бесконечно, неисчерпаемо, именно оно дает неограниченные возможности человеку, который созидает, трудится и стремится к совершенству. Такой подход становится основополагающим для русской культурологической мысли Серебряного века. Эти идеи С. Н. Булгаков продолжает раскрывать и в другом своем труде, под названием «Свет невечерний». Он пишет: «Ни вочеловечевание Бога, ни обожествление человека не были бы возможны, если бы самая природа человека не была богообразной и богоприемлющей» [2, с. 274]. Рассматривая человека, наделенного божественными способностями к созиданию, свободного в выборе своих действий, С. Н. Булгаков называл его «магом», имеющим возможности управлять природой, совершать героические поступки, добиваться авторитета, власти, совершать прорыв в неизвестное, создавать невиданное, заполняя пространства между прошлым и будущим, тем самым не просто развивая, а творить себя. С. Н. Булаков рассма-

тривал предпринимательство не просто как науку о человеке, но как искусство управлять людьми, считая его сложнейшим из искусств, так как связано оно с многогранными проблемами взаимоотношений, с предвидением конечного результата, стремлением к красоте, прекрасному. Это последнее подчеркивало его отношение к проблемам руководства с позиций эстетического отношения к действительности. Он выделял красоту в реализации предпринимательских решений, которые ему представлялись как идеальные образцы духовной культуры России.

Вместе с тем анализ понятия теснейшим образом связан с творческой деятельностью, как внутренней, составляющей основу менеджерской деятельности, так и внешней, направленной на реализацию проектов менеджмента в социуме. Все они предполагают постоянный поиск новых нестандартных, оригинальных решений, талантливых исполнителей, а также поиск инвесторов, источников финансирования, направленных на создание своеобразного бренда коллектива, имиджа, обеспечение роста которого обусловлено подбором профессиональных специалистов, постепенно решающих поставленные творческие задачи.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что менеджмент как понятие представляет собой разветвленную систему, подлежащую осмыслению с позиций различных наук: философии, культурологии, социологии, этики, эстетики, психологии, искусствоведения, экономики, экологии, статистики, математики, юриспруденции и многих других, которые затрагивают различные сферы жизнедеятельности человека. Среди них жизнь и быт человека, его система ценностей, взглядов, представлений, вкусов, идеалов, система личных и социальных взаимоотношений. Кроме того, менеджмент затрагивает и социально-психологическую, духовно-нравственную, финансово-экономическую, художественно-творческую, технологическую сферы, которые неотделимо связаны друг с другом. Их совокупность проявляется в общей творческой, коммуникативной, управленческой деятельности, имея устойчивое тяготение к социализации в условиях функционирования и развития духовной культуры общества.

## Литература

1. Булгаков С. Н. Философия хозяйства. – М., 1993. – Т. 1. – 603 с.
2. Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
3. Друкер П. Ф. Задачи менеджмента в XXI веке. – М.: Вильямс, 2004. – 272 с.
4. Кант И. Критика практического разума. – М.: Эксмо-Пресс, 2015. – 224 с.
5. Кравченко А. И. История менеджмента: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Академ. Проект, 2000. – 352 с.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – М.: Госполитиздат, 1961. – Т. 23. – 900 с.
7. Морган Г. Образы организации. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2008. – 504 с.
8. Соловьев В. С. Оправдание добра. – М.: Ин-т рус. цивилизации, Алгоритм, 2012. – 656 с.
9. Тейлор Ф. Принципы научного менеджмента. – М.: Республика, 1992. – 104 с.
10. Buhr M., Irrlitz G. Der Anspruch der Vernunft. Die klassische burgerliche deutsche Philosophie als theoretische Quelle des Marxismus. Teil I. – Berlin, 1968. – 279 s.
11. Druckcr P. F. Management: Tasks. Responsibilities, Practices. – London: Heinemann, 1974. – 864 p.
12. Fayol H. General and Industrial Management, trans, I. Gray. – New York: David S. Lake, 1984. – 110 p.

## References

1. Bulgakov S.N. *Filosofiya khozyaystva [The philosophy of the economy]*. Moscow, 1993, vol. 1. 603 p. (In Russ.).
2. Bulgakov S.N. *Svet nevecherniy. Sozertsaniya i umozreniya [Light is not evening. Contemplation and speculation]*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 415 p. (In Russ.).
3. Druker P.F. *Zadachi menedzhmenta v XXI veke [Tasks of management in the XXI century]*. Moscow, Vil'yams Publ., 2004. 272 p. (In Russ.).
4. Kant I. *Kritika prakticheskogo razuma [Criticism of practical reason]*. Moscow, Eksmo-Press Publ., 2015. 224 p. (In Russ.).
5. Kravchenko A.I. *Istoriya menedzhmenta: uchebnoye posobiye dlya studentov vuzov [Management history: a textbook for university students]*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2000. 352 p. (In Russ.).
6. Marks K., Engels F. *Sochineniya [Engels F. Compositions]*. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1961, vol. 23. 900 p. (In Russ.).
7. Morgan Geret. *Obrazy organizatsii [Images of the organization]*. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2008. 504 p. (In Russ.).
8. Solovyev V.S. *Opravdanie dobra [Justification of good]*. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., Algoritm Publ., 2012. 656 p. (In Russ.).
9. Teylor F. *Printsipy nauchnogo menedzhmenta [Principles of scientific management]*. Moscow, Respublika Publ., 1992. 104 p. (In Russ.).
10. Buhr M., Irrlitz G. *Der Anspruch der Vernunft. Die klassische burgerliche deutsche Philosophie als theoretische Quelle des Marxismus. Teil I. Berlin, 1968. 279 p. (In Germ.)*.
11. Druckcr P.F. *Management: Tasks. Responsibilities, Practices*. London, Heinemann Publ., 1974. 864 p. (In Engl.).
12. Fayol H. *General and Industrial Management, trans, I. Gray*. New York, David S. Lake Publ., 1984. 110 p. (In Engl.).

УДК 008: 159.964.2

## ИДЕЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

**Путра Виолетта Анатольевна**, преподаватель кафедры хореографии, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: Profi-vita.75@bigmir.net

Статья посвящена роли бессознательного в развитии современной культуры. Специфическая роль бессознательных процессов во всей психической жизни человека убедительно показана в работах представителей психоаналитического направления (К. Г. Юнг, А. Адлер, Г. Маркузе, Г. Салливан, Э. Фромм, В. Райх, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ж. Лакан). Актуальность обращения к вопросам взаимовлияния

бессознательного и культуры обусловлена необходимостью изучения символической сферы художественной культуры и активной интеграцией различных областей знания с целью проведения междисциплинарных исследований.

Цель исследования – выявить конструктивное влияние идеи бессознательного на развитие художественной культуры XX века. Использован системно-структурный метод, обеспечивающий многоаспектный анализ культуры как сложной совокупности взаимосвязанных элементов; а также герменевтический метод исследования текста, посредством которого были интерпретированы тексты художественной культуры – англо- и немецкоязычная литература и кинофильмы.

Влияние психоаналитической традиции, заложенной З. Фрейдом и активно развиваемой его последователями, широко распространилось в рамках западной культуры в XX веке. **Базовые положения психоанализа** в той или иной творческой интерпретации возможно проследить в искусстве, в частности, литературе и кино. Без сомнения, влияние психоанализа на культуру будет продолжаться и в будущем.

**Ключевые слова:** культура, искусство, литература, кино, психоанализ, бессознательное.

### THE IDEA OF THE UNCONSCIOUS IN THE DEVELOPMENT OF 20<sup>TH</sup> CENTURY CULTURE

*Putra Violetta Anatolyevna*, Instructor of Department of Choreography, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: Profi-vita.75@bigmir.net

The paper is devoted to the role of the unconscious in development of modern culture. The specific role of unconscious processes in the entire mental life of a person is convincingly shown in works of representatives of the psychoanalytic school (C. G. Jung, A. Adler, H. Marquez, E. Fromm, V. Reich, T. Adorno, M. Horkheimer, J. Lacan). The relevance of addressing the issues of interaction between the unconscious and culture is due to the need to study the symbolic sphere of artistic culture and active integration of various fields of knowledge in order to conduct some interdisciplinary research.

We consider it necessary to include a broader cultural context in the field of research: English and German fiction, massively popular movies.

The object of the study is artistic culture of the 20<sup>th</sup> century; the subject is role of the idea of the unconscious in the development of artistic culture of the 20<sup>th</sup> century.

The aim of the study is to reveal the constructive influence of the idea of the unconscious on the development of artistic culture of the 20<sup>th</sup> century. We used the system-structural method providing the multidimensional analysis of culture as complex set of the interconnected elements and also the hermeneutic method of text research for interpreting some texts of art culture – some English and German literature and movies.

The influence of the psychoanalytic tradition, founded by Z. Freud and actively developed by his followers, widely spread in the Western culture in the 20<sup>th</sup> century. We can trace basic provisions of psychoanalysis in one or another creative interpretation in art, literature and cinema. Without a doubt, the influence of psychoanalysis on culture will continue in the future.

**Keywords:** culture, art, literature, cinema, psychoanalysis, unconscious.

Статья продолжает ряд публикаций автора в рамках исследования идеи бессознательного как фактора развития культуры XX века [11; 12]. Зигмунду Фрейду – основателю психоанализа – принадлежит заслуга открытия бессознательного и той огромной роли, которую оно играет в психических процессах. Именно Фрейду, больше чем любому другому ученому, принадлежит за-

слуга полного переворота в представлениях о человеке – от идущей из эпохи Просвещения идеи о торжестве человеческого разума до психоаналитического представления о доминировании бессознательного в человеческой психике, реакциях, поведении, образе жизни.

Важнейшее положение, разрабатываемое в работе «Неудобства культуры» З. Фрейда, – конф-

ликт между культурой и инстинктивными влечениями и потребностями человека (такими, как агрессивность, сексуальность и т. д.) [18]. Именно культура и цивилизация оказываются, по З. Фрейду, врагами человеческой свободы и индивидуальности. Культура ограничивает возможности личного удовлетворения в интересах законности, порядка и справедливости. Цивилизованное общество демонстрирует верховенство закона над индивидуальными инстинктами.

Актуальность темы связана с тем, что изучение бессознательной деятельности человеческой психики и его роли в культурном развитии человечества много лет остаётся в фарватере психологической науки в связи со специфической ролью, которую, как убедительно показано в работах представителей психоаналитического направления (К. Г. Юнг, А. Адлер, Г. Маркузе, Г. Салливан, Э. Фромм, В. Райх, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Ж. Лакан), играют бессознательные процессы во всей психической жизни человека.

«Особенность распространения психоанализа в XX веке заключается в том, что он проникает в души людей не только и не столько через научные, медицинские или философские круги, сколько через литературу, изобразительное искусство или кинематограф. Бессознательное становится объектом не только психоаналитического интереса...» [8, с. 55].

Необходимо отметить, однако, что отношение советской психологической науки к психоанализу было критическим, если не считать первого десятилетия советской власти, совпавшего с бурным развитием теории и практики психоанализа в Советской России. Однако постперестроечный и современный периоды российской истории отмечены не только возрождением интереса к психоанализу, но динамичным и даже бурным его развитием на территории России. Аспекты психоаналитического подхода, напрямую связанные с проблемами культуры и культурного развития, не представляют исключения. Так, уже в последние годы несколько диссертационных исследований было посвящено, с одной стороны, самому процессу развития психоанализа в современной России [14], с другой – **использованию психоаналитической методологии как инструмента изучения культуры** (в том числе российской) [17].

В 2011 году Институт практической психологии и психоанализа выпустил под редакцией Е. А. Спиркиной специальный сборник «Психоанализ и искусство», в состав которого вошли статьи различных исследователей, посвященные взаимосвязи психоанализа и, в частности, таких видов искусства, как кинематограф и литература [10]. Эффективность применения психоаналитического инструментария подтверждается также исследованиями Е. Э. Дробышевой [4] и Е. А. Колчановой [6], А. С. Федоровой [16].

Представляется необходимым включение в поле исследования более широкого культурного контекста. Это художественная литература – англоязычная и немецкоязычная, в кинематографе – массово популярные фильмы.

Целью исследования является выявление конструктивного влияния идеи бессознательного на развитие художественной культуры XX века.

Задачами исследования являются изучение интерпретации отношений культуры и индивида в психоаналитической традиции; характеристика влияния психоанализа на развитие художественной литературы XX века; исследование воздействия психоаналитической концепции на произведения киноискусства XX века, в первую очередь – на массово-популярные его произведения.

В работе использован системно-структурный метод, обеспечивающий многоаспектный анализ культуры как сложной совокупности взаимосвязанных элементов; а также герменевтический метод исследования текста, посредством которого были интерпретированы тексты художественной культуры – англо- и немецкоязычная литература и кинофильмы.

Как справедливо замечают С. В. Бирюков и А. М. Барсуков, «современная ситуация в российской культурологии и связанных с нею гуманитарных дисциплинах формирует актуальный интерес к новым идеям и подходам, которые возникают на мультидисциплинарной основе...» [1]. Теоретическая новизна подхода, предлагаемого автором статьи, заключается в следующем: проблема «бессознательное и культура» рассматривается комплексно, во взаимодействие двух основных ее аспектов: культура как проблема психоанализа, а также общее влияние идеи бессознательного на культуру XX века. Расширено поле исследуемо-

го объекта за счет материала, до сих пор глубоко не проанализированного в отечественной академической литературе.

В прошлом веке психоанализ как учение о бессознательном и его доминирующей роли в психике человека и отсюда – в целом в человеческой жизни – «пережил необычайный взлет, превратившись в универсальную исследовательскую программу, охватившую все области гуманитарного знания. Будучи первоначально всего лишь концепцией, объяснявшей появление неврозов, он вскоре сделался теорией глубинных мотивов поведения человека и поэтому мог быть применен в любых дисциплинах социально-гуманитарного цикла, имеющих дело с человеком и его деятельностью» [9].

Д. С. Рождественский отмечает многогранность понятия «психоанализ»: «...одно из самых ярких научно-культурных движений XX века... психоанализ относится как к изобретенному Зигмундом Фрейдом методу терапии неврозов, так и к специфическому методу исследования здоровой психики, и к целостной теории бессознательных процессов, лежащих в основе формирования и развития личности и культуры. Уже почти 100 лет психоанализ находит применение в тех сферах человеческой деятельности, где глубокое исследование невозможно без учета бессознательных процессов: в политологии, социологии, этнографии, педагогике, искусствоведении. Его развитие и ассимиляция современной наукой еще более актуальны в связи с тенденцией к интеграции различных областей знания...» [14, с. 5].

Серьезное внимание бессознательному в культуре уделяли уже такие мыслители, как, например, Г. Гегель, в концепции которого человеческая культура предстает как аспект проявления Абсолютной Идеи и Абсолютного Духа, А. Шопенгауэр (культура как продукт иррациональной «воли»), Ф. Ницше (культурные взаимодействия людей как отражение бессознательной «воли к власти»), А. Бергсон (культурное творчество как сумма иррациональных, бессознательных на человеческом уровне творческих проявлений «жизненного порыва»). Свой вклад внесла также русская философская мысль, в которой процесс культурного развития представлен как – во многом неосознаваемая – трансценденция обыденного индивидуально-личностного мира, реализация

изначально заложенного в нем творческого потенциала (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, П. А. Флоренский, С. Л. Франк и др.).

Существует уже огромное количество определений понятия «культура». Однако в этих определениях, как правило, практически не учитывается та роль, которую играют в функционировании и развитии культуры бессознательные психические процессы. Наиболее близко к пониманию значения бессознательного в культуре среди исследователей «вне» психоаналитической традиции подошел, по мнению М. Г. Шкляр, великий русско-американский социолог и культуролог П. А. Сорокин, определявший культуру как «все, что создано или модифицировано в результате сознательной или неосознанной деятельности двух или более индивидуумов, взаимодействующих между собой или взаимообуславливающих поведение» (цит. по [17, с. 9]).

Однако наиболее глубокую разработку эта проблема получила, конечно, именно в работах представителей психоаналитического направления – в первую очередь «отца психоанализа» З. Фрейда, а также его последователей В. Райха, О. Ранка, Т. Рейка, К. Г. Юнга, А. Адлера, представителей Франкфуртской школы («неофрейдизма»: Э. Фромма, Г. Маркузе, К. Хорни, Г. Салливана, Т. Адорно), структурного психоанализа (Ж. Лакана и С. Жижека).

Тема психоаналитической интерпретации функционирования и развития культуры сама вызывает интерес уже многих поколений исследователей, в том числе отечественных. Ведь, как резонно отмечает Е. А. Спиркина, «произведения литературы, кино и психоанализ имеют значительные области пресечения. Изображая человеческие судьбы, характеры, душевные драмы, аномалии и невротические симптомы, трудно не прибегать к психоаналитическим концепциям» [10, с. 5].

Таким образом, можно сделать следующие выводы: колоссальное влияние психоанализ оказал на формирование и развитие модернизма и постмодернизма. В частности, это напрямую касается романа Джеймса Джойса «Улисс» – произведения, которое не только стало фактически «главной книгой» как модернистской, так и постмодернистской литературы, но и в целом оказало огромное влияние на все дальнейшее развитие

мировой литературы. Во-первых, такие фрейдовские понятия, как «бессознательное» и «предсознательное», вступают прямыми источниками литературного приема «поток сознания», создателем которого традиционно считается Джойс. Во-вторых, в мотивной системе романа четко прослеживается центральная для психоанализа «эдипова ситуация» и другие психоаналитические аллюзии, что позволяет критикам утверждать, что в «Улиссе» Джойс следует по стопам Фрейда и приводит анализ подсознания, вскрывая его фобии и комплексы по фрейдистским рецептам.

В работах еще одного классика англоязычной постмодернистской литературы Вирджинии Вульф понятие бессознательного также играет немаловажную роль. Вульф, как и Джойс, стремится глубоко проникнуть в работу сознания, используя, в том числе технику «потока сознания» и «реализации подсознательного», стремясь к отображению чувств и мыслей персонажей, скрытых не только от окружающих, но в значительной мере «скрытых» и от них самих. Особенно вдохновляющей для В. Вульф, поддерживавшей личное знакомство с З. Фрейдом, оказалась фрейдовская теория нарциссизма.

В немецкоязычной литературе рассматриваемого периода практически ни один из авторов не избежал влияния фрейдистского психоанализа. Воздействие психоаналитической традиции наиболее ярко проявилось здесь в творчестве австрийского прозаика Франца Кафки. Его фантастические видения воспринимаются как в некотором смысле «реалистические», отражая в форме абсурдистских фантазий вполне реальный драматический перелом в человеческом сознании. Кафка, и сам неоднократно проходивший психоаналитическую терапию, в «Превращении» метафорически изображает процесс человеческого отчуждения. Роману Кафки «Процесс» посвятил специальное исследование с психоаналитических позиций основатель гуманистического психоанализа Э. Фромм, увидевший выдающийся пример произведения, написанного на языке символов. В Германии первыми вводят в свое творчество «фрейдистские мотивы» Т. Манн («Смерть в Венеции»), «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом») и Л. Фейхтвангер («Братья Лаутензак», «Иосиф Флавий», «Иудейская война», «Гойя, или

тяжкий путь познания», «Мудрость чудака»), мотивы «юнгианские» – Герман Гессе («Сиддхартха», «Демьян», «Степной волк», «Нарцисс и Златоуст», «Паломничество в Страну Востока», «Игра в бисер»).

Огромный массив представляют фильмы XX века, в той или иной мере репрезентирующие бессознательное и в целом психоаналитическую тематику. Киноискусство является излюбленной областью для приложения концепций психоаналитиками. Распространенной практикой стал психоаналитический разбор фильмов. В первую очередь отмечается влияние классического фрейдизма на киноискусство немецкого экспрессионизма, а «через» него – на формирование нового направления – фильмов ужасов и «саспенс»-фильмов.

Особенно актуализируется это взаимодействие в 1960-е годы, в период так называемой «сексуальной революции», которая и сама была во многом «детисцем» популярности теорий Фрейда (Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Форман). В дальнейшем влияние психоанализа на кинематограф только углублялось. Влияние идеи бессознательного на кинематограф оказалось так велико, что современные классики неотрейдизма (Ж. Лакан, С. Жижек) выстраивают свои психоаналитические концепции именно на кинематографическом материале. Именно массово популярные фильмы часто оказываются наиболее адекватными «репрезентантами» психоаналитических идей.

А. Хичкок одним из первых широко использовал прием демонстрации эмоционального состояния героев путем крупнопланового изображения их глаз в момент той или иной эмоции – страха, трепета, тревоги, ужаса. В хичкоковских фильмах воплощаются «эдиповы» фантазии, а также «эффект катарсиса», тесно связанный с психоаналитической практикой исследования бессознательного («Психо», «Не тот человек», «Я исповедуюсь», «Головокружение»): понятие «катарсис» широко используется для описания «очистительного» характера психотерапевтического воздействия.

Фильм «Матрица» режиссеров Л. и Э. Вачовски вызвал оживленную дискуссию между представителями «франкфуртского» и «лакановского» психоанализа, разошедшимися в его «психоаналитической оценке». Не вызывает споров,

однако, что сама идея бессознательного играет в картине колоссальную роль. Этот фильм, нежданно для многих, ввел в поле массовой культуры разнообразные философские вопросы, заставив каждого зрителя потратить некоторое время на обдумывание мировоззренческих проблем. Уже в том же 1999 году в Карлсруэ прошла весьма представительная конференция, посвященная фильму; в ней, в частности, принимал участие С. Жижек. Позже вышел также солидный том «"Матрица" как философия» [19] (возможно, здесь присутствует «интертекстуальная» отсылка к концепции Маклелланда (*film as philosophy*) [21], в котором Уильям Ирвин собрал исследования известных американских философов, посвященные «Матрице». Так, Дэвид Веберман пристально рассматривает обнаруженные им связи «Матрицы» с постмодернистской философией [19, с. 77]. В. Мазин собственное «психоаналитическое прочтение» «Матрицы» формулирует так:

изображенная в «Матрице» и других подобных фильмах виртуальная реальность, подчеркивает он, – «реальность возможная. Возможность и есть то, что есть. Именно это открытие Фрейда задало тон психоанализу. Именно это открытие кинематографа превратило его в самое массовое искусство XX века...» [8, с. 81].

С. Жижек находит в фильме и подробно разбирает фрейдистские мотивы, переключку с идеями Лакана и позициями окказионализма [23].

В целом можно констатировать, что влияние психоаналитической традиции, заложенной З. Фрейдом и активно развиваемой его последователями, широко распространилось в рамках западной культуры в XX веке. Базовые положения психоанализа в той или иной творческой интерпретации возможно проследить в искусстве, в частности, литературе и кино. Без сомнения, влияние психоанализа на культуру будет продолжаться и в будущем.

#### Литература

1. Бирюков С. В., Барсуков А. М. Анатолий Ливри: от литературоведческих штудий – к пониманию современных социокультурных процессов // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 27–33.
2. Бойко О. А. Архетип «Тени» в искусстве XX в. // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 3(23). – С. 15–23.
3. Бритвин Г. В. Динамика представлений о символе в психоаналитической традиции: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук – М., 2011. – 165 с.
4. Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – СПб., 2011. – 37 с.
5. Дьяков А. В. Жак Лакан: фигура философа. – М.: Территория будущего, 2010. – 560 с.
6. Колчанова Е. А. «Архетип» как категория философии культуры: дис. ... канд. филос. наук. – Тюмень, 2016. – 166 с.
7. Мазин В. А. Лакан в кино. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.
8. Мазин В. А. Сновидения кино и психоанализа. – Изд. 2-е, доп. – СПб.: Скифия-принт, 2012. – 252 с.
9. Попов Д. А. Влияние психоаналитических представлений о человеке на развитие искусства XX века // Изв. Саратов. Ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. – 2014. – Т. 14, вып. № 3–1. – С. 38–42.
10. Психоанализ и искусство / сост. Е. А. Спиркина. – М.: КогитоЦентр, Ин-т практ. психологии и психоанализа, 2011. – 176 с.
11. Пугра В. А., Элькан О. Б. Механизмы символаобразования в психоанализе З. Фрейда // Вестн. Москов. гос. ун-та культуры. – 2016. – № 4(72). – С. 59–64.
12. Пугра В. А., Элькан О. Б. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К. Г. Юнга // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3(66). – С. 20–24.
13. Пчелина О. В. Д. С. Мережковский и К. Г. Юнг: общее и особенное // Вестн. Полес. гос. ун-та. Сер. обществ. и гуманитар. наук. – 2015. – № 2. – С. 65–69.
14. Рождественский Д. С. Специфика развития психоанализа в России: дис. ... канд. псих. наук. – Хабаровск, 2002. – 201 с.
15. Соколова Э. А. Психологические проблемы в исследованиях Карла Густава Юнга // Вестн. Челябинск. гос. пед. ун-та. – 2016. – № 2. – С. 137–144.
16. Федорова А. С. Архетип Великой матери в российском искусстве. – Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 136–144.
17. Шклярник М. Г. Бессознательное в механизме культуры: дис. ... канд. филос. наук. – М., 2002. – 130 с.

18. Freud Z. Das Unbehagen in der Kultur // Sigmund Freud: Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Bd. 14. Hrsg. v. Anna Freud unter Mitarbeit von Marie Bonaparte. – London: Imago, 1948. – S. 421–516.
19. Irwin W. The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real (Popular Culture and Philosophy). – 1<sup>st</sup> edition. – Chicago and la Salle, Illinois: Open Court, 2002. – 320 p.
20. Maier E. The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/maier.pdf> (дата обращения: 16.11.2018).
21. McClelland T. The Philosophy of Film and Film as Philosophy [Электронный ресурс] // **Синема: Journal of Philosophy and the Moving Image**. – URL: <http://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&tl=ru&u=http%3A%2F%2Ffcjpmi.ifl.pt%2F2-mcclelland&anno=2> (дата обращения: 16.11.2018).
22. Tortolani E. Citizenship in a Nightmare Country: German Expressionist Film and Freud's Dream Theory [Электронный ресурс]. – Providence: Rhode Island College, 2013. – URL: [https://digitalcommons.ric.edu/honors\\_projects/73/?utm\\_source=digitalcommons.ric.edu%2Fhonors\\_projects%2F73&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://digitalcommons.ric.edu/honors_projects/73/?utm_source=digitalcommons.ric.edu%2Fhonors_projects%2F73&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages) (дата обращения: 16.11.2018).
23. Zizek S. The Desert of the Real. Five essays on September 11 and related dates. – London; New York: Verso, 2001. – 154 p.

#### References

1. Biryukov S.V., Barsukov A.M. Anatoliy Livri: ot literaturovedcheskikh shtudiy – k ponimaniyu sovremennykh sotsiokul'turnykh protsessov [Anatoly Livri: from literary studies to understanding of contemporary socio-cultural processes]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 27-33. (In Russ.).
2. Boyko O.A. Arkhetip «Teni» v iskusstve XX veka [Archetype of «Shadow» in the Art of 20-th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk state University. Cultural and art history]*, 2016, no. 3 (23), pp. 15-23. (In Russ.).
3. Britvin G.V. *Dinamika predstavleniy o simvole v psikhooanaliticheskoy traditsii: filosofskiy analiz: dis. kand. philos. nauk [Dynamics of representations of the symbol in the psychoanalytic tradition. Diss. PhD in Philosophy]*. St. Petersburg, 2011. 165 p. (In Russ.).
4. Drobysheva E.E. *Arkhitektonika kul'tury v aksiologicheskom izmerenii: avtoref. dis. dok. filos. nauk [Architectonics of culture in the axiological dimension. Author's abstract diss. Dr. of Philosophical Sciences]*. St. Petersburg, 2011. 37 p. (In Russ.).
5. Dyakov A.V. *Zhak Lakan: figura filosafo [Jacques Lacan: the person of the philosopher]*. Moscow, Territory of the future Publ., 2010. 560 p. (In Russ.).
6. Kolchanova E.A. «Arkhetip» kak kategoriya filosofii kul'tury: dis. kand. filosof. nauk [“Archetype” as a category of the philosophy of culture. Diss. PhD in Philosophy]. Tyumen, 2016. 166 p. (In Russ.).
7. Mazin V.A. *Lakan v kino [Lacan in the cinema]*. St. Petersburg, Seans Publ., 2015. 336 p. (In Russ.).
8. Mazin V.A. *Snovideniya kino i psikhooanaliza [Dreams of cinema and psychoanalysis]*. The 2-nd ed., contin. St. Petersburg, Skifija-print Publ., 2012. 252 p. (In Russ.).
9. Popov D.A. Vliyaniye psikhooanaliticheskikh predstavleniy o cheloveke na razvitiye iskusstva XX veka [The influence of psychoanalytic ideas about man on the development of art of the 20-th century]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika [Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy]*, 2014, vol. 14, iss. 3-1, pp. 38-42. (In Russ.).
10. *Psikhooanaliz i iskusstvo [Psychoanalysis and art]*. Comp. E.A. Spirikina. Moscow, KogitoCentre, Institute of practical psychology and psychoanalysis Publ., 2011. 176 p. (In Russ.).
11. Putra V.A., Elkan O.B. Mekhanizmy simvolobrazovaniya v psikhooanalize Z. Freyda [Mechanisms of symbol formation in the psychoanalysis of Z. Freud]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury [Bulletin of the Moscow State University of Culture]*, 2016, no. 4(72), pp. 59-64. (In Russ.).
12. Putra V.A., Elkan O.B. Formirovaniye simvolicheskoy sfery kul'tury v predstavleniyakh analiticheskoy psikhologii K.G. Yunga [Forming the culture symbolic sphere in C.G. Jung's ideas of analytical psychology]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural Studies Russian South]*, 2017, no. 3 (66), pp. 20-24. (In Russ.).
13. Pchelina O.V. D.S. Merezhkovskiy i K.G. Yung: obshchee i osobennoe [D.S. Merezhkovsky and C.G. Yung: General and Special]. *Vestnik Poleskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya obshchestvennykh i gumanitarnykh nauk [Bulletin of the Polesie State University. A series of social Sciences and Humanities]*, 2015, no 2, pp. 65-69. (In Russ.).

14. Rozhdestvenskiy D.S. *Spetsifika razvitiya psikhoanaliza v Rossii: dis. kand. filosof. nauk [The specificity of the development of psychoanalysis in Russia. Diss. PhD in Philosophy]*. Khabarovsk, 2016. 166 p. (In Russ.).
15. Sokolova E.A. *Psikhologicheskie problemy v issledovaniyakh Karla Gustava Yunga [Psychological issues in Carl Gustav Jung's research]*. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Herald of Chelyabinsk State Pedagogical University]*, 2016, no. 2, pp. 137-144. (In Russ.).
16. Fedorova A.S. *Arkhetip Velikoy materi v rossiyskom iskusstve [The archetype of the Great mother in Russian art]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 136-144. (In Russ.).
17. Shklyarik M.G. *Bessoznatel'noe v mekhanizme kul'tury: dis. kand. filosof. nauk [The unconscious in the mechanism of culture. Diss. PhD in Philosophy]*. Moscow, 2002. 130 p. (In Russ.).
18. Freud Z. *Das Unbehagen in der Kultur. Sigmund Freud: Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Bd. 14. Hrsg. v. Anna Freud unter Mitarbeit von Marie Bonaparte*. London, Imago Publ., 1948, pp. 421-516. (In Germ.).
19. Irwin W. *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real (Popular Culture and Philosophy)*. Chicago and la Salle, Illinois, Open Court Publ., 1<sup>st</sup> edition, 2002. 320 p. (In Engl.).
20. Maier E. *The Psychology of C.G. Jung in the Works of Hermann Hesse*. (In Engl.). Available at: URL: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/maier.pdf> (accessed 16.11.2018).
21. McClelland T. *The Philosophy of Film and Film as Philosophy. Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. (In Engl.). Available at: <http://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&tl=ru&u=http%3A%2F%2Fcpjmi.ifl.pt%2F2-mcclelland&anno=2> (accessed 16.11.2018).
22. Tortolani E. *Citizenship in a Nightmare Country: German Expressionist Film and Freud's Dream Theory*. Providence, Rhode Island College Publ., 2013. (In Engl.). Available at: [https://digitalcommons.ric.edu/honors\\_projects/73/?utm\\_source=digitalcommons.ric.edu%2Fhonors\\_projects%2F73&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](https://digitalcommons.ric.edu/honors_projects/73/?utm_source=digitalcommons.ric.edu%2Fhonors_projects%2F73&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages) (accessed 16.11.2018).
23. Žižek S. *The Desert of the Real. Five essays on September 11 and related dates*. London; New York, Verso Publ., 2001. 154 p. (In Engl.).

УДК 902

## НЕДВИЖИМОЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СИБИРИ, МУЗЕИ И ТУРИЗМ

**Мартынов Анатолий Иванович**, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры, главный научный сотрудник, Музей-заповедник «Томская Писаница» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [prof\\_martynov@mail.ru](mailto:prof_martynov@mail.ru)

В статье содержится оценка недвижимого историко-культурного наследия азиатского пространства России, указывается на особенно высокую концентрацию недвижимых памятников наследия в южных регионах Сибири и Дальнего Востока, наличие уникальных памятников археологического наследия евразийского и мирового значения. Обращается внимание на то, что на протяжении 350 лет из Сибири в центральную часть России научными экспедициями вывозились ценнейшие предметы археологического и этнографического наследия, что в регионе плохо используются материалы, проведенной в прошлом веке колоссальной работы по учету, паспортизации и типологизации недвижимых памятников историко-культурного наследия России. К сожалению, имеющийся в каждом регионе Сибири такой материал используется плохо либо совсем не используется в целях развития науки, образования, культуры и туризма, путем музеефикации памятников культуры, создания музеев-заповедников, туристических центров. В регионах Сибири и Дальнего Востока мало музеев-заповедников, созданных на основе недвижимых памятников историко-культурного наследия. Большого внимания местных властей требуют ежегодно возникающие музеи в районах, муниципальных образованиях и сельских муниципальных территориях, где нет городских поселений.

В статье указывается на недостаточное внимание Минкультуры страны к огромной территории азиатской России. Здесь нет ни одного музея федерального значения. Не привлечены к созданию фи-

лиалов в Сибири центральные музеи: Государственный Эрмитаж, Русский музей, Музей этнографии, ГИМ, имеющие в своих фондах коллекции раскопанных в разное время в Сибири памятников археологии и этнографические материалы. Сегодня не уделяется должного внимания музеефикации историко-культурного наследия в регионах Сибирского и Дальневосточного федеральных округов, что сдерживает развитие туризма на востоке страны.

**Ключевые слова:** Сибирь, наследие, его использование, регион, туризм, музеи, музеефикация.

## REAL ESTATE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF SIBERIA, MUSEUMS AND TOURISM

*Martynov Anatoliy Ivanovich*, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture, Chief Researcher, Museum-reserve “Tomskaya Pisanitsa” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: prof\_martynov@mail.ru

The article contains an assessment of the immovable historical and cultural heritage of the Asian space of Russia, points out to a particularly high concentration of immovable heritage monuments in the southern regions of Siberia and the Far East, and the presence of unique monuments of archaeological heritage of Eurasian and world importance. Attention is drawn to the fact that for 350 years, the most valuable items of the archaeological and ethnographic heritage were exported from Siberia to the central part of Russia by scientific expeditions. It is indicated that the region has poorly used materials, carried out in the last century of the colossal work on accounting, certification and typology of immovable monuments of the historical and cultural heritage of Russia. Unfortunately, the material on cultural monuments available in every region of Siberia is poorly used or is not used at all in order to develop science, education, culture and tourism through their museification, creation of museum-reserves, and tourist centers. In the regions of Siberia and the Far East, there are few museum-reserves created on the basis of immovable monuments of historical and cultural heritage. Great attention of local authorities is demanded by annually emerging museums in regions, municipalities and rural municipal territories with no urban settlements.

The article points out the lack of attention of the Ministry of Culture of the country to the vast territory of Asian Russia. There are no museums of federal significance here. The central museums that are not involved in the creation of branches in Siberia including the State Hermitage Museum, the Russian Museum, the Museum of Ethnography, the State Historical Museum, which have collections of archaeological artifacts and ethnographic materials in Siberia at their foundations.

**Keywords:** Siberia, heritage, its use, region, tourism, museums, museification.

В связи с задачами исследования необходимо обратить внимание на некоторые объективно сложившиеся особенности, касающиеся памятников историко-культурного наследия и музеев Сибири. Надо иметь в виду, что азиатская Россия – это почти 67 % территории страны, на этом пространстве находится огромное количество учтенных в XX веке недвижимых памятников и памятных мест, имеющих ценность историко-культурного значения для современности. Они в большом количестве есть во всех регионах Сибирского и Дальневосточного федеральных округов. Территориями повышенной концентрации памятников наследия, по причине особенностей историческо-

го развития, являются регионы Южной Сибири. Однако низкий уровень их использования в интересах современного общества приводит к тому, что современная Сибирь становится территорией неиспользованных возможностей развития музеефикации, создания музеев, музеев-заповедников и развития туризма. На огромном пространстве Сибири до сих пор нет ни одного музея федерального значения, музейная сеть местного и муниципального значения, муниципального и районного уровней – характерная картина для Сибири [2].

Как особенность, надо отметить, что на протяжении 350 лет, начиная с золотой Сибирской коллекции Петра I, из Сибири вывозились в евро-

пейскую часть России ценнейшие предметы археологического и этнографического наследия. Такое «колониальное», по своей сущности, отношение к историко-культурным ценностям большого региона страны прекратилось только в наше время [3].

*Памятники историко-культурного наследия.* В прошлом веке в регионах Сибири, как и по всей стране, была проведена органами Минкультуры на местах, научными учреждениями и отделениями ВООПИК колоссальная работа по выявлению, учету и паспортизации недвижимых объектов историко-культурного наследия, их типологизации, определению историко-культурной ценности и категоричности: местные, региональные, республиканские и всесоюзные памятники наследия. В ходе многолетней работы публиковались сборники, карты расположения и списки памятников наследия регионов. Ставилась задача издания в стране 20-томного обобщающего труда, посвященного недвижимым памятникам историко-культурного наследия. В областных и районных органах культуры хранятся паспорта на памятники территорий.

Анализ проделанной в прошлом веке работы показывает, что Сибирь, особенно её южные территории, чрезвычайно богата недвижимыми памятниками историко-культурного значения, относящимися к разным периодам истории. Среди них больше всего памятников археологического наследия: поселения (начиная с древнейших палеолитических), курганные группы разных эпох, начиная с периода бронзового века (рубеж 4–3 тыс. до н. э.), уникальные курганные комплексы с мерзлотой в Республике Алтай, памятники эпохи бронзы, раннего железа и Средневековья, памятники с наскальными изображениями и изваяния. К сожалению, музеефикация уникальных памятников археологического наследия на местах идет пока очень медленно. Из более 30 объектов археологии, объявленных музеефицированными в Сибири, в настоящее время можно отметить только несколько – музеев-заповедников: «Томская Писаница» в Кемеровской области, «Салбык» в Республике Хакасия, «Зона покоя» в Республике Алтай. Остальные памятники, заявленные как музеи-заповедники, находятся на разных стадиях музеефикации. Работы идут медленно по причинам: непонимания необходимости

их музеефикации, недостатка средств, отсутствия научной помощи и внимания властей. Остаются не музеефицированными в Республике Алтай уникальные курганы с мерзлотой – памятники всемирного наследия в долинах Пазырык, Шибе, Туэкта. Материалы раскопок хранятся в Санкт-Петербурге в Государственном Эрмитаже, а на местах раскопок – остатки раскопанных курганов, куски дерева от погребальных перекрытий. Возможно, стало бы делом чести Государственного Эрмитажа создать в долине Пазырык филиал – Музей-заповедник «Пазырык».

Большую группу недвижимых памятников наследия в Сибири составляют исторические ландшафты со следами русских поселений XVII–XVIII веков, расположенных по берегам рек Иртыша, Оби, Томи, Енисея, Лены и др. вплоть до Чукотки, Камчатки и Сахалина в России и на Аляске (Русская Америка) в США. Еще больше поселений с сохранившимися в ряде случаев постройками, относящимися к периоду Столыпинской реформы конца XIX – начала XX века. Многочисленные Тамбовки, Орловки, Татарки, Астраханки, Саратовки, сохранившие в названиях историческую память. Бытовые предметы, предметы культуры, хозяйственные особенности и особенности архитектуры жилых и хозяйственных построек в результате переселенческой реформы. Эти села есть во всех регионах Сибири и Дальнего Востока. В них заложен огромный историко-культурный потенциал. В наше время эти поселения представляют собой ценнейший ресурс музеефикации и развития регионального туризма: музеефицированная усадьба переселенца, сохранившиеся остатки мельницы или кузницы, постоянный двор, трактир – все это отчеты музеефикации. Вместе с тем поставленный памятный камень с надписью или поклонный крест в селе переселенцев может стать началом музеефикации, основой восстановления исторической памяти и основой развития туризма в регионах Сибири.

Недвижимых памятников и памятных мест в Сибири, достойных музеефикации, естественно, значительно больше. Надо властям, краеведам, историкам шире использовать ту документацию о памятниках истории и культуры, зафиксированных ещё в прошлом веке [2].

*Муниципальные краеведческие музеи.* Их много, они ежегодно возникают и сейчас составляют большинство музейных учреждений Сибири и Дальнего Востока. У них масса проблем: многие расположены во временных помещениях, имеют скудные фонды, убогие экспозиции, плохо подготовленные кадры и многое другое. К этому надо добавить нехватку средств. Однако среди местных муниципальных музеев Сибири есть хорошие примеры. Особо хочется отметить музеи, известные как местные, возникшие в конце XIX века. Например, Бийский краеведческий музей им. В. В. Бианки, Тобольский краеведческий музей, Минусинский музей им. Н. М. Мартыянова, Енисейский, Кятинский музеи, которые имеют свои помещения, уникальные фонды, оригинальные экспозиции, научные издания и специалистов [5].

Острую тревогу вызывают музеи сельских территорий Сибири [4]. Я имею в виду музеи, возникшие в наше время в сельских районах сибирских областей, краев и республик, то есть тех муниципальных территорий, где нет городского административного поселения, а только сельские поселения. Таких территорий в Сибири много и достаточно много возникших в них музеев, число которых ежегодно растет. Они возникают, как потребность живущего там населения сохранить свои исторические территории, свою идентичность. Вторая причина в желании развивать свой, региональный туризм. В этом случае любой музей сельской территории должен выступать как организатор развития регионального туризма, демонстрируя ценности и особенности своей территории через предметы и материалы музейного показа, создавая филиалы, музеефицируя объекты показа, которые должны привести в порядок муниципальные музеи, сделать их привлекательными, своего рода опорой культурной политики на селе. Это требование времени.

*Музеи Сибири и Министерство культуры РФ.* Все федеральные музеи страны находятся, как известно, в Европейской части России, в Си-

бири нет ни одного. Ситуация весьма странная, если учесть, что федеральными в Сибири являются некоторые театры в крупных городах, цирки и филармонии, принадлежащие Министерству культуры РФ. Неизвестно, чем объяснить такое невнимание к музеям азиатской территории страны. В Сибири есть археологические объекты мирового значения, которые мы упоминали. Есть объекты, представляющие федеральную ценность, которые могли бы стать основой создания музеев-заповедников федерального значения. Можно, например, создать музеи заповедники первоначально как филиалы крупных центральных музеев: Музея Этнографии, Русского музея, Государственного исторического музея, Государственного Эрмитажа.

Требуется фактическая и методическая помощь в музеефикации уникальных объектов «Аржан» в Туве, «Салбык» и др. в Республике Хакасия, комплексов на юге Красноярского края и в Республике Алтай, палеолитического и археологического комплекса памятников, памятников наскального искусства и курганных групп Шестаково в Кемеровской области [5]. На ряде объектов местными силами начаты работы по музеефикации. Такие объекты требуют федеральной поддержки. Они должны быть включены в федеральную программу развития культуры России.

Есть в Сибири крупные музеи, например Красноярский, Хабаровский краевые краеведческие музеи, достойные стать федеральными. Рассмотреть вопрос о включении в федеральную программу развития культуры создание федеральных музеев в Сибири. Вместе с тем надо приветствовать создание в крупных городах Сибири современных музейно-культурных центров федерального значения. Однако нельзя не заметить, что виртуальный показ не может заменить подлинных экспонаты как основную форму показа в современном музее.

Сибири нужны новые музеи коллекционного типа, музеи заповедники и современные музейно-культурные комплексы.

#### Литература

1. Кулемзин А. М. Разнонаправленные тенденции в сохранении и использовании историко-культурного наследия // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 152–160.
2. Мартынов А. И. О концепции современного отношения к природно-археологическим ландшафтам Южной Сибири // Мониторинг археологического наследия и земельный кадастр. – М., 2002. – С. 190–192.

3. Мартынов А. И. Современные вопросы музеефикации археологических памятников // Наука, образование, музеи: формы освоения наследия. – Барнаул; Новосибирск, 2016. – С. 131–135.
4. Мартынов А. И., Абросимова Ю. А. Проблемы музеефикации материального историко-культурного наследия сельских территорий Сибири // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 62–66.
5. Мартынов А. И., Каплунов В. А. Музеи и музеефикация материального историко-культурного наследия сельских территорий Сибири // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. – 2017. – № 1. – С. 74–78.

#### References

1. Kulemzin A.M. Raznonapravlennye tendentsii v sokhranении i ispol'zovanii istoriko-kul'turnogo naslediya [Multidirectional trends in the preservation and use of historical and cultural heritage]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin Herald of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 152-160. (In Russ.).
2. Martynov A.I. O kontseptsii sovremennogo otnosheniya k prirodno-arkheologicheskim landshaftam Yuzhnoy Sibiri [On the Concept of the Modern Attitude to the Natural-Archeological Landscapes of Southern Siberia]. *Monitoring arkheologicheskogo naslediya i zemel'nyy kadastr [Monitoring of the Archaeological Heritage and Land Registry]*. Moscow, 2002, pp. 190-192. (In Russ.).
3. Martynov A.I. Sovremennye voprosy muzeefikatsii arkheologicheskikh pamyatnikov [Modern issues of museumification of archaeological monuments]. *Nauka, obrazovanie, muzei: formy osvoeniya naslediya [Science, education, museums: forms of heritage development]*. Barnaul; Novosibirsk, 2016, pp. 131-135. (In Russ.).
4. Martynov A.I., Abrosimova Yu.A. Problemy muzeefikatsii material'nogo istoriko-kul'turnogo naslediya sel'skikh territoriy Sibiri [Problems of the Museumification of the Material Historical and Cultural Heritage of the Rural Territories of Siberia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 40, pp. 62-66. (In Russ.).
5. Martynov A.I., Kaplunov V.A. Muzei i muzeefikatsiya material'nogo istoriko-kul'turnogo naslediya sel'skikh territoriy Sibiri [Museums and museumification of the material historical and cultural heritage of rural areas of Siberia]. *Kul'tura v evraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]*, 2017, no. 1, pp. 74-78. (In Russ.).

УДК 069.68

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВУЗА КУЛЬТУРЫ И КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПОДХОДОВ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**Феофанова Ольга Александровна**, директор Кемеровского областного краеведческого музея (г. Кемерово, РФ). E-mail: feofanova42@yandex.ru

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

Современные направления развития высшего музееведческого образования и государственная политика в этой области требуют от вузовского сообщества регулярного совершенствования подходов к подготовке не только грамотного, всесторонне эрудированного интеллектуала, но и востребованного работодателем практика. В настоящее время широко обсуждаются вопросы профессиональной компетентности музейного специалиста, а вместе с тем и характер образовательных программ подготовки кадров. Сегодня на всех уровнях обсуждаются требования к музейному профессионалу, разрабатываются профессиональные стандарты, ведется работа по их внедрению как в образовательную, так и профессиональную деятельность музеолога. Авторами статьи рассматриваются конкретные примеры разработки проектов в рамках обучения по различным направлениям подготовки на базе Кемеров-

ского государственного института культуры для Кемеровского областного краеведческого музея. Обсуждается, что в условиях модернизации высшего образования эффективным становится подготовка музейных специалистов с учетом современной модели «тройной спирали». Являясь одним из ведущих музеев Кузбасса, Кемеровский областной краеведческий музей дает возможность создания и реализации проектов обучающихся, направленных на сохранение и актуализацию историко-культурного и природного наследия, что особо способствует профессиональному самоопределению и профессиональной самоадаптации, что в совокупности позволяет получить востребованного на рынке труда музеолога-профессионала.

**Ключевые слова:** музеолог, музей, краеведение, проект, модернизация высшего образования, высшее профессиональное образование, практико-ориентированное обучение, модель тройной спирали.

## INTERACTION OF THE UNIVERSITY OF CULTURE AND LOCAL HISTORY MUSEUM IN THE CONTEXT OF MODERN APPROACHES TO THE PROFESSIONAL COMMUNICATION

*Feofanova Olga Aleksandrovna*, Director of the Kemerovo Regional Museum of Local Lore (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: feofanova42@yandex.ru

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

Modern directions of development of higher museological education and state policy in this area require that the university community regularly improve approaches to preparing not only a competent, fully erudite intellectual, but also an employer-required practice. Currently, the issues of professional competence and, at the same time, the nature of educational programs for personnel training the museum specialist are widely discussed. Today, at all levels, the requirements for the museum professional are being discussed, professional standards are being developed, work is underway to introduce them in the educational and professional activities of the museologist. The authors of the article consider specific examples of project development in the framework in various areas of training on the basis of Kemerovo State Institute of Culture for the Kemerovo Regional Museum of Local Lore. It is substantiated that, in the context of the modernization of higher education, training of museum specialists becomes effective, taking into account the modern “triple helix” model. As one of the leading museums in Kuzbass, the Kemerovo Regional Museum of Local Lore is for the creation and implementation of students’ projects aimed at preserving and updating the historical, cultural and natural heritage, which is particularly conducive to professional self-determination and professional self-adaptation, which together allow to get a professional museologist in demand in the labor market.

**Keywords:** museologist, museum, local history, project, modernization of higher education, higher professional education, practice-oriented learning, triple helix model.

На современном этапе развития общества постоянно расширяется спектр объектов наследия, а музей занимает одну из ведущих позиций в сохранении культурной памяти. В этой связи особо актуальным становится вопрос подготовки кадров для современного музея.

В условиях модернизации высшего образования ключевой целью является подготовка выпускников, способных предлагать и реализовывать новые виды деятельности, создавать современные и

опережающие время продукты и услуги, решать задачи, которые ранее не имели решения, гибко адаптироваться к условиям изменяющейся конъюнктуры [11]. Это особо актуально и для музейной деятельности в целом.

Одной из основных современных тенденций высшего образования является подготовка востребованных специалистов в рамках модели «тройной спирали». Говоря о «модели тройной спирали» отметим, что современные ученые

с методологической точки зрения рассматривают «тройную спираль» трансдисциплинарности в обществе знания, которая работает по следующему принципу: каждые две из трех спиралей образуют по отношению к третьей пограничные условия интервальной ситуации – они задают ограничения, рамки деятельности, а третья (переменная) – средовое образование «между» ними, превращаясь частично в главный объект, где будут разворачиваться события. Причем эти рамочные функции могут исполнять попарно каждая из выделенных переменных. То же самое относится и к роли среды взаимодействия. Проще говоря, все эти три спирали могут оказаться на любой из позиций [1].

Основываясь на модели, разработанной Г. Ицковицем [2], акцентируем внимание на том, что на начальном этапе генерации знаний взаимодействуют власть и образовательная организация. На этом этапе идет разработка образовательных и профессиональных стандартов, а также основных образовательных программ по направлению подготовки. Затем образовательная организация высшего образования сотрудничает с учреждениями культуры, а затем на рынок выводится результат сотрудничества организаций. Таким образом, основываясь на нормативных документах, образовательные организации осуществляют подготовку музеологов. Качественная подготовка музеологов в рамках практико-ориентированного обучения возможна лишь при тесном сотрудничестве образовательной организации и музея. Продукты их совместной деятельности разрабатываются в ходе проектной деятельности [3; 4].

В этой связи необходимо отметить, что высокую значимость в условиях активной модернизации высшего профессионального образования в области культуры и искусства на современном этапе развития общества приобретает актуализация потенциала и востребованность краеведческой работы [6; 11]. На наш взгляд, продуктивное раскрытие культурного ресурса краеведческих музеев содействует развитию личности на всех уровнях образования. Изменить отношение к краеведческому музею как некоему скучному, утомительному и неизбежно повторяющемуся в каждом городе учреждению и сформировать его своеобразие и индивидуальность в новом историческом и социокультурном контексте – приоритетные за-

дачи развития культуры региона. Краеведческие музеи включают индивида в культурное пространство, формируют познавательную активность и интерес к изучению родного края, воспитывают уважительное и бережное отношение к своему историко-культурному наследию, духовно обогащают, совершенствуя знания о малой родине [5; 12].

В этой связи подготовка будущих специалистов для музея (музеологов, культурологов, искусствоведов, менеджеров социально-культурной деятельности и др.) на базе института культуры невозможна без такого вида музея, как краеведческий.

Кемеровский государственный краеведческий музей является визитной карточкой Кемеровской области. Ежегодно музей посещает более 140 тыс. человек, более 22 тыс. приходят на выставки вне музея, сотрудники музея проводят более 3000 экскурсий, более 60 массовых мероприятий, более 140 выставок. Именно здесь аккумулируется информация о природе и истории нашего края. К настоящему моменту в структуре музея функционируют: отдел природы, отдел истории, отдел военной истории, которые являются мощной базой для практико-ориентированного обучения будущих музейных специалистов.

На сегодняшний день в рамках сотрудничества с КемГИК на базе вышеперечисленных отделов Кемеровского областного краеведческого музея ежегодно проходят практику по получению первичных профессиональных умений и навыков, в том числе первичных умений и навыков научно-исследовательской и профессиональной деятельности, а также преддипломную практику студенты направления подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», «Культурология», «Теория и история искусств».

В рамках программ подготовки музейных специалистов по данным направлениям одним из объектов будущей профессиональной деятельности является культурное и природное наследие, его сохранение, актуализация и популяризация, особое внимание уделяется проектному виду деятельности. На него направлено формирование компетенций, связанных с разработкой выставочных и экспозиционных проектов, участием в организации отдельных проектов региональных

программ сохранения и освоение культурного и природного наследия, в том числе и в туристической сфере. Анализируя компетенции стандартов бакалавриата и магистратуры, можем с уверенностью сказать, что они ориентированы именно на организацию работы музея нового типа в современных условиях. Например: применять современные информационные технологии при разработке новых культурных продуктов; использовать нормативные документы, определяющие параметры и стоимость проведения работ в разных сферах социокультурной деятельности и др. [7; 8; 9]. С учетом того, что развитие рынка труда в современном обществе выдвигает определенные требования к уровню квалификации специалистов с высшим образованием в различных сферах деятельности, в том числе и музейной, на наш взгляд, необходимы инновационные подходы и к процессам подготовки специалистов в области музееведения, чья деятельность направлена на сохранение, актуализацию и развитие традиционной региональной культуры и внутреннего туризма. Сегодня как никогда в музее востребован не линейный (технический) работник, не профессионал узкой специализации, а «универсальный солдат» – коммуникабельный сотрудник, умеющий ориентироваться в ситуации, обладающий знаниями по всем направлениям музейной деятельности в соответствии с областью и объектами профессиональной деятельности. Подготовить такого востребованного специалиста возможно лишь при условии консолидации усилий всех участников «тройной спирали» и согласовании требований к выпускнику. Подготовка музейного специалиста в рамках проектной деятельности – одно из форвардных направлений высшего образования в сфере культуры и искусства. Однако особо отметим, что проекты должны сочетать в себе теорию и практику и находить конкретную реализацию. И в этой связи один из ведущих музеев Кузбасса – Кемеровский областной краеведческий музей – является эффективной площадкой для подготовки специалистов по нескольким направлениям подготовки в области культуры и искусства.

Так, например, предстоит работа по систематизации материалов к каталогу художественной коллекции А. Кирчанова студентами-искусствоведами. Данная коллекция представляет для му-

зея не только художественную ценность, но и ценность мемориальную, так как в здании, где сегодня расположен краеведческий музей, раньше располагалась мастерская художника.

Сегодня высокую актуальность приобретают проекты, связанные с продвижением наследия в информационной среде, так выпускниками-музеологами, сотрудниками музея, разработан проект по продвижению маршрутов религиозной направленности. Создание подобного ресурса, на наш взгляд, даст возможность решить несколько задач, таких как: презентация и продвижение объектов религиозной направленности в информационной среде, формирование интереса у потенциальных пользователей, говорит о востребованности краеведческого ресурса в развитии данного направления туризма, происходит формирование идеологической базы, то есть единое видение проекта у всех участников. Данный ресурс планируется разместить на официальном сайте музея.

Важными ежегодными совместными проектами, проводимыми на базе Кемеровского областного краеведческого музея, являются «Ночь искусств» и «Ночь музеев». Участие студентов в данных всероссийских акциях, направленных на привлечение посетителей в музей, стало неотъемлемой частью практико-ориентированного обучения. Под руководством преподавателей профильной кафедры и сотрудников музея разрабатываются мероприятия, направленные на актуализацию традиционного наследия коренных малочисленных народов, изучение истории Кузбасса и т. д.

Традиционно особый интерес вызывают акции, направленные на популяризацию природного наследия. Это, прежде всего, связано с палеонтологическим наследием. Особо отметим, что именно Кемеровский областной краеведческий музей несколько лет назад выступил с инициативой организации палеонтологических раскопок в с. Шестаково. Так было положено начало широко-масштабному проекту по пропаганде уникальной страницы истории нашего края – эпохи господства динозавров. Музеем была разработана программа научных исследований «Палеонтологическое изучение ископаемых остатков из палеозойских и мезозойских отложений территории Кемеровской

области». В рамках этой программы музеем получена лицензия на право пользования недрами с целью сбора минералогических, палеонтологических и других геологических коллекционных материалов. В рамках данной программа была разработана экспозиция «Кузбасс – уникальный памятник природы», которая ежегодно пополняется новыми экспонатами [10]. На базе данной экспозиции проводятся мероприятия, направленные на актуализацию природного наследия.

Таким образом, в рамках модели «тройной спирали» на уровне взаимодействия образова-

тельной организации, выпускника и работодателя мы видим, что за счет сотрудничества решается кадровая потребность конкретного учреждения, в свою очередь у обучающегося происходит профессиональное самоопределение, профессиональная адаптация и возможность профессионального роста, а образовательная организация имеет возможность эффективно реагировать на изменение запросов рынка труда и создавать индивидуальную траекторию обучения на основе компетентностного подхода в условиях многоуровневой системы обучения.

### Литература

1. Гумаргалиев И. Е. Модель «тройной спирали» как стимул повышения инновационной активности вузов // Вестн. Казан. технол. ун-та. – 2014. – № 3. – С. 383–392.
2. Ицкович Г. Модель тройной спирали // Инновации. – 2011. – № 4. – С. 5–10.
3. Кагакина Е.А. Обновление содержания образования в вузе в условиях компетентностного подхода // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4-1 (29). – С. 101–105.
4. Кагакина Е. А., Родионова Д. Д. Применение технологий практико-ориентированного обучения при подготовке специалистов направления «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» // Науч. диалог. – 2016. – № 3 (51). – С. 329–340.
5. Мастеница Е. Н. Культурное пространство города: пути постижения и интерпретации // Тр. С.-Петерб. гос. ин-та культуры. – 2015. – Т. 212. – С. 223–237.
6. Мастеница Е. Н. Музей в условиях глобализации // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 4(25). – С. 118–122.
7. Нежинская Т. А. Обоснование специальных профессиональных компетенций студентов-бакалавров и роль вузовской практики в их формировании // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 96–103.
8. Родионова Д. Д., Мастеница Е. Н. Проблема проектирования содержания программы профессиональной подготовки специалистов-музеологов в магистратуре: опыт, условия, принципы // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 43. – С. 241–250.
9. Сапанжа О. С. Музейное образование и музейная педагогика в российской академической традиции и практике музейного дела: границы использования понятий и их содержание // Общество: социология, психология, педагогика. – 2017. – № 1. – С. 75–78.
10. Феофанова О. А., Демиденко Н. В., Кузьмина Е. А. Организация палеонтологических научных исследований Шестаковского комплекса Кемеровским областным краеведческим музеем // Вестн. Кемеров. гос. ун-та. – 2015. – № 2(62). – С. 24–29.
11. Чурекова Т. М., Кагакина Е. А. Основные направления модернизации российского университетского образования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 29-2. – С. 171–177.
12. Шестак О. В. Источники для изучения имиджа музея: к формированию междисциплинарного подхода // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 85–91.

### References

1. Gumargaliev I.E. Model' "troynoy spirali" kak stimuly povysheniya innovatsionnoy aktivnosti vuzov [The "triple helix" model as an incentive to increase the innovative activity of universities]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of Kazan Technological University]*, 2014, no. 3, pp. 383-392. (In Russ.).
2. Itskovic G. Model' troynoy spirali [Triple Helix Model]. *Innovatsii [Innovation]*, 2011, no. 4, pp. 5-10 (In Russ.).
3. Kagakina E.A. Obnovlenie soderzhaniya obrazovaniya v vuzе v usloviyakh kompetentnostnogo podkhoda [Updating the content of education at the university in a competence-based approach]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2011, no. 4-1 (29). pp. 101-105. (In Russ.).

4. Kagakina E.A., Rodionova D.D. Primenenie tekhnologiy praktiko-orientirovannogo obucheniya pri podgotovke spetsialistov napravleniya “Muzeologiya i okhrana ob”ektov kul’turnogo i prirodnoogo naslediya” [Application of practice-oriented learning technologies in the training of specialists in the field of “Museology and protection of objects of cultural and natural heritage”]. *Nauchnyy dialog [Scientific dialogue]*, 2016, no. 3 (51), pp. 329-340. (In Russ.).
5. Mastenitsa E.N. Kul’turnoe prostranstvo goroda: puti postizheniya i interpretatsii [Cultural space of the city: ways of comprehension and interpretation]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul’ury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2015, vol. 212, pp. 223-237. (In Russ.).
6. Mastenitsa E.N. Muzey v usloviyakh globalizatsii [Museum in the context of globalization]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts.]*, 2015, no. 4 (25), pp. 118-122. (In Russ.).
7. Nezhinskaya T.A. Obosnovanie spetsial’nykh professional’nykh kompetentsiy studentov-bakalavrov i rol’ vuzovskoy praktiki v ikh formirovani [Justification of the special professional competencies of bachelor students and the role of university practice in their formation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 96-103. (In Russ.).
8. Rodionova D.D., Mastenitsa E.N. Problema proektirovaniya soderzhaniya programmy professional’noy podgotovki spetsialistov-muzeologov v magistrature: opyt, usloviya, printsipy [The problem of designing the content of the professional education program of museologists in graduate school: experience, conditions, principles]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 241-250. (In Russ.).
9. Sapanzha O.S. Muzeynoe obrazovanie i muzeynaya pedagogika v rossiyskoy akademicheskoy traditsii i praktike muzeynogo dela: granitsy ispol’zovaniya ponyatiy i ikh soderzhanie [Museum education and museum pedagogy in the Russian academic tradition and the practice of the museum: the boundaries of the use of activities and their content]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika [Society: sociology, psychology, pedagogy]*, 2017, no. 1, pp. 75-78. (In Russ.).
10. Feofanova O.A., Demidenko N.V., Kuzmina E.A. Organizatsiya paleontologicheskikh nauchnykh issledovaniy Shestakovskogo kompleksa Kemerovskim oblastnym kraevedcheskim muzeem [Organization of paleontological scientific research of the Shestakovsky complex by the Kemerovo Regional Museum of Regional Studies]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Kemerovo State University]*, 2015, no. 2 (62), pp. 24-29. (In Russ.).
11. Churekova T.M., Kagakina E.A. Osnovnye napravleniya modernizatsii rossiyskogo universitetskogo obrazovaniya [The main directions of modernization of Russian university education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29-2, pp. 171-177. (In Russ.).
12. Shestak O.V. Istochniki dlya izucheniya imidzha muzeya: k formirovaniyu mezhdistsiplinarnogo podkhoda [Sources for studying the image of the museum: to the formation of an interdisciplinary approach]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’ury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 44, pp. 85-91. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

List of Authors in Alphabetical Order

Афанасьева А. А.	105	Afanasyeva A.A.	105
Бажина А. С.	162	Bazhina A.S.	162
Бедина Н. Н.	155	Bedina N.N.	155
Бондаренко С. Г.	175	Bondarenko S.G.	175
Буратынская С. В.	53	Buratynskaya S.V.	53
Бычков В. В.	149	Bychkov V.V.	149
Вагнер Т. В.	175	Vagner T.V.	175
Григорьянц Т. А.	90	Grigoryants T.A.	90
Егле Л. Ю.	162	Egle L.Yu.	162
Кагакина Е. А.	69	Kagakina E.A.	69
Казаков Е. Ф.	140	Kazakov E.F.	140
Константинова А. Ю.	33	Konstantinova A.Y.	33
Костюк Н. В.	47	Kostyuk N.V.	47
Лесникова С. Л.	69	Lesnikova S.L.	69
Лю Чже	113	Liu Zhe	113
Мартынов А. И.	203	Martynov A.I.	203
Мелкова С. В.	62	Melkova S.V.	62
Мишова В. В.	37	Mishova V.V.	37
Огнева Э. Н.	37	Ogneva E.N.	37
Палилей А. В.	53, 175	Paliley A.V.	53, 175
Поморцева Н. В.	133	Pomortseva N.V.	133
Пономарёв В. Д.	13	Ponomarev V.D.	13
Поспелова Р. Л.	94	Pospelova R.L.	94
Пузырёва И. А.	90	Puzyreva I.A.	90
Путра В. А.	196	Putra V.A.	196
Родионова Д. Г.	191	Rodionova D.G.	191
Родионова Д. Д.	207	Rodionova D.D.	207
Русакова Н. А.	69	Rusakova N.A.	69
Рябцева В. А.	170	Ryabtseva V.A.	170
Самитов Д. Г.	77	Samotiv D.G.	77
Сахарчук Н. Ю.	69	Sakharchuk N.Y.	69
Султан Р. Г.	47	Sultan R.G.	47
Ся Цзюньвэй	126	Xia Junwei	126
Тарасова Ю. Б.	149	Tarasova Y.B.	149
Ткачёв С. В.	184	Tkachev S.V.	184
Ткачёва Н. Н.	184	Tkacheva N.N.	184
Фаттахова Л. Р.	101	Fattakhova L.R.	101
Феофанова О. А.	207	Feofanova O.A.	207
Флеенко Д. А.	84	Fleenko D.A.	84
Хайруллина А. А.	26	Khayrullina A.A.	26
Честнова Н. И.	120	Chestnova N.I.	120
Шунков А. В.	13	Shunkov A.V.	13
Юдина А. И.	33	Yudina A.I.	33
Ярошенко Н. Н.	20	Yaroshenko N.N.	20

# ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.

2. Статья должна включать:

- наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикаторм журнала);
- индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
- название статьи на русском и английском языках;
- аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;
- ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;
- автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.

3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.

4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.

5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.

6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:

шрифт – Times New Roman;

размер кегля – 12 пт;

межстрочный интервал – одинарный;

форматирование – по ширине;

все поля – по 20 мм.

## Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,  
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).

E-mail:

**Аннотация на русском языке...**

**Ключевые слова на русском языке: ...**

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,  
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

**Сведения об авторе (-ах)** (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

**Аннотация на английском языке...**

**Ключевые слова на английском языке:...**

Текст....

**Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

**References (по центру, без отступа, шрифт жирный)**

1.

2.

...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);

2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

## Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках),</li> <li>- ученая степень,</li> <li>- ученое звание,</li> <li>- должность,</li> <li>- место работы (учебы или соискательства),</li> <li>- контактные телефоны,</li> <li>- факс,</li> <li>- e-mail,</li> <li>- почтовый адрес с указанием почтового индекса</li> </ul>
2. Письмо-согласие	<ul style="list-style-type: none"> <li>- подписано автором,</li> <li>- заверено в организации (место работы или учебы)</li> </ul>

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

### Перечень основных разделов журнала

Наименование рубрики/раздела рецензируемого научного издания	Отрасли науки и/или группы специальностей научных работников в соответствии с Номенклатурой научных специальностей, по которым присуждаются ученые степени
Искусствоведение	17.00.02 «Музыкальное искусство» 17.00.01 «Театральное искусство»
Культурология	24.00.01 «Теория и история культуры» 24.00.03 «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»
Педагогические науки	13.00.08 «Теория и методика профессионального образования»

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 16.11.2018

Подписано в печать 16.10.2018

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 8.

Уч.-изд. л. 21,7. Усл. печ. л. 25,2.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского государственного института культуры:  
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,  
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 550 roubles

Issue released on November 16, 2018

Signed for print on October 16, 2018

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 8.

Author's sheets 21,7. Printer's sheets 25,2.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State University of Culture:  
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,  
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)73-45-83.  
E-mail: izdat@kemguki.ru