

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 47/2019

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

Учредитель, издатель

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Л. Ю. Егле, кандидат культурологии, доцент

Технический редактор

О. В. Устимова

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», 2019

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 47/2019

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

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

L.Y. Egle, PhD in Culturology, Associate Professor

Technical editor

O.V. Ustimova

Editor *N.Y. Maltseva*

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

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

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

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

ISSN 2078-1768

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

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

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

Члены совета:

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

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

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

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 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).

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

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

Members of the Editorial Council:

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

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

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

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

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

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, заведующий кафедрой теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Российской академии естественных наук, Международной академии информатизации, Международной академии наук высшей школы (г. Санкт-Петербург, РФ).

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

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

Луков Валерий Андреевич, доктор философских наук, профессор, директор Института фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, академик-секретарь Отделения гуманитарных наук Русской секции Международной академии наук, вице-президент Русского отделения Международной академии наук, вице-президент

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 Fundamental and Applied Research of Moscow University for the Humanities, Academician-secretary of Humanitary Sciences Section of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president of Russian Department of the International Academy of Sciences, Vice-president

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, профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, ректор Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (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, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, директор Института педагогики, психологии и социологии, Сибирский федеральный университет, член-корреспондент Российской академии образования (г. Красноярск, РФ).

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

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

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

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

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

Тер-Минасова Светлана Григорьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, президент факультета иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет 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 филологических 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).

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 Arts, Head of

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

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры 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).

Юдина Анна Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, декан факультета социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

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).

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Тенденция развлекательности в культуре постсоветского периода: актуализация комедий зарубежных авторов (на материале театров Кузбасса).....	13
Балабанов П. И., Зауэрвайн Л. Т. Эпистемологические коммуникации в проектировании.....	21
Элькан О. Б. Синтез искусств как культурно-художественная парадигма.....	27
Воронова И. В. Первообразы культуры и современное искусство.....	31
Цыплаков Д. А., Цыплакова С. М. Пасхальные и рождественские обычаи и традиции в народной культуре в советский период.....	42
Попова Н. С., Попов С. И. Идея выхода в космос в контексте советской ментальности.....	48
Кулемзин А. М. Либерализм, радикализм и патриотизм в отношении к сохранению исторического и культурного наследия.....	56
Светлаков Ю. Я., Светлакова Е. Ю. Кинохроника как историко-культурное наследие Кузбасса.....	65

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Синельникова О. В. Опера «Левша» Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая «температура» сюжета.....	74
Бородин Б. Б. Пианола и её роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего.....	83
Георгиевская О. В. Звучащий мир классической фантазии.....	92
Князев А. М., Князева Н. А. Роль музыкального анализа в технологии раскрытия художественно-музыкального образа в произведениях при игре на баяне и аккордеоне.....	98
Санникова Н. В., Еременко В. О. Интерпретационные доминанты жанра виолончельной сольной сюиты.....	105
Суханова Т. Б. Путь к методическим открытиям XX столетия (скрипичная школа Л. Ауэра в свете комментариев И. Лесмана).....	115
Карпенко В. Е. О жанровом развитии в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена (к 105-летию со дня рождения композитора).....	121
Лосева С. Н. Творческий компонент музыкальной одаренности: синестетический аспект исследования.....	126
Лосева С. Н. Духовность как компонент музыкальной одаренности: синестетический аспект исследования.....	129
Крылов И. А., Поморцева Н. В., Шорохова И. В. Хоровой спектакль «Я – Мы»: анализ музыкально-сценического воплощения Хоровым театром «Академия».....	133
Самитов Д. Г. Модель регионального театра США на примере Американского репертуарного театра в первое десятилетие его развития.....	141
Печкурова Л. С., Григорьянц Т. А., Берсенева Е. В. Функциональные особенности грима в структуре художественного образа роли.....	150

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Дворовенко О. В., Сбитнева Г. И. Отражение профессиональных компетенций информационных аналитиков в профессиональных и образовательных стандартах.....	157
Мишова В. В., Огнева Э. Н. Изменения требований к подготовке кадров в сфере документо-ведения и архивоведения при переходе к цифровой экономике.....	170
Родионова Д. Д., Меркулова А. Ш. Дискурсивный анализ формирования базовых дисциплин укрупненной группы направлений подготовки 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» в рамках перехода на модернизированные ФГОС ВО.....	180
Кушов А. М., Баталова С. Г. Трансформация учебной дисциплины «Дуэтный танец» в системе хореографического образования в вузах культуры России.....	191
Юдина А. И., Колесникова П. С. Организация пленэр-тура как эффективной формы обучения бакалавров по направлению подготовки «Дизайн».....	199
Ляхова Е. Г., Мороз Н. Ю., Цацкина Е. П. Профессионально ориентированное обучение будущих специалистов по связям с общественностью иностранному языку.....	207
Максудов У. О. Современные методы и приемы обучения иностранному языку студентов не-языковых вузов.....	215
Антонова Л. Ю., Лосинская А. Ю. Игра как вектор формирования досуговой культуры уча-щейся молодежи.....	220
Жукова Л. С., Юдина А. И. Социально-культурные условия межкультурного сотрудничества студенческой молодежи.....	231
Москаленко И. В., Шевцова М. М. Волонтерская деятельность в формировании патриоти-ческих качеств личности студента вуза культуры.....	237
Алфавитный указатель авторов.....	246

CONTENTS

CULTUROLOGY

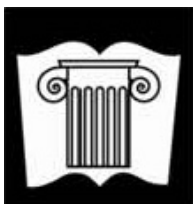
Prokopova N.L., Prokopov V.L. Entertainment Trend in Culture of the Post-soviet Period: Implementing the Comedies of Foreign Authors (in Case of the Kuzbass Theaters).....	13
Balabanov P.I., Zauervayn L.T. Epistemological Communications in Design.....	21
Elkan O.B. Synthesis of Arts as a Cultural-artistic Paradigm.....	27
Voronova I.V. The Primary Images of Culture and Contemporary Art.....	31
Tsyplakov D.A., Tsyplakova S.M. Easter and Christmas Customs and Traditions in Soviet Secular Society.....	42
Popova N.S., Popov S.I. The Idea of Departure in Space in the Context of Soviet Mentality.....	48
Kulemzin A.M. Liberalism, Radicalism and Patriotism with Respect to the Conservation of Historical and Cultural Heritage.....	56
Svetlakov Y.Y., Svetlakova E.Y. The Newsreel as Historical and Cultural Heritage of Kuzbass.....	65

ART HISTORY

Sinelnikova O.V. The Opera “The Left-hander” by Rodion Shchedrin: the Riddle of the Russian Genius and High Temperature of the Plot.....	74
Borodin B.B. Pianola and its Role in the Musical Culture of the Past and Present.....	83
Georgievskaya O.V. Sounding World of Classic Fantasy.....	92
Knyazev A.M., Knyazeva N.A. The Role of Musical Analysis in the Technology Discovery of Art in a Musical Image in Works for Playing the Bayan and Accordion.....	98
Sannikova N.V., Eremenko V.O. Interpretative Dominants of Cello Solo Suite as a Genre.....	105
Sukhanova O.B. The Way to the Methodical Discoveries of the 20 th Century (the Violin School by L. Auer in the Light of I. Lesman’s Comments).....	115
Karpenko V.E. On Genre Development in Benjamin Britten’s Instrumental Cycles (to the 105 th Anniversary of the Composer).....	121
Loseva S.N. A Creative Component of Musical Darkness: Synesthetic Aspect of Research.....	126
Loseva S.N. Spirituality as a Component of Musical Gift: Synesthetic Aspect of Research.....	129
Krylov I.A., Pomortseva N.V., Shorokhova I.V. Choir Performance “I-WE”: Analysis of Musical Stage Implementation by the Choral Theatre “Academy”.....	133
Samitov D.G. The USA Regional Theater Model in Case of the American Repertory Theater in the First Decade of its Development.....	141
Pechkurova L.S., Grigoryants T.A., Berseneva E.V. Functional Specific of Stage Make-up in the Structure of Art Image.....	150

PEDAGOGICAL SCIENCES

Dvorovento O.V., Sbitneva G.I. Reflecting the Professional Competencies of Information Analysts in Professional and Educational Standards.....	157
Mishova V.V., Ogneva E.N. Changes in Requirements for Training the Personnel in the Field of Documentation and Archiving in Transition to Digital Economy.....	170
Rodionova D.D., Merkulova A.Sh. Discursive Analysis of the Formation of the Basic Disciplines of the Integrated Group of Preparation Directions 51.00.00 “Culture and Socio-cultural Projects” in the Transition to Renovated Federal Educational Standards.....	180
Kushov A.M., Batalova S.G. Transformation of Educational Discipline “Duet Dance” in the System of Choreographic Education of Russia of Universities of Culture.....	191
Yudina A.I., Kolesnikova P.S. Organization of a Plener tour as an Effective Form of Training the Bachelors in the Direction of Training “Design”	199
Lyakhova E.G., Moroz N.Y., Tsatskina E.P. Professionally Oriented Training the Future Specialists in Public Relations to a Foreign Language.....	207
Maksudov U.O. Modern Methods and Techniques of Foreign Language Teaching the Students of a Non-linguistic University.....	215
Antonova L.Y., Losinskaya A.Y. The Game as a Vector of Formation of the Learning Youth’s Leisure Culture.....	220
Zhukova L.S., Yudina A.I. Socio-cultural Conditions of Student Youth Cross-cultural Cooperation.....	231
Moskalenko I.V., Shevtsova M.M. Volunteer Activity in Formation of Patriotic Student’s Qualities in Higher Educational Institution of Culture.....	237
List of Authors in Alphabetical Order.....	246



КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 008 + 792.028.3

ТЕНДЕНЦИЯ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТИ В КУЛЬТУРЕ ПОСТСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА: АКТУАЛИЗАЦИЯ КОМЕДИЙ ЗАРУБЕЖНЫХ АВТОРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕАТРОВ КУЗБАССА)

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n_prokopova@kemnet.ru

Прокопов Виктор Леонидович, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pvl08@mail.ru

Актуальность темы связана с осмыслением значимости культуры постсоветского периода. Целью является аргументация закономерности возросшей популярности жанра комедии в культуре постсоветского периода. Приводятся доказательства влияния исторических, экономических социальных условий на приоритетные ценности в культуре, на тенденции развития искусства. Эмпирическим материалом, аргументирующим позицию автора статьи, избраны спектакли театров Кемеровской области.

Обращается внимание на укрепление в российской культуре постсоветского периода тенденции развлекательности. В качестве причин актуализации спектаклей на основе комедий зарубежных авторов указываются такие культурно-исторические особенности постсоветского периода, как существование театров в новых условиях организационно-творческой и экономической деятельности. Смена вектора творческих поисков в российском театре в целом и в театре Кузбасса в частности объясняется завершением советского периода, установлением новых ценностных ориентиров в культуре и искусстве, изменением отношения к спектаклю (как к продукту), укреплением функции обслуживания и развлечения, отказом от высокой просветительской, воспитательной и культурной миссии.

В качестве общей особенности развития всех российских театров постсоветского периода называется формирование репертуара за счет спектаклей на основе комедий зарубежных драматургов. Доказывается популярность в кузбасских театрах постсоветского периода постановок, осуществленных на основе комедий Рея Куни, Кена Людвиг, Марка Камолетти. В качестве второй общей особенности развития всех российских театров постсоветского периода фиксируются активные эксперименты в области сценической пластики.

Укрепление тенденции развлекательности и актуализация комедий зарубежных авторов осмысляются с позиций значимости для развития российской культуры и театрального искусства. Неоднозначность ценности обращения к комедиям зарубежных авторов аргументируется уклонением российского театра от высокой просветительской, воспитательной и культурной миссии. Вместе с этим в качестве положительных результатов обращения к комедиям зарубежных авторов указывается на обретение опыта в создании и использовании телесно-пластических образов, практическое экспериментирование в области игрового театра, овладение технологией создания спектакля на основе синтеза выразительности.

Ключевые слова: культура постсоветского периода, тенденция развлекательности, театральная культура, комедии зарубежных авторов.

ENTERTAINMENT TREND IN CULTURE OF THE POST-SOVIET PERIOD: IMPLEMENTING THE COMEDIES OF FOREIGN AUTHORS (IN CASE OF THE KUZBASS THEATERS)

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Dean of Faculty of Direction and Performing Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n_prokopova@kemnet.ru

Prokopov Viktor Leonidovich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

The relevance of the theme is connected with the judgment of importance of foreign authors' comedies in the Post-Soviet art period. The goal of the article corresponds to the argument of conditionality for implementing the comedies into repertoire of the Kuzbass theaters as a statement for entertainment trend in the Post-Soviet art period. The authors solve the problems connected with identifying the reasons for implementing the genre of comedy in repertoire of the Kuzbass theaters, approved by influence of a vector of staginess and entertainment in theatrical culture on changing the performance stylistics, scenic play quality and acting skills technology.

Moreover, the authors specify belonging of the Kuzbass theaters to the general trend of developing the Russian theaters in the Post-Soviet period. As the first general trend, the authors call interest of the Kuzbass theaters in comedies by foreign playwrights such as Ray Cooney, Ken Ludwig, Marc Camoletti. In addition, as the second general trend the authors consider active experiments in the field of scenic plasticity.

In conclusion, the authors prove an ambiguity to implement the trend of comedies of foreign authors for developing the theatrical culture of the Post-Soviet period. The argument indicating the reduced importance of appealing the comedies by foreign authors is called deviation of the Russian theater from a high educational and cultural mission. In addition, the authors give the arguments in favor of experience to stage the comedies of foreign authors in the Kuzbass theaters. Accumulation of experience in creating and using the corporal and plastic images, practical development of play theater model, mastering the technology of creating a performance based on expressiveness synthesis are specified as positive statements for appealing the comedies by foreign authors.

Keywords: Post-Soviet culture, entertainment trend, theatrical culture, comedies of foreign authors.

В настоящее время культура постсоветского периода остается все еще не в полной мере осмысленной. В то время как именно с этого момента начинают стремительно развиваться ранее не активные (или не существовавшие вовсе) тенденции, впоследствии проявившиеся во всех видах искусства. В этой статье речь пойдет о тенденции развлекательности, возникшей в культуре постсоветского периода и нашедшей свое выражение в театральном искусстве. В театре тенденция развлекательности проявилась, прежде всего, в актуализации жанра комедии. В качестве эмпирического материала используем примеры театрального искусства Кемеровской области как одного из российских регионов. В опоре на социально-культурный контекст выявим наиболее популярных авторов комедий постсоветского периода, раскроем изменения (в стилистике спектакля,

в качествах сценической игры, в технологии актерского мастерства), возникшие благодаря актуализации жанра комедии.

Российское театральное искусство, как неотделимая составляющая культуры постсоветского периода, развивалось в обстоятельствах, располагающих к ярким событиям и заметным переменам в творческой парадигме. Конечно, во многом на изменения тенденций творческих поисков в российском театре в целом оказало влияние само завершение советского периода, необходимость адаптации к новым условиям организационно-творческой и экономической деятельности. Это обусловило изменения в принципах художественного руководства труппой – значимый административный ресурс перешел от главных режиссеров к директорам, оказавшимся в большей части российских театров художественными руково-

дителями. В свою очередь режиссеры (особенно в провинции) оставили за собой лишь позиции фрилансеров, приглашаемых на один-два спектакля, и утратили права постоянных творческих лидеров труппы. В настоящее время этот факт убедительно демонстрируют сайты практически всех российских театров: страницы, посвященные режиссерам, подчас содержат равное актерскому составу количество персон. С 1990-х годов через российские провинциальные театры «прошла» череда режиссеров и это, безусловно, нашло свое отражение в художественных особенностях спектаклей, стоящих в афишах. С одной стороны, труппы российских провинциальных театров в условиях постоянной смены режиссеров словно бы утрачивали потенциал, необходимый для формирования присущих лишь им художественных черт, а с другой – обретали возможность испытаний себя в разных постановочных концепциях. И, следует признать, рубеж XX–XXI веков отмечен пестротой постановочных концепций, сочетающих в себе и традиции русской реалистической школы, и приемы игровой концепции, и опыты в духе постмодернизма, и тенденции документального театра, и разного рода эксперименты, соединяющие многообразие художественных направлений.

В контексте указанных перемен ценностные ориентиры российского театра постсоветского периода не могли оставаться прежними. Особенно ярко и принципиально о смене ценностей русского театра на рубеже XX–XXI веков высказала свое мнение ведущий сотрудник Государственного института искусствознания, кандидат искусствоведения А. В. Вислова. Она отметила: «Новый русский театр, заметно сократив свое место и влияние в обществе, а заодно и социальный состав своей аудитории, начал отсчет своего времени. Отсчет этот начался с утверждения не только иной стилистики и эстетики на сцене, но и с отсеивания из зрительской аудитории не вписавшихся, лишних, низкооплачиваемых слоев и формирования нового корпоративного, или клубного, зрителя. Театральное искусство на глазах преобразуется, встав на путь слияния театра и бизнеса, театра и клубной культуры; соответственно, это искусство становится все менее общедоступно. Современная элита больше не заинтересована в

просвещении и образовании масс, напротив, – то, что спускается в массы, отмечено дурным вкусом и самым низкопробным качеством. Однако и произведение, так называемого элитного искусства, сегодня отмечены схожими чертами, к которым добавляются разнообразные, играющие всеми цветами радуги оттенки культурного и гуманистического распада» [1]. Нельзя не согласиться с А. В. Висловой, в российском театре действительно утверждалась иная, по сравнению с советским периодом, стилистика и эстетика. Проанализируем смену ценностной парадигмы, свойственную в целом российскому театру, на материале нестоличного искусства, на примере театров Кемеровской области.

Отметим сразу, что все сказанное выше в той или иной мере относится ко всем российским театрам в целом и к театрам Кемеровской области в частности. В них, как и во всех отечественных театрах постсоветского периода, осуществлялся переход к новой организационно-творческой и экономической деятельности (см. об этом подробнее [5; 6]). И, возможно, самым трудным и болезненным оказалось переориентирование на получение коммерческого эффекта от созданных спектаклей. Сложность перехода на новые экономические условия состояла и в том, что материально-техническая база театров не располагала к этому шагу, и в том, что ценностные ориентиры театров Кемеровской области ранее были связаны с психолого-реалистическим направлением. Необходимость создания самокупаемых спектаклей привела к тому, что театры Кемеровской области вступили в полосу перемен не только организационного, но и творческого характера. В период 1990-х годов данная задача оказалась поставленной практически перед всеми российскими театрами, и ее решение виделось в обращении к жанру комедии. Именно комедии рассматривались как спектакли, способные обеспечить театру коммерческий эффект. Подтверждение этой мысли находим у ряда авторов, в частности в диссертационном исследовании Н. Л. Фроловой «Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации: организационно-творческие аспекты». Правда, Н. Л. Фролова анализирует ключевые показатели репертуарных театров

с 2007 по 2014 год и опирается в своих рассуждениях на столичные театры. И, тем не менее, ее замечание, связанное с развитием линии зрелищных и праздничных спектаклей, с легким и комедийным направлением, в полной мере относится и к провинциальным театрам (см. [7]). Мысль о неизбежности изменений в искусстве театра вследствие перехода страны «от идейного тоталитаризма к более-менее свободной в идейном смысле общественной среде» находим и в диссертационных размышлениях американского и украинского театрального режиссёра, актёра, исследователя театра и педагога О. Ф. Липцына (см. [4]). Таким образом, обращение к комедийному жанру являлось общей особенностью в творческих поисках отечественных театров в начале постсоветского периода и демонстрировало укрепление в российской культуре тенденции развлекательности.

В первое десятилетие XXI столетия укрепление названной установки на развлекательность и развитие легкого, комедийного направления можно было наблюдать в большей части театров Кемеровской области. Примечателен и тот факт, что в начале 2000-х годов театры Кузбасса активно обращались к комедиям зарубежных драматургов – Рея Куни, Кена Людвиг, Марка Камолетти. В театрах Кемеровской области (также как и в российских театрах других регионов) наиболее популярными оказались пьесы драматургов Рея Куни и Кена Людвиг. Конечно, первое место в этом ряду заняли постановки по пьесам английского драматурга и актёра Рея Куни. Так, спектакль «Люкс № 13» по его пьесе «№ 13», поставленный режиссером Е. Зайдом, с успехом шел в Кемеровском театре драмы имени А. В. Луначарского. В это же время режиссер Р. Фазлеев создал спектакль «Слишком женатый таксист» по одноименной пьесе Рея Куни в Новокузнецком драматическом театре. Следом за драматургией Рея Куни кузбасские театры начали осваивать комедии американского драматурга Кена Людвиг. В двух крупных городах Кузбасса (в Кемерове и Новокузнецке) были поставлены и с успехом шли спектакли по его пьесе «Примадонны». В спектакле кемеровского театра в качестве режиссера выступил Д. Безносков, а в постановке новокузнецкого театра – А. Бабанова. И в конце первого десятилетия XXI века появился спектакль по

пьесе французского драматурга Марка Камолетти в Кемеровском театре драмы имени А. В. Луначарского. Здесь имеется в виду спектакль «Боинг-боинг» в постановке режиссера Д. Петруня.

Актуализацию комедий зарубежных авторов в репертуаре кузбасских театров в первое десятилетие XXI века обусловили и задача коммерческой самоокупаемости спектаклей, и утверждение тенденции развлекательности в искусстве и культуре постсоветского периода. Свою принципиальную позицию относительно этой перемены высказала А. В. Вислова. Она отметила, что разворот в сторону комедийного материала связан с отклонением российского театра от высокой просветительской, воспитательной и культурной миссии и целенаправленным перестроением театра в сферу услуг (см. [1]). На наш взгляд, в самих комедийных спектаклях вряд ли следует искать факт разрушения традиций русского театрального искусства, они всегда присутствовали в репертуаре отечественного театра. Вероятно, тревожно-негативная оценка А. В. Висловой, обусловлена, во-первых, тем, что в репертуаре российского театра утвердились спектакли-комедии, созданные на основе драматургии зарубежных авторов, а значит – транслирующие ценности западной культуры. Во-вторых, основанием для утверждения, связанного с отказом российского театра от высокой просветительской, воспитательной и культурной миссии, служит факт приоритетных позиций комедий в репертуаре. И, наконец, в-третьих, имеется в виду смена отношения к спектаклю как к продукту и к театру как к социальному институту, изменяющему своей высокой просветительской, воспитательной и культурной миссии, ограничивающемуся функцией обслуживания и развлечения, закрепляющему за собой статус учреждения сферы услуг.

Практически в любой сфере смена идеологического вектора, так или иначе, оказывает влияние на перемены в профессиональной технологии. Если рассуждать о профессиональной технологии в театральном искусстве, то общеизвестным является то, что драматургический материал во многом обуславливает стилистику спектакля, определяет качество сценической игры, формирует технологию актерского мастерства. Поэтому работа с комедиями зарубежных авторов не

могла не внести перемен в технологию создания спектакля – в постановочные тенденции и мастерство актера. Подтверждение этой мысли находим у О. Ф. Липцына. Он отметил наличие определенной связи между сменой идеологической среды и переменами в профессиональной технологии. По мысли О. Ф. Липцына, в новых условиях актуальной технологией виделась концепция игрового театра. О. Ф. Липцын писал: «Игровая модель как раз и отвечает на этот вызов времени, на эти социальные, идеологические и духовные изменения в нашей жизни. Игровая модель воспитания актера учитывает то, как меняется современный человек, и предлагает пути включения современного человека в художественные процессы с учетом происходящих в наше время глубоких духовных и культурных изменений в жизни людей» [4]. Заметим по ходу, что публикация книги режиссера и театрального педагога М. М. Буткевича «К игровому театру. В 2 томах. Том 2. Игра с актером» (М.: ГИТИС) относится к 2010 году. При этом вряд ли можно и сейчас утверждать факт ее активного использования в новейшей театральной педагогике и сценической практике. Однако интерес российских театральных деятелей вообще и актеров, режиссеров, театральных педагогов Кузбасса в частности к игровой модели воспитания актера в период первых десятилетий XXI столетия **нельзя не отметить**.

В Кемеровской области актуализация жанра комедии в постсоветский период внесла изменения и в стилистику спектакля, и в качество сценической игры, и в технологию актерского мастерства. И такой переменной следует, прежде всего, признать стремление понять, освоить игровую модель воспитания актера и создания спектакля. Конечно, утверждать, что создание спектаклей в театрах Кемеровской области осуществлялось в этот период посредством игрового метода, не корректно. Однако связывать поворот к иному театру и иному принципу создания спектаклей в начале 2000-х годов с периодом актуализации комедийного репертуара (а значит и иных выразительных средств) вполне резонно. Ставшая востребованной комедия (причем комедия зарубежных авторов) больше, чем какой-либо другой драматургический материал, обозначила задачи пересмотра профессиональной технологии акте-

ра и поиска новых способов выразительности в создании спектакля. Здесь уместно заметить, что именно в 2000-е годы в театрах Кемеровской области оказалась крайне необходимой помощь не только хореографа, но и педагога сценической пластики. Именно в этот период режиссеры-постановщики театров Кемеровской области чрезвычайно привлекательным считают при создании спектаклей всех жанров (а не только комедий) использование телесно-пластических образов.

Указанный факт подтверждают публикации авторитетного в Кузбассе педагога сценической пластики, профессора Т. А. Григорьянц. В размышлениях, касающихся названного периода, она отмечала: «В настоящее время большая часть текущего репертуара пронизана трюковыми и пластическими сценами, танцами и хореографическими зарисовками. <...> Стремление режиссуры сегодняшнего дня к большей зрелищности, внешней и внутренней динамике имеет свои причины. На наш взгляд, одним из факторов, влияющих на организацию сценического художественного образа, является рождение “другого” типа восприятия» [2, с. 42]. В этой же статье Т. А. Григорьянц убеждает в эмоциональности и емкости телесно-пластического способа передачи информации в искусстве театра примером из спектакля по комедии Рея Куни: «В сценической постановке “Люкс № 13” пластическая партитура исполнителя роли “тела” (Д. Макаров) была практически полностью построена на способности “тела” “перетекать” из одного состояния в другое, на непрерывности физического действия, на умении исполнителя “играть” центром тяжести и моделировать совершенно неожиданные пластические рисунки в мизансценах (постановка пластических сцен Т. Григорьянц, хореография И. Пузырева)» [2, с. 42]. В другой своей публикации Т. А. Григорьянц вновь акцентирует внимание на возросшей значимости пластико-хореографической составляющей драматического спектакля и уверяет в том, что «ситуация с хореографическим наполнением спектаклей в начале 2000-х в значительной мере изменилась. Установка на зрелищность вносит свои коррективы и в мир театра. Увеличилось не только количество постановок с танцевально-пластическими эпизодами и количество танцев в одном спектакле, изменилось отно-

шение к танцевальной культуре в драматическом театре. Танец в спектакле становится многофункциональным. В некоторых сценических работах пластическо-хореографический текст существует на равных с драматическим, углубляя его, делая более образным, дополняя новыми смыслами. В современных спектаклях принципы и способы организации танцевальных сцен отличаются разнообразием, сами импровизации стали более изысканными, отличающимися высокой исполнительской техникой. В связи с этим возросли требования к исполнительскому танцевальному мастерству у драматических актеров. Поменялось отношение режиссеров к возможностям хореографического искусства. Как показывают последние работы Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского, синтез танца и драматического действия расширяет возможности сценической выразительности. Ткань драматического спектакля, «расшитая» танцами и элементами пластики, становится более плотной, яркой и очевидной» [3, с. 110]. Нужно сказать, что насыщение спектаклей телесно-пластическими образами в начале постсоветского периода воспринималось как новаторство, как созидательная творческая тенденция.

В этот период в Кузбассе (как и в России в целом) используемые в спектаклях пластические трюки, транслирующие дополнительные смыслы мизансцены, читались как обновление технологии постановочных приемов и мастерства актера. Несмотря на то, что речевая составляющая спектакля нередко уступала телесно-пластическим образам, нововведения не казались опасными. Глубинный смысл этих перемен вскрылся позднее. Уже в конце первого десятилетия несколько под иным углом на повсеместную популярность телесно-пластических образов, проявившуюся в российском театре, посмотрела А. В. Вислова. В своей книге «Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков» (2009) она отметила: «*“Свой”* новый театр молодого поколения отличается от *“чужого”* старого русского театра и новое отношение к такому объекту, как тело актера. Сама фактура человеческого тела в современной театральной эстетике приобретает новое важное и существенное значение. Эта очевидная победа тела над духом. <...> Спектакли сегодня – это часто

боди-арт, в котором используется тело актера, для того чтобы подвергнуть его опасности, выставить напоказ или с целью предоставить возможность зрителю просто анализировать его образ. Брутально-агрессивное вторжение телесности в современный сценический язык обрело в новых условиях не просто актуальность, но и стало тем эстетическим водоразделом, который также пролегал между поколениями» [1]. Далее А. В. Вислова отмечает закономерность перехода на эпатажный физический телесный язык в мире атакующей сексуальной свободы и измененного под воздействием наркотиков и галлюциногенов сознания.

Со своей стороны заметим, что в адаптации к новым условиям организационно-творческой и экономической деятельности, с учетом поворота на создание зрелищных спектаклей и развитие легкого и комедийного направления, привлекательность телесно-пластических образов вполне обоснована. Зрелищность вообще предполагает синтез выразительности. Для кузбасских театров интерес к телесно-пластической составляющей актерского мастерства не стал разрушительным. Напротив, в театрах Кемеровской области развитие тенденции применения в спектакле телесно-пластических образов можно рассматривать как весьма продуктивный процесс. Это обусловлено рядом причин: во-первых – наличием общего для российской театральной культуры внимания к телесно-пластическим образам; во-вторых – постановочными приоритетами кузбасских режиссеров, увлекающихся использованием в спектаклях сценической пластики; в-третьих – активной деятельностью в Кузбассе талантливых специалистов в области сценического движения и хореографии. Полагаем, что именно эксперименты в области создания телесно-пластических образов способствовали адаптации игровой модели воспитания актера в театральном искусстве Кузбасса, а также укреплению заинтересованности в овладении и использовании технологии, опирающейся на синтез искусств.

И если в спектаклях драматических театров новизна соотносилась с активным включением телесно-пластических трюков, то в концертных работах филармонии – с опорой на синтез искусств. Об утверждении этой тенденции в концертно-зрелищных учреждениях Кемеровской

области вполне отчетливо высказалась кандидат культурологии В. В. Чепурина. В размышлениях об интересующем нас периоде она отмечала: «Идея синтеза искусств становится востребованной в переходные эпохи, которые разрушают изолированные системы, сложившиеся в культуре, и активизируют интегративные процессы. <...> В России идея синтеза вновь актуализируется в постперестроечное время. В условиях расшатывания идеологии и нивелирования духовных ценностей на рубеже XX–XXI веков возникла необходимость поиска новых форм трансляции классического искусства, основанного на принципах гуманизма. Синтез искусств этого времени во многом затрагивает сферу театра, поэзии, композиторского творчества, концертной индустрии. <...> Поиск новых форм реализуется не только в столичных проектах, но и на региональном уровне. В Кузбассе художественные процессы, характеризующиеся синтезом искусств, органично вписались в общий контекст развития культуры» [8, с. 97]. Полагаем, что популярность телесно-пластических образов, стремление к синтезу выразительности обусловили в отечественном театральном искусстве поворот от традиционного психолого-реалистического направления к игровой модели в области технологии создания спектакля.

Указанный поворот содержал в себе как плюсы, так и минусы. В период первого десятилетия XXI столетия перемены, связанные с актуализацией комедийного жанра, стремлением к синтезу искусств, развитием технологии актерского мастерства в направлении игровой модели, виделись как интересные, инновационные, значимые. Однако любая инновация несет в себе не только созидание, но и разрушение, постигаемое лишь спустя время. Осознание того, что российский театр (как и театр Кемеровской области) отклоняются от своего оригинального направления развития, связанного с гуманистическими идеалами, произойдет далеко не сразу. «Современное отечествен-

ное искусство отказалось от преемственности курса в рамках модернистского проекта, открытого советской культурой. Одновременно с этим оно отказалось и от какой-либо *стратегии развития*. Постсоветское искусство поспешно и безоглядно сориентировалось на западную модель культуры и, соответственно, постмодернистский культурный дискурс. Ныне оно все строится на отчуждении, и оно глубоко вторично по отношению к современному западному искусству» [1]. Во многом разделяя эту позицию А. В. Висловой, считаем важным заметить следующее. Необходимость адаптации к новым условиям организационно-творческой и экономической деятельности, задача получения коммерческого эффекта от созданных спектаклей, утверждение тенденции развлекательности в искусстве постсоветского периода, нашедшие проявление в актуализации жанра комедии зарубежных авторов, имели не только минусы, но и плюсы.

Так, например, в Кузбассе постановка комедий зарубежных авторов благоприятствовала накоплению опыта в создании и использовании телесно-пластических образов, способствовала практическому освоению модели игрового театра, содействовала овладению технологией постановки спектакля на основе синтеза выразительности. В то же время нельзя отрицать, что с момента следования вектору развлекательности в российской театральной культуре, с поры принятия отечественными театрами установки на создание спектакля как коммерческого продукта, с периода актуализации комедий в афише театров начинается отклонение российского театра от своего прежнего курса, связанного с духовно-нравственными исканиями человека. Как видим, актуализация комедий зарубежных авторов, свидетельствующая об утверждении тенденции развлекательности в отечественном театральном искусстве, в определенном смысле являлась предвестником изменений в ценностях российской культуры новейшего времени.

Литература

1. Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков [Электронный ресурс]. – М.: Университ. кн. 2009. – 370 с. – URL: <http://readanywhere.ru/vislova-anna-vladimirovna/books/russkij-teatr-na-slome-epoch-rubezh-xx-xxi-vekov/12289/Trial> (дата обращения: 09.03.2019).
2. Григорьянц Т. А. Пластическая культура Кузбасса // Устойчивое развитие и культура регионов: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – 2007. – С. 38–44.

3. Григорьянц Т. А. Актуализация пластичности в спектаклях Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского (конец XX – начало XXI века) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33/1. – С. 104–111.
4. Липцын О. Ф. Игровой театр как методика воспитания современного актера и режиссера [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissercat.com/content/igrovoi-teatr-kak-metodika-vozpitaniya-sovremennogo-aktera-i-rezhissera#ixzz5fgZu62bz> (дата обращения: 09.03.2019).
5. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Нововведения в театре Кузбасса в период 90-х годов XX столетия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: в поисках художественного образа: сб. науч. тр. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – Вып. 14. – С. 158–184.
6. Прокопова Н. Л. Приглашенные режиссеры в художественной деятельности нестоличных театров (на мат-ле театров Кузбасса 2000–2010) // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – Казань: КазГУКИ. – 2012. – № 3–1. – С. 55–59.
7. Фролова Н. Л. Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/rossijskij-repertuarnyj-dramaticheskij-teatr-v-usloviyah-sovremennoj.html> (дата обращения: 09.03.2019).
8. Чепурина В. В. Синтез искусств в реализации творческих проектов государственной филармонии Кузбасса им. Б. Т. Штоколова (2000–2010 годы) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33/1. – С. 96–103.

References

1. Vislova A.V. *Russkiy teatr na slome epokh. Rubezh XX–XXI vekov [Russian theater on the scrap of epochs. Boundary of the XX–XXI centuries]*. Moscow, Universitetskaya kniga Publ., 2009. 370 p. (In Russ.). Available at: <http://readanywhere.ru/vislova-anna-vladimirovna/books/russkij-teatr-na-slome-epox-rubezh-xx-xxi-vekov/12289/Trial> (accessed 09.03.2019).
2. Grigoryants T.A. *Plasticheskaya kul'tura Kuzbassa [Plastic culture of the Kuzbass]. Ustoychivoe razvitie i kul'tura regionov [Steady development and the culture of the regions]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts Publ., 2007, pp. 38–44. (In Russ.).
3. Grigoryants T.A. Aktualizatsiya plastichnosti v spektaklyakh Kemerovskogo oblastnogo teatra dramy imeni A.V. Lunacharskogo (konets XX – nachalo XXI veka) [Updating the plasticity in the plays of the Kemerovo provincial drama theater named after V. Lunacharskiy (the end of XX – beginning of XXI century)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33/1, pp. 104–111. (In Russ.).
4. Liptsyn O.F. *Igrovoy teatr kak metodika vozpitaniya sovremennogo aktera i rezhissera [Play theater as the procedure of training contemporary actor and director]*. (In Russ.). Available at: <http://www.dissercat.com/content/igrovoi-teatr-kak-metodika-vozpitaniya-sovremennogo-aktera-i-rezhissera#ixzz5fgZu62bz> (accessed 09.03.2019).
5. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Novovvedeniya v teatre Kuzbassa v period 90-kh godov XX stoletiya [Innovations in the Kuzbass theater of the period of 1990's]. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: v poiskakh Khudozhestvennogo obraza [Skill and art study: theory and the experience: in search of the artistic means]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture, Publ., 2016, no. 14, pp. 158–184. (In Russ.).
6. Prokopova N.L. Priglasennyye rezhissery v khudozhestvennoy deyatel'nosti nestolichnykh teatrov (na materiale teatrov Kuzbassa 2000–2010 godov) [Invited directors in the artistic activity of provincial theaters (on the material of the theaters of Kuzbass in 2000–2010)]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Herald of the Kazan State University of Culture and Arts]*. Kazan, Kazan State University of Culture and Arts Publ., 2012, no. 3–1, pp. 55–59. (In Russ.).
7. Frolova N.L. *Rossiyskiy repertuarnyy dramaticheskij teatr v usloviyakh sovremennoy sotsiokul'turnoy situatsii [Russian repertoire dramatic theater under the conditions of the contemporary sociocultural situation]*. (In Russ.). Available at: <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/rossijskij-repertuarnyj-dramaticheskij-teatr-v-usloviyah-sovremennoj.html> (accessed 09.03.2019).
8. Chepurina V.V. Sintez iskusstv v realizatsii tvorcheskikh proektov gosudarstvennoy filarmonii Kuzbassa im. B.T. Shtokolova (2000–2010 gody) [Synthesis of skills in the realization of the creative projects of the Kuzbass state philharmonic society named after B.T. Shtokolova (in 2000–2010)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts]*, 2015, no. 33/1, pp. 96–103. (In Russ.).

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЕ КОММУНИКАЦИИ В ПРОЕКТИРОВАНИИ

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

Зауэрвайн Лариса Теодоровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sukhan.k@mail.ru

В статье рассматривается специфика эпистемологической сферы проектирования через осознание следующей проблемы, а именно: каким образом знание из разнообразных сфер культуры и общества трансформируется в сферу проектирования и как в этом процессе приобретает новое знание, обеспечивающее потребности эффективности проектной деятельности, какими эпистемологическими каналами представляется наличие концептов и конструктов, формирующихся и функционирующих в области проектных средств и процедур? Прежде всего это предпроектное исследование социального заказа; построение идеализированного объекта артефакта, разрешающего проблемную ситуацию в качестве объекта проектирования; материализация идеализированного объекта артефакта в некоторой вещественной, энергетической или информационной структуре, результатом которой выступает искомый артефакт, охваченный эпистемологической оболочкой сформировавшегося знания об этом артефакте, позволяющей внедрить научно-проектное знание в сознание заказчика и потребителя.

Взаимодействие субъекта проектирования, заказчика, потребителя выступает в форме культурного диалога, внутренним пространством которого является коммуникативное пространство. Важнейшими чертами данного коммуникативного пространства выступают имманентный динамизм, концептуальность (конструктивизм), междисциплинарность, дискуссионность. Поставленная в нашей статье проблема акцентирует внимание на такой черте коммуникативного пространства, как концептуальность, репрезентирующая в большей степени творческий потенциал проектирования, по сравнению с его наличием в других указанных гносеологических процедурах проектирования.

Эпистемологические особенности коммуникации между сферой проектирования и социокультурной сферой обуславливают наличие и использование в качестве познавательных инструментов теоретико-методологической работы субъекта проектирования следующие: проектную концепцию, совокупность теоретических конструктов различной степени общности и содержательности, а также праксиологических программ, переводящих научно-проектное теоретическое знание в практику. Использование указанных гносеологических средств в их полноте детерминирует адекватность эпистемологической сферы проектирования его существованию и функционированию в культуре и обществе.

Ключевые слова: гносеология, эпистемология, коммуникация, социальный заказ, концепт, теоретический конструкт, праксиологическая программа, междисциплинарность, дискуссия, проектирование.

EPISTEMOLOGICAL COMMUNICATIONS IN DESIGN

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

Zauervayn Larisa Teodorovna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Directing Theatrical Performances and Festivals, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sukhan.k@mail.ru

In this article, the specificity of the epistemological sphere of design is shown through the awareness of the following problem, namely: how knowledge from various spheres of culture and society is transformed into the sphere of design and how in this process new knowledge is acquired, which provides the needs of efficiency of project activities.

The epistemological channels are represented by the presence of concepts and constructs that are formed and functioning in the field of design tools and procedures: a) pre-design study of social order; construction of an idealized object – an artifact that solves the problem situation as a designed object; materialization of an idealized object of an artifact in some material, energy or information structure, the result of which is the desired artifact, covered by the epistemological shell of the formed knowledge about this artifact, allowing to introduce scientific and project knowledge into the consciousness of the customer and consumer.

Interaction of the subject of design, the customer, and the consumer act in the form of cultural dialogue, the internal space of which is the communicative space. The most important features of this communicative space are immanent dynamism, conceptuality (constructivism), interdisciplinarity, and discussion. The problem raised in this article focuses on such a feature of the communicative space as conceptuality, representing to a greater extent, the creative potential of design in comparison with its presence in other specified epistemological design procedures.

The epistemological features of communication between the sphere of design and socio-cultural sphere determine the presence and use as cognitive working tools of theoretical and methodological work of the subject of designing the following: a project concept, a set of theoretical constructs of different degrees of generality and content, as well as praxiological programs that translate scientific and project theoretical knowledge into practice. The use of these epistemological means in their completeness determines the adequacy of the epistemological sphere of designing its existence and functioning in culture and society.

Keywords: gnoseology, epistemology, communication, social order, concept, theoretical construct, praxiological program, interdisciplinarity, discussion, design.

1. Проектирование и коммуникации

Проектирование в качестве духовно-практического вида деятельности в силу встающих в настоящее время перед нами задач – усложнения самого проектирования, динамики социокультурных условий и факторов, детерминирующих его существование и функционирование, – сталкивается с рядом проблем в своем развитии. К числу таковых относится проблема коммуникации проектирования и проектировщиков с социокультурным окружением.

Коммуникацию, как правило, трактуют как социальный процесс, отражающий общественную структуру и выполняющий в ней связующую функцию. Этот процесс изучается представителями различных наук. В самой науке (или науках) коммуникация рассматривается различным образом, а именно: коммуникация – источник познания; коммуникация – внутренний элемент науки; коммуникация – специфический вид социальной деятельности и т. д. В последние годы тема коммуникации в науке становится достаточно широко

обсуждаемой на различных форумах и в разнообразных научных публикациях. В этом аспекте тема коммуникации в проектировании приобрела характер актуальной научной проблемы. Подчеркнем, что обсуждаемая нами проблема – проблема коммуникации проектирования и проектировщика с социокультурным окружением – анализируется в эпистемологическом ключе, а именно: каким образом знания из социокультурного континуума транслируются в континуум проектирования, каким образом эти знания, а, возможно, и их приращение неким новым знанием как результат творчества субъекта проектирования, претерпевают трансформацию в целях удовлетворения эпистемологических запросов и потребностей проектирования?

В проектировании, независимо от его трактовки либо как специфической деятельности, либо как технологии, либо как процесса, всегда начальным этапом выступает социальный заказ (в узком смысле – техническое задание), включающий в свое содержание следующие элементы:

1. Осознание объективной необходимости возникшей проблемной ситуации в конкретной сфере жизнедеятельности человека.

2. Наличие проектно-преобразовательной установки, то есть осознание того, что решение проблемной ситуации требует обязательного внесения изменений в сложившуюся локальную структуру социокультурных связей и отношений, окружающую природу, личностную структуру индивида. Иными словами, «безболезненного» проектирования не существует.

3. Механизмы трансляции содержания проблемной ситуации из конкретной социокультурной сферы в систему деятельности проектировщика, включая способы перевода с обыденного языка на язык проектирования.

4. Формирование цели.

5. Обращение к мотивационной сфере субъекта проектирования, то есть превращение проблемной ситуации в проблемно-конфликтную, что формирует запрос на творчество у субъекта проектирования.

6. Социокультурные нормы и ценности.

7. Знание о допустимых границах вносимых изменений в природу, общество, культуру человека.

8. Прогноз и планирование результатов проектирования [1, с. 193–194].

Уже на этом этапе проектирования налицо потребность в общении и коммуникации между субъектом проектирования, с одной стороны, обществом и культурой, с другой стороны.

Таким образом, социальный заказ можно интерпретировать как «зону обмена», в терминологии П. Галисона, Г. Коллинза и ряда других исследователей [3, с. 23–57].

«Зона обмена» представляет собой новое коммуникативное пространство, для которого характерны:

а) **внутренняя динамика**, стремление к расширению. Особенность функционирования этой зоны обмена такова: «одна из сторон зоны обмена получает информацию инородную по отношению к системе наличного знания. И далее либо это инородное знание, не найдя ничего общего с наличным, будет просто выброшено вовне и зона обмена, если и не закроется, то заморозит свое функционирование, либо это знание останется в

структуре наличного знания и растворится в ней. Очевидно, что этот процесс предполагает привлечение нового знания, а стало быть, расширение зоны обмена» [3, с. 34];

б) **концептуальность** в качестве одного из источников формирования коммуникативного пространства с точки зрения участников обозначенной дискуссии. «В качестве определяющих элементов этого пространства, я (Сорина Г. В. – прим. авт.) рассматриваю концептуальные стратегии. Мне показалось очень удачной метафора “зоны обмена”, и я буду ее использовать для рассмотрения трансляций различных понятий из одной области концептуальных стратегий в другую <...>. И я придерживаюсь той точки зрения, в соответствии с которой сама структура коммуникативного пространства, включая коммуникативное пространство науки (в том числе и проектирования – прим. авт.), во многом определяется соответствующим концептуальным аппаратом. Именно через концептуальный аппарат субъект представляет свое видение исследуемого пространства, и, соответственно, концептуальный аппарат детерминирует систему рассуждений, представляющих это пространство» [3, с. 28];

в) **междисциплинарность** как характеристика особого типа коммуникации в проектировании на этапе социального заказа между субъектом проектирования и заказчиком, которая может интерпретироваться как «практико-обусловленная междисциплинарность, во-первых, помещает ученого в одно пространство с инженером, технологом, IT-специалистом, строителем и т. д., во-вторых, обязует всех этих акторов конструировать общий язык и общие средства достижения цели» [3, с. 38];

г) **дискуссионность** коммуникативного пространства, ее плодотворность во многом зависят от разделяемых участниками общих стандартов ведения дискуссии, в том числе рациональности, аргументированности, доказательности, коммуникабельности и т. п. [3, с. 39].

2. Концептуальность и конструктивность научно-проектного знания

Зафиксированные характеристики научной коммуникации участниками цитируемого «круглого стола» и разделяемые нами дают общее

представление. В рамках нашей статьи обратим внимание на поставленную в ней проблему, сформулированную выше. В этом плане, на наш взгляд, следует особо обратить внимание на концептуальность коммуникативного пространства «зоны обмена».

Концептуальность коммуникативного пространства «зоны обмена», или «концептосфера», – это некая совокупность концептов и их взаимосвязи, где концепт представляет собой онтологическую единицу (аналог объекта в физическом пространстве). В науках концепт обозначает основную единицу хранения и передачи информации, структурно отражающую знание и опыт человека. В научном знании определенным образом упорядоченный и иерархизированный минимум концептов образует концептуальную схему, или концептосферу, а нахождение требуемых концептов и установление их связи между собой обозначает суть концептуализации [5].

Концепт – сфера исследования различных ученых. Не погружаясь полностью в глубину тематики «концепт», которой занимаются достаточно крупные и известные исследователи, подчеркнем, что обращение к концепту – это обращение к рабочему инструменту для исследования нашей проблемы, и поэтому используем те его характеристики, которые позволят продвинуться в данном направлении.

С самого начала следует отметить, что концепция – это термин, который выражает или акт схватывания, понимания и постижения смыслов в ходе речевого обсуждения и конфликта интерпретаций, или их результат [6, с. 308]. В нашем случае концепция – внутренний атрибут концептосферы проектирования, и, прежде всего, на стадии социального заказа. В этом плане концепции коррелируют не с объектом, а с вопросами и ответами, выраженными в речи, и смысловыми «общими голосами», признаваемыми участниками диалога, то есть концепции коррелируют с целостностью личного опыта [6, с. 306]. Концепции как корреляции с целостностью личного опыта в диалоге, как репрезентации «речевых» смыслов выступают исходной точкой в дискуссии на стадии социального заказа, то есть концепт имеет звуковую оболочку и тем самым выступает элементом

хрестоматийного семантического треугольника. В то же время концепт репрезентирует культурные артефакты. Ю. С. Степанов обращает внимание на это: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [8, с. 42]. Иными словами, в концептосфере коммуникативного пространства «зоны обмена» концепт репрезентирует культурные артефакты, культуру в целом, что позволяет расширить коммуникативное поле социального заказа.

Помимо указания «внешних» в определенном смысле границ дискуссии – культурных границ, на этапе социального заказа определенных, употребляемых концептуальных схем и совокупностей концептов для эффективного функционирования проектирования, необходимо обратить внимание на то знание, посредством которого достигается эта эффективность, то есть перейти от концептуальной схемы и концептов к специфическим формам проектного знания, имеющим корни, например, в концептосфере.

Разумеется, что эти корни являются не единственным источником происхождения понятий. Генезис понятий – отдельная тема. В нашем случае слово «корни» является культурным маркером для указания на источники специфических форм знания, обслуживающих проектирование.

В концептуальную структуру входит конструкт как «понятие современной методологии науки, подчеркивающее активность, конструктивность работы научного сознания при введении в состав концептуальных структур научного знания специфических научных понятий и соответствующих терминов в язык науки <...> В современной методологии науки, подчеркивающей так называемую концептуально-теоретическую нагруженность опыта, понятие конструкта может быть применено и к терминам эмпирического слоя языка науки постольку, поскольку эти термины не просто фиксируют некую наблюдаемую данность, а предполагают определенный понятийный аппарат (например,

индексы и индикаторы в эмпирических, социо-логических и психологических исследованиях)» [4, с. 291–292].

В проектировании конструкт – это исходное мысленное образование в проектно-познавательной деятельности, возникшее в результате активной творческой духовно-практической деятельности проектировщиков. Если в науке между конструктом, его содержанием и действительностью располагаются эмпирическая наука, прикладная наука и система научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ, то в проектировании также, по-видимому, необходимо некое среднее звено, аналогичное тому, которое находится между наукой и действительностью. Указанием на это может служить у конструкта наличие следующих главных этапов отношений (функций): 1) отношение к цели; 2) отношение к практической деятельности; 3) отношение к предшествующему накопленному знанию; 4) отношение к другим конструктам. Аргументация наличия этих функций конструкта в проектировании приведена в упомянутых выше исследованиях [1, с. 273–314]. Отмеченные функции обуславливают специфическое отношение конструктов и действительности, которое, во многом, аналогично отношению науки и действительности и может быть представлено следующим образом: система фундаментальных конструктов – концептуально-теоретическое знание (аналог теории в науке, фундаментального знания); система специальных конкретно-научных конструктов отдельно взятой научной дисциплины (аналог эмпирического знания); система праксиологических программ (аналог прикладного знания и НИОКР); социокультурный артефакт (инженерный объект, социальные организации и институты, ментальные объекты).

В приведенной аналогии конкретизируем представление о праксиологической программе. Следует обратить внимание на то, что теоретические конструкты не дают очной программы практической деятельности по реализации содержания конструкта. Как справедливо в свое время отмечал известный философ Б. П. Лазаренко, «мысленное конструирование не указывает однозначного способа практической реализации

конструктов, оно лишь намечает направление поиска этих способов <...> (конструкт выступает формой – прим. авт.) опережающего отражения действительности и позволяет на теоретическом уровне устанавливать связи между познанным и непознанным» [7, с. 51–52]. Выбор способа, путей реализации происходит при выполнении праксиологической программы. Содержание праксиологической программы – результат внутрипроектного диалога (научной, инженерной, экономической и др. коммуникации специалистов как привлеченных к процессу проектирования, так и собственно самих специалистов-проектировщиков) в отличие от внешнего проектного диалога (политической, экономической, военной, социальной, культурной и др. коммуникации специалистов-проектировщиков, с одной стороны, и заказчиков – представителей социума, культуры, инженерии и др., с другой стороны).

Основываясь на осознании «ухваченной» связи, исходя из конкретных условий, проектировщик намечает программу практической реализации содержания теоретического конструкта. Знание, которое получает проектировщик при осмыслении содержания теоретического конструкта, имеет рекомендательный, но не нормативный (однозначный) характер, так как содержательная сторона конструкта может быть понята по-разному, в зависимости от уровня подготовленности проектировщика, эффективности, функционирования проектных организаций и т. п. (субъективные условия и факторы) и от степени готовности культуры, общества, ментального мира человека принять проводимые реформы, программы и т. п. (объективные условия и факторы). В этом необходим консенсус, носящий соответственно профессиональный, региональный, национальный, глобальный характер, который возможен только в процессе внепроектной, вненаучной коммуникации. В силу вышеуказанного на базе одного и того же содержательного осмысления конструкта могут быть построены различные программы действий или различные праксиологические программы.

В праксиологических программах можно выделить два уровня – уровень, отражающий не-

посредственное действие (субъектную структуру практического действия проектировщика) и уровень теоретико-содержательной корреляции. На уровне теоретико-содержательной корреляции объединены оперативные теоретические знания (системы теоретических конструктов – фундаментальных, специальных, технологических и др.) и знания цели (научно-обоснованные требования социального заказа). На этом уровне происходит корректировка познанием, то есть результатами фундаментальных, прикладных, технологических наук, практических действий про-

ектировщика, то есть процесса материализации идеи артефакта в собственно сам артефакт.

В заключение подчеркнем, что вычлененные выше проектированием гносеологические средства и процедуры по своей природе диалогичны, коммуникативны. В этом плане можно согласиться с констатациями различных исследователей в проблемном поле источника науки, что учет коммуникаций действительно важен при изучении генезиса научного знания, его функционирования в различных областях культуры, в том числе и в сфере проектирования.

Литература

1. Балабанов П. И. Философско-методологические основания: дис. ... д-ра филос. наук. – Томск: ТГУ, 1992. – 410 с.
2. Коммуникация // Филос. энцикл. слов. / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Совет. энцикл., 1983. – 840 с.
3. Коммуникация в науке: эпистемологические, социокультурные, инфраструктурные аспекты: мат-лы «круглого стола» // Вопр. философии. – 2017. – № 11. – С. 23–57.
4. Конструкт // Новая филос. энцикл.: в 4 т. Т. 2. Е-М / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. фонд; Науч.-ред. совет: пред. В. С. Степин, зам. пред. А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. – М.: Мысль, 2001. – 635 с.
5. Концепт [Электронный ресурс] // Гуманитарные технологии: аналит. портал. – URL: <https://gtmarket.ru/concepts/6888> (дата обращения: 07.04.2019).
6. Концепция // Новая филос. энцикл.: в 4 т. Т. 2. Е-М / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-науч. фонд; Науч.-ред. совет: пред. В. С. Степин, зам. пред. А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. – М.: Мысль, 2001. – 635 с.
7. Лазаренко Б. П. В. И. Ленин об активности субъекта и проблема концептов в современном естествознании // Филос. проблемы естествознания / под ред. Н. Т. Костюка. – Киев: Вища школа, Изд-во при Киев. ун-те, 1980. – 136 с.
8. Степанов Ю. С. Константы: слов. рус. культуры. – 3-е изд. – М.: Академ. проект, 2004. – 991 с.

References

1. Balabanov P.I. *Filosofsko-metodologicheskie osnovaniya: dis. dokt. filos. nauk [Philosophical and methodological foundations. Diss. Dr of philosophical sciences]*. Tomsk, TGU Publ., 1992. 410 p. (In Russ.).
2. Kommunikatsiya [Communication]. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar [Philosophical Encyclopedic Dictionary]*. Ed. L.F. Ilyichev. P.N. Fedoseev. S.M. Kovalev, V.G. Panov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1983. 840 p. (In Russ.).
3. Kommunikatsiya v nauke: epistemologicheskie, sotsiokul'turnye, infrastrukturalnye aspekty: materialy «kruglogo stola» [Communication in science: epistemological, socio-cultural, infrastructural aspects: materials of the “round table”]. *Voprosy filosofii [Question of philosophy]*, 2017, no. 11, pp. 23-57. (In Russ.).
4. Konstrukt [Construct]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya. V 4 t. Tom 2. E-M [New philosophical encyclopedia. In 4 t. Vol. 2. E-M]*. Ed. V.S. Stepin, A.A. Guseynov. G.Yu. Semigin. Moscow, Mysl Publ., 2001. 635 p. (In Russ.).
5. Kontsept [Concept]. *Gumanitarnye tekhnologii: analiticheskiy portal [Humanitarian technologies. Analytical portal]*. (In Russ.). Available at: <https://gtmarket.ru/concepts/6888> (accessed 07.04.2019).
6. Kontseptsiya [Concept]. *Novaya filosofskaya entsiklopediya. V 4 t. Tom 2. E-M [New philosophical encyclopedia. In 4 t. Vol. 2. E-M]*. Ed. V.S. Stepin, A.A. Guseynov. G.Yu. Semigin. Moscow, Mysl Publ., 2001. 635 p. (In Russ.).
7. Lazarenko B.P. V.I. Lenin ob aktivnosti sub'yekta i problema kontseptov v sovremennom estestvoznani [Lenin on the subject's activity and the problem of concepts in modern natural science]. *Filosofskie problemy estestvoznaniya [Philosophical problems of natural science]*. Ed. N.T. Kostyuka. Kiev, Vishcha shkola, Izd-vo pri Kiev. un-te Publ., 1980. 136 p. (In Russ.).
8. Stepanov Yu.S. Konstanty [Constants]. *Slovar' russkoy kul'tury [Dictionary of Russian culture]*. 3-e izd. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 991 p. (In Russ.).

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАДИГМА

Элкан Ольга Борисовна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: elkanolga@gmail.com

Статья посвящена исследованию особенностей функционирования культурно-художественной парадигмы «синтез искусств» в контексте её генезиса в европейской и русской культуре. Тема воплощения идеи «синтеза искусств» наиболее подробно разработана в произведениях авангардного изобразительного искусства на рубеже XIX–XX веков, в первую очередь – в русскоязычном и немецкоязычном культурном пространстве. Парадигма «синтез искусств» как одно из концептуальных явлений художественной культуры остаётся практически неизученной областью, что определяет актуальность настоящей статьи.

Культурно-художественная парадигма задаёт в качестве паттерна ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения. Европейская (в частности, немецкая) культура XIX–XX столетий демонстрирует настоящий расцвет идеи культурного синтеза.

Цель работы – рассмотреть специфику функционирования синтеза искусств в качестве культурно-художественной парадигмы. Проведен культурологический анализ понятийно-категориального аппарата; использован герменевтический метод исследования текста, посредством которого, в соответствии с предложенными парадигмами, были интерпретированы художественные тексты; при этом герменевтический метод был дополнен биографическим и компаративным методами, позволившими сопоставить изучаемые произведения и/или их фрагменты с известными нам фактами из жизни анализируемых авторов; семиотический метод, необходимый для рассмотрения специфики репрезентации понятия «синтез» в семиосфере культуры XIX–XX веков.

В сфере культурного творчества особенную важность обретает «авторский» аспект парадигмальности. В результате проведённого исследования выделены индивидуальные, авторские разновидности культурно-художественной парадигмы «синтез искусств». Обосновано введение в научный оборот понятия «культурно-художественной парадигмы» «синтез искусств» как модели решения художественных задач, принимаемой в качестве значимого образца большим количеством авторов.

Ключевые слова: синтез искусств, художественная культура, парадигма, культурная парадигма, культурно-художественная парадигма.

SYNTHESIS OF ARTS AS A CULTURAL-ARTISTIC PARADIGM

Elkan Olga Borisovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Philosophy, Culturology and Humanities, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: elkanolga@gmail.com

The problem of the article is related to the projection of the concept of paradigm in the plane of modern scientific ideas about the synthesis of arts. The paradigm of “synthesis of arts” as one of the conceptual phenomena of art culture remains almost unexplored area that determines the relevance of the article.

The purpose of the work is to consider the specifics of functioning the synthesis of arts as a cultural and artistic paradigm. The scientific approach to the problem is carried out with the involvement of comparative, semiotic and hermeneutic methods, which allows to bring the concept of “synthesis of arts” to the level of cultural and artistic paradigm. The culturological analysis of a concept and categorical apparatus is carried out; in the hermeneutic method of research of the text, according to the offered paradigms, some art texts were interpreted; the hermeneutic method was supplemented with biographical and comparative methods which allow

to compare the studied works and/or their fragments with the facts known from the life of the analyzed authors; the semiotic method is necessary to consider the specifics of the representation of the “synthesis” concept in the semisphere of culture of the 19-20th centuries.

As a result of the study, individual author’s varieties of the cultural and artistic paradigm “synthesis of arts” are identified. The introduction of the concept of “cultural and artistic paradigm” “synthesis of arts” as a model for solving artistic problems, accepted as a significant sample by a large number of authors and preserving the spiritual and religious component, is substantiated.

Keywords: synthesis of arts; art culture; paradigm; cultural paradigm; cultural and artistic paradigm.

Статья продолжает ряд публикаций автора, посвящённых исследованию музыкально-литературного синтеза в текстах культуры [7; 8].

Традиционные методы и концепты философской науки уникальным образом функционируют в сфере культуры и искусства, подразумевающей известную степень субъективности и релятивизма, и могут порождать новые уровни осмысления культурных процессов. Проблематика настоящей статьи связана с проецированием понятия парадигмы в плоскость современных научных представлений о синтезе искусств. Как известно, термин «парадигма» вошёл в общекультурный академический лексикон из философии науки благодаря теории научных революций Томаса Куна, подразумевающего под ним «признанные всеми научные достижения, которые в течение определённого времени дают модель постановки проблем и их решений научному сообществу» [2, с. 17]. Однако куновское понятие парадигмы оказалось настолько востребованным, что само по себе обрело парадигмальный статус, связанный с представлениями о комплексе базовых идей, о некой универсальной модели «того, как функционируют общество и природа» [11, с. 51]. В отечественной науке разработкой данного понятия занимались Н. Бакач, Т. Лугуценко, Е. Потапова, В. Степин, экстраполируя его в сферу социогуманитарных исследований. В обозначенном контексте практически неизученной областью остается парадигма «синтез искусств» как одно из концептуальных явлений художественной культуры, внимание к которой определяет актуальность настоящей статьи.

Научный подход к поставленной проблеме осуществляется с привлечением компаративного, семиотического, а также герменевтического методов, что позволило вывести понятие «синтез искусств» и на уровень культурно-художественной парадигмы.

Цель статьи – рассмотреть специфику функционирования синтеза искусств в качестве культурно-художественной парадигмы.

В культурологических исследованиях понятие научной парадигмы трансформировалось в понятие «культурной парадигмы», активное функционирование которого «свидетельствует об актуализации потребности рационализировать в рамках философии культуры ту часть реальности, которая отражает некое смысловое единство на конкретном отрезке времени» [4, с. 57]. Основными отличиями культурной парадигмы от научной является «масштаб признания» и хронологический аспект. Так, согласно Н. Бакач, культурная парадигма «отражает реальный феномен целостности социокультурных единиц в их стилевой синхронности; образец постановки и общий подход к решению смысловых задач людей в разных сферах деятельности, объективирующийся в типе семиотических отношений, обеспечивающем в конкретный отрезок времени единство культуры на эмпирическом уровне» [1, с. 8]. Т. Лугуценко также говорит о смысловом единстве культуры «на протяжении относительно малых периодов культурного процесса» [4, с. 57]. Однако не ко всякой культурной парадигме применим синхронический подход – некоторые из них остаются актуальными в течение длительного времени (как, например, значимые религиозные парадигмы – буддистская, христианская), потому рассматривать их следует диахронически. Особенно востребованным оказывается диахронический подход при анализе культурно-художественных парадигм, выделяемых нами в масштабах понятия «культурная парадигма».

Культурно-художественная парадигма отображает существующие в рамках художественной культуры значимые образцы или модели решения художественных задач, на которые ориентируется значительное число авторов на протяже-

нии длительного исторического периода. Спектр подобных парадигм широк и многообразен. Они могут быть связаны с мотивно-тематическим комплексом (например, «патриотическая» или «космополитическая», «индивидуалистическая» или «коллективистская», парадигма «пророческой» миссии поэта и художника, «мифологическая» и «неомифологическая» парадигмы в искусстве); со стилистикой, поэтикой, использованием средств художественной выразительности; с тяготением к конкретному виду искусства как доминирующему. В ряду подобных культурно-художественных парадигм особое место занимает парадигма «синтез искусств», задающая в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения.

Сегодня распространена точка зрения, что парадигму синтеза искусств «породили» две культурно-исторические эпохи – западноевропейский романтизм XIX века и русский религиозно-философский Ренессанс» [5, с. 3]. По определению Е. Потаповой, синтез искусств рождён спецификой «духа времени» определённых исторических эпох, и его влияние «может детерминировать интеграционные процессы в сфере художественного творчества и стимулировать рождение новых, более ёмких синтетических видов искусства» [5, с. 42]. В качестве эпох актуализации и «возрождения» парадигмы «синтез искусств» исследователи почти единодушно выделяют вторую половину XIX века для европейской (особенно немецкой) культуры и рубеж XIX–XX веков для русской культуры. Романтики буквально взрывали рамки классических канонов, и такое расширение границ позволило им переносить «литературные темы и приемы в изобразительное искусство, а музыкальные ритмы – в поэзию» [9, с. 12]. Ориентация на интеграцию различных видов искусства оказала серьезное влияние на разработку Р. Вагнером концепции «Gesamtkunstwerk». Характерная для синтеза искусств духовно-религиозная направленность в творчестве романтиков трансформируется в «демоническую» и «инфернальную», связанную с магией, фантастическими образами (например, в парадигме Т. Манна). Ещё одним показательным аспектом рассматриваемой парадигмы является её прямая связь с межкультурным взаимодействием: «освое-

ние» европейским искусством новых культурных территорий, обнаружение экзотических и дразнящих воображение объектов, очарование Востока и Средиземноморья способствовало созданию новых художественных форм и революционному развитию уже существующих (например, в творчестве Г. Гессе).

Сильнейшее воздействие романтизма испытала на себе французская культура: так, в числе примеров такого влияния поэзии Дж. Г. Байрона можно назвать симфонию «Гарольд в Италии» и «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, картину «Смерть Сарданапала» Э. Делакруа, которого Ш. Бодлер, автор «закона всеобщей аналогии», характеризовал как «непревзойденного художника с точностью тонкого писателя и выразительностью страстного музыканта» [10, с. 6]. Французский символизм, в свою очередь, выступает связующим звеном по отношению к русской культуре рубежа XIX–XX веков, в которой данной парадигме уделяется почти беспрецедентное внимание. В эту эпоху проблема синтеза искусств «выходит за пределы собственно искусствоведческих задач и перетекает в проблему общекультурного, общесоциального характера: синтез искусств (в форме “Всеискусства”) стал мыслиться как универсальное и эффективное средство преобразования человека и его социальных форм бытия» [1, с. 42]. Одним из первых о сакральном «космическом синтезе» говорил Н. К. Рерих, видя его прообразом и идеалом синтеза и различных искусств, и искусства и науки. Показателен в этом смысле его цикл с характерным названием «Синтез искусств», возникший под воздействием идей Р. Вагнера, к операм которого он создавал декорации.

Большую известность получили концепции поэтов-символистов Вячеслава Иванова и Андрея Белого, которых объединяет представление о синтезе искусств не только как имеющем сакральный характер, но и обладающем колоссальной социальной значимостью. Если В. Иванов развивает подходы Вагнера и Ницше, одновременно объединяя их с представлениями П. А. Флоренского о православной божественной литургии как реализации синтеза искусств в культурной практике человечества, то А. Белый выступает как крупнейший теоретик и «практик» этой парадигмы в России рубежа XIX–XX столетий. Он выстраи-

вает свою концепцию взаимодействия искусств, полагая, что лишь синтез звука, цвета и слова способен обеспечить адекватное отражение идеала «мировой гармонии».

Реальным воплощением культурно-художественной парадигмы «синтез искусств» русские мыслители полагали творчество композитора А. Н. Скрябина, который был обладателем цветного слуха. «Подобно тому, как Кандинский “слышал” цвета, Скрябин “видел” звуки и тональности. <...> Именно живопись по мере эволюции творчества начинает доминировать в качестве кодирующего механизма музыкального текста, воздействие которой проявляется с различных сторон, прежде всего, в образном плане» [6, с. 255]. В его творчестве раскрылась важнейшая символистская идея о музыке как высшем из искусств, «сверхискусстве», способном выражать через звуковые потоки все богатства художественной культуры. В партитуре поэмы «Прометей» со специально прописанной партией «светового сопровождения» и в грандиозном замысле «Мистерии» А. Н. Скрябин, пожалуй, наиболее близко подошёл к воплощению многовекового идеала «синтетического» искусства. Современные исследователи синестетичности в музыке выделяют «три уровня “звучания картины”»: темброво-фонический, композиционно-тематический и интонационно-

драматургический, связанные, соответственно, с креативностью, интеллектуальным компонентом, музыкальностью и духовностью» [3, с. 55–59].

Отметим, что в искусстве, где авторская индивидуальность имеет важнейшее значение, на многих парадигмах, образно говоря, «стоит авторская подпись». В рамках общей культурно-художественной парадигмы «синтез искусств» можно выделить, в качестве частных случаев, разнообразие авторские парадигмы – «баховскую», «ницшеанскую», «вагнерианскую», парадигму Т. Манна, А. Скрябина и т. д. Некоторым из них сами авторы дают специальные обозначения – например, бодлеровский «закон всеобщей аналогии» или гессевская «Игра в бисер». Авторские парадигмы могут различаться по соотношению теоретических и практических подходов, выбору того или иного вида искусства в качестве основы синтеза, количеству «синтезируемых» видов и их соотношению.

Итак, в статье обосновано введение парадигматического подхода в культурологический инструментарий исследований художественного синтеза; культурно-художественная парадигма синтеза искусств задает в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения и характеризуется религиозно-духовной компонентой.

Литература

1. Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. – Волгоград, 1998. – 136 с.
2. Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И. З. Налетова; общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
3. Лосева С. Н., Иванова Л. Ю. Модель синестетичности в структуре музыкальной одаренности М. Чюрлениса // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 55–59.
4. Лугутенко Т. В. Культурная парадигма социокультурного бытия человека // Информатизация населения и устранение цифрового неравенства как фактор социально-экономического развития региона: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / ред. В. Н. Дронов, А. С. Печников. – Рязань: Рязан. ин-т экономики С.-Петерб. ун-та управления и экономики, 2015. – С. 56–61.
5. Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на мат-лах анализа западноевропейской и российской культур XIX – начала XX века): дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. – Тамбов, 2012. – 150 с.
6. Саввина Л. В. Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 3. – С. 230–236.
7. Элькан О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Л. ван Бетховена // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 2 (70). – С. 113–119.
8. Элькан О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 28. – С. 68–82.
9. Barzun J. Berlioz and the Romantic Century. Vol. 1. – New York: Columbia University Press, 1969. – 1088 p.

10. Dumaire S. C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music*. – Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2009. – 100 p.
11. Slattery M. *Key ideas in sociology*. – Cheltenham: Nelson Thornes, 2003. – 295 p.

References

1. Bakach N.B. *Kul'turnaya paradigma kak ob'ekt sotsial'no-filosofskogo analiza: dis. kand. filosof. nauk [Cultural paradigm as an object of social and philosophical analysis. Diss. PhD in philosophy]*. Volgograd, 1998. 136 p. (In Russ.).
2. Kun T. *Struktura nauchnykh revolyutsiy [The structure of scientific revolutions]*. Transl. from English I.Z. Naletova, general edition and afterword S.R. Mikulinskiy, L.A. Markova. Moscow, Progress Publ., 1977. 300 p. (In Russ.).
3. Loseva S.N., Ivanova L.Y. Model' sinestetichnosti v structure muzykal'noy odarennosti M. Chyurlenisa [Model of Synestheticity in Structure of Musical Gift of M. Čiurlionis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 55-59. (In Russ.).
4. Lugutsenko T.V. *Kul'turnaya paradigma sotsiokul'turnogo bytiya cheloveka [The cultural paradigm of the socio-cultural existence of man]*. *Informatizatsiya naseleniya i ustranenie tsifrovogo neravenstva kak faktor sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya regiona: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Informatization of the population and elimination of digital inequality as a factor in the socio-economic development of the region. Materials of the International Scientific and Practical Conference]*. Ed. V.N. Dronov, A.S. Pechnikov. Ryazan, Ryazan Institute of Economics of St. Petersburg University of Management and Economics Publ., 2015, pp. 56-61. (In Russ.).
5. Potapova E.N. *"Dukh vremeni" kak kul'turno-istoricheskaya osnova sinteza iskusstv: onto-gnoseologicheskiy aspekt (na materialakh analiza zapadnoevropeyskoy i rossiyskoy kul'tur XIX – nachala XX veka): dis. kand. filosof. nauk [“The Spirit of Time” as a cultural and historical basis for the synthesis of arts: ontogno-gnoseological aspect (based on analysis of Western European and Russian cultures of the 19th and early 20th centuries. Diss. PhD in philosophy)]*. Tambov, 2012. 150 p. (In Russ.).
6. Savvina L.V. *Zvukovoy kosmos Skryabina: k problem vzaimodeystviya iskusstv [Scriabin's sound space: to the problem of the interaction of the arts]*. *Vestnik Adygeyskogo gos. un-ta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Adyge state University. Series 2: Philology and History of art]*, 2009, no. 3, pp. 230-236. (In Russ.).
7. Elkan O.B. Muzykal'nye istochniki "Doktora Faustusa" T. Manna: R. Vagner kak prototip Leverkyuna [Musical sources of "Doctor Faustus" of Th. Mann: R. Wagner as Leverkühn's prototype]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 2 (70), pp. 113-119. (In Russ.).
8. Elkan O.B. Roman G. Gesse "Igra v biser" kak muzykal'no-literaturnyy rebus ["The Glass Bead Game" by Hermann Hesse as a musical-literary riddle]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk state University. Cultural and art history]*, 2017, no. 28, pp. 68-82. (In Russ.).
9. Barzun J. *Berlioz and the Romantic Century. Vol. 1*. New York, Columbia University Press, 1969. 1088 p. (In Engl.).
10. Dumaire S.C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Publ., 2009. 100 p. (In Engl.).
11. Slattery M. *Key ideas in sociology*. Cheltenham, Nelson Thornes Publ., 2003. 295 p. (In Engl.).

УДК 303.446.33:003.628:7:013

ПЕРВООБРАЗЫ КУЛЬТУРЫ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

Данная публикация посвящена исследованию проявлений архетипов в современной культуре через призму профессионального изобразительного искусства. Искусство создания художественных образов, приобретающих определенную визуальную форму в ходе работы творца, – сложное по структуре яв-

ление, объединяющее в себе несколько неотъемлемых составляющих. Прежде всего, это особый тип мышления художника и специфика зрительского восприятия, совокупно обеспечивающие сложный и многоэтапный коммуникативный процесс. Этот процесс передачи и восприятия образов осуществляется с учетом накопленного опыта и творцом, и реципиентом, а также готовностью крайнего к их оценке в визуальной материальной форме. В выявлении особенностей взаимодействия и взаимосвязи типов мышления участников такого коммуникативного процесса в современном искусстве заключается задача публикации. Смысловое ядро задачи связано с рассмотрением специфики структуры произведений концептуального искусства, чьи образные формы обладают различной в плане традиций и ценностей природой.

Поскольку образ в изобразительном искусстве имеет знаковую составляющую и символическое значение, то рассматривается в исследовании как культурный код. Такой код принято дифференцировать на символы естественные и культурные, составляющие опыта и художника, и реципиента. Проявление этих кодов в визуально-художественной форме сопоставлено в публикации с превращением опыта творца в миф, что анализируется на примере нескольких причин. Во-первых, это анимизм, рассматриваемый в изобразительном искусстве через актуальное стилевое направление неоархаики. Во-вторых, язык, являющийся определяющим фактором при наименовании различных понятий, трактующих окружающую действительность в многообразии ее проявлений.

В публикации сделан вывод о том, что создание образных форм в концептуальном искусстве осуществляется на основе архетипов, первообразов культуры. Эти образы, часто сопоставляемые исследователями с проявлениями подсознательного, входят как часть в сложную структуру художественных произведений, облаченных в визуальные формы. С одной стороны, внедрение подобных образов в структуру работы творца осуществляется по подобию схемы воплощения опыта в миф – «воображение – язык». Такой опыт создания произведений основывается на выявлении явных черт и узнаваемых элементов. С другой стороны, структура произведения может быть сформирована по принципу действия схемы «язык – воображение». В этом случае ключевой момент образа и его формы – неявное, содержательное.

Ключевые слова: анимизм, архетип, выразительные средства, миф, первообразы культуры, современное изобразительное искусство, содержание, структура произведения, художественный образ.

THE PRIMARY IMAGES OF CULTURE AND CONTEMPORARY ART

Voronova Irina Vitalyevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Decorative Art, Kemerovo State University of Culture, Member of Union of Artists of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

This article is dedicated to the research of archetypes' display in the modern culture through the prism of the professional visual art. The art that creates some images is a complex phenomenon, which encompasses some inherent components. It is a particular mind-set of a creator and a specific character of a spectator's perception, which both provide a complicated multilevel communication. The rendering and perception of images is realized on the basis of a creator and a receiver background. The object of an article is to characterize that kind of cooperation and an interrelation of communication participants' mind-sets in the modern art. The core of the object is connected with pieces of concept art specific structure reviewing, seeing that their figurative forms are of different nature in traditions and values.

As far as the image in the visual art has a symbolic meaning, it is described in the article as a cultural pattern. It is usual to differentiate natural and cultural symbols, creator and receiver's background components in such patterns. In the article, the display of these patterns in a visual art form is associated with the creator's background transformation into a myth. Firstly, it is animism, which is described in the visual art through as neo-antiquity. Secondly, it is a language, which gives names to different ideas.

The article concludes that images' creating in the concept art is based on archetypes. These images constitute a part of visual art works' complicated structure. On the one hand, the integration of such images in a creator's work structure is realized as a background that transforms into a myth through evident features ("imagination-language"). On the other hand, the work structure can be formed as in a pattern "language-imagination". In this case the main idea of an image and its form is implicit.

Keywords: animism, archetype, expressive means, myth, the primary images of culture, contemporary art, content, structure of work, artistic image.

Искусство в целом можно рассматривать как систему знаков, ценностных оснований, свойственных определенной эпохе. С одной стороны, искусство в различных материальных воплощениях его произведений стремится к гармонии и совершенству. Эти моменты отчетливо выражены в единстве композиции, стиля, формы, образа, художественного пластического языка. В таком ракурсе искусство служит высокой цели – созиданию и, что важнее, сохранению традиций и ценностей в их преобразованном виде. С другой стороны, в контексте современного искусства его специфика часто отрицается, нивелируются понятия эталонной формы и канона в их классическом понимании, актуальность приобретают иные определенные требования/ иногда, отсутствие требований. При таком взгляде на искусство можно говорить о вялотекущем развитии, преобладании в его характере спонтанных черт. Возникшая на этой основе в культурной среде современности противоречивая ситуация искажает представление о специфике искусства и его назначении.

На фоне таких трансформаций и быстро сменяющих друг друга образов визуальной культуры искусством признается и массовый продукт, симулякр, подменяющий вехи академической базы новыми стилевыми тенденциями, и процесс создания художественных образов профессионалами, в рамках направлений, продвигающих уникальность региона, например. Но, какое оно – содержательное искусство – не только в наших представлениях, а на практике, чем обусловлено материальное и абстрактное в его художественных образах? Ответ на поставленный вопрос является важным, чтобы избежать подмены понятий между профессионализмом и любительским уровнем. В этом отношении задача исследования заключается в выявлении особенностей структуры произведений концептуального искусства и обосновании его образных форм в их связи с традициями – современностью – типом мышления

творца – особенностями зрительского восприятия (его готовностью к оценке произведений). При этом наш интерес в силу профессиональной деятельности ограничен конкретной сферой искусства – его различными изобразительными видами.

Принимая во внимание наличие в исследовании противоречивых моментов, связанных с разведением планок самодеятельного и профессионального в современном искусстве, мы с необходимостью должны обратиться к пониманию его основы – стержня.

Искусство в целом обладает сложной внутренней структурой, способной выходить за рамки рационального, уводя художника и зрителя к исходному – природе. Его понимание как формы творчества на любительском уровне или преобразования действительности в работе профессионала осуществляется с помощью образов и неотделимо от эмоций, бессознательного и сакрального. По утверждению Л. Уайта, этот скрытый смысл можно постичь несенсорными средствами, поскольку дух и сущность не поддаются физическим или химическим исследованиям. А природу подобного опыта легче и рациональнее всего проиллюстрировать [6, с. 38]. В этом отношении важным является понятие символа, обязательно имеющего физическую форму. Уайт Л. определил его «как вещь, ценность или смысл которой придают те, кто ею пользуется» [6, с. 37]. Визуальные решения символов, встречающихся на различных географически удаленных территориях, могут иметь сходство, транслировать идентичный смысл. Так, например, бизоны, созданные первобытными художниками в Альтамирской пещере в Испании, и пятнистые лошади и быки, обнаруженные в пещере Пеш-Мерль во Франции, являются изображениями представителей фауны Древнего мира. То же можно сказать об изображениях оленей и лосей на скалах писаниц, расположенных по берегам реки Томь, а также в пещерах на территории Си-

бири. Подобные визуальные формы – это объекты коммуникации, заменяющие текст. В-первую очередь, они функциональны, с другой стороны, их внешний облик представляет для искусства определенную ценность. Это не просто символические рисунки, а первые образы культуры, но еще не претендующие на звание искусства высокого и концептуального.

Для того чтобы составить наиболее полную картину о содержательных моментах искусства, необходимо условно дифференцировать его символическую природу на группы. Воспользуемся моделью К. Г. Юнга о естественных и культурных символах [9, с. 84].

Естественные символы напрямую связаны с психическими состояниями человека, являются проявлением бессознательного. К этой группе символов можно отнести множество вариаций в виде образов, признаков какого-либо процесса или явления природы, например дым от костра, следы зверей, перемена погоды. Эти визуальные формы имеют архаические корни, их истоки встречаются у первобытных обществ [9, с. 84]. Важно понимать, что в процессе культурных преобразований (научного роста и дегуманизации мира), естественные символы утрачивают свое значение, переходя в разряд пережитков. Так, подавляющее большинство людей лишилось своей эмоциональной «бессознательной идентичности», но эта тонкая связь с природой прослеживается в полотнах современных художников [9, с. 86].

Возможно, рационализм, преобладающий в каждом из нас, менее всего свойственен образу мышления и внутренним установкам художника, поскольку его творческое начало ориентировано на сохранение духовных ценностей и целостности. В чем скрыта сущность этого парадокса? Осмелюсь предположить, она заключается в том, что мир творца богат иррациональными элементами. Его желание постигать исходную природу сильно, поэтому первообразы культуры в иллюзии и проекции подсознательного часто становятся основой сюжетов произведений современного изобразительного искусства. При этом первобытные черты в их обновленной трактовке являются стержнем образа, переходящего на новую ступень – образа чувственного, но еще не всегда осмысленного. В этом случае образ в искусстве

сложно соотнести со свидетельством работы профессионала, поскольку картине любителя свойственны черты процесса, названного «рассуждение на тему...» или «мой эмоциональный отклик», «мой субъективный мир».

Обратимся к культурным символам, принятым цивилизованными обществами в качестве образов коллективных. В своем тексте об этом виде символов К. Г. Юнг отсылает нас к «вечным истинам», до сих пор фигурирующим во многих религиях. Это не символы-предрассудки, связывающие наше внутреннее начало с сакральным и божественным. Это примеры трансформации системы культуры, ее обогащения неотрадиционными формами. И, что важно, культурные символы – неотъемлемые составляющие ментального устройства человека, жизненные силы в построении его индивидуального образа, препятствующие моральному и духовному разложению. На этой ступени эволюции образ можно рассматривать как процесс, он динамичен и заряжен эмоцией, его сакральность по-прежнему сохраняется, но меняется отношение к ней [9, с. 85].

В контексте изобразительного искусства культурные символы оживают в работах художников в образах, связанных с архетипами. Из исследования К. Г. Юнга становится очевидным, что архетип по своей природе явление сложное, не имеющее четкой трактовки. Это не просто образ, а осколки самой жизни, с человеком их объединяет мост эмоций, опирающийся на понятия упорядоченности и структуры. Архетип можно и нужно объяснять определенным способом, на который указывает жизненная ситуация конкретного индивида [9, с. 88]. Подобное преобразование – это осмысленный процесс, требующий от творца рефлексии. Поэтому появление в современном искусстве образов подобного плана сопровождается работой профессионалов. Такой подход к работе озаглавлен определенной заданной планкой развития содержательного искусства. Образ в данном случае от его чувственной и в некотором роде осмысленной фазы переходит к высшему уровню развития – образу художественному, основывающемуся на совокупности материального (формы) и абстрактного (содержание) [1, с. 106]. При этом содержательное в образе часто становится результатом осознанного обращения художника-профессионала к

сакральному, что сопровождается поиском его места в современной культуре, наложением архетипических черт на формы искусства XXI века. Так, в работах сибирских художников фигурируют изображения петроглифов, культовых мест, святилищ, образы духов воды и гор, птиц и животных, с одной стороны, круг, треугольник, крест, лодки и прочие ассоциативные формы языческой и славянской мифологии – с другой.

В ходе исследования становится очевидным, что развитие современного искусства осложнено некоторыми проблемами. Во-первых, отсутствие единого художественного стиля и, как следствие, стилиобразующего канона явилось причиной все большего стремления художников обращаться к исходной точке творчества, полагаясь на свое бессознательное. Такой подход к созданию произведений со стороны профессионального искусства явился платформой для погружения в себя, природу, обращения к утраченным ценностям и смыслам, как следствие рефлексии. Подобные поиски часто становятся основой образов в полотнах концептуалистов, например. Этот диапазон возможностей в искусстве, связанный с погружением в безграничные просторы природы, а также творчества по велению чувств и эмоций, – причина небывалого прежде развития его самостоятельной стороны. В этом, казалось бы, безобидном, на первый взгляд, бессознательном потоке фантазии художника-любителя нет одной важной составляющей – содержания, высокого смысла, свойственного художественному произведению. Во-вторых, нарочитость и часто навязчивость образов в самостоятельном искусстве, обусловленная их простым и открытым решением, преграждает реципиенту дорогу к сложному, требующему проницательности и внутреннего диалога со своим «сверх Я», художественному произведению. Так абстрактное начало в образе затмевается невнятной формой-однодневкой.

Внутреннюю структуру искусства сложно исследовать, опираясь только на природу символического опыта. Это обстоятельство связано с тем, что в его произведениях смысл и физическая форма слиты воедино в образе и дальнейшем его представлении в материале. Поэтому стержень структуры искусства не может быть целостным без знаков. Согласимся с мнением А. Ф. Лосева, что знак – это система отношений между означающим, его носителем и значением, а символ

можно рассматривать, как его часть [2, с. 244]. При этом символ переходит в знак в процессе его чувственного восприятия, предполагающего осмысление структуры произведения не только самим автором, но специфику и глубину его оценки реципиентом при непосредственном контакте «картина – зритель».

В рамках данного исследования знак представляет особый интерес не просто как целостная система, а в виде образа. Мы снова сознательно возвращаемся к этой категории творчества, чтобы проникнуть не только в сущность именно профессионального искусства, но и его произведения. В качестве основополагающей базы для наших рассуждений примем трактат А. Ф. Лосева «Знак. Символ. Миф», в котором в ходе дискурса преодолевается терминологическая многозначность понятия знак на примере тартуских сборников Ю. М. Лотмана [2].

Произведение искусства – это картина, объединяющая в себе множество различных плоскостей, например, из области философии, психологии, культуры, семиотики и пр. Также художественному произведению свойственны моделирующая и знаковая стороны. При этом моделирующий момент Ю. М. Лотман рассматривал через познание, поскольку работа художника обладает определенными смысловыми возможностями [2, с. 235]. А что в контексте современного искусства можно принять за знак? На первый взгляд, Ю. М. Лотман прав во мнении, что под знаком в искусстве укрыт коммуникативный момент, поскольку мастером заложены конкретные образные формы, требующие от реципиента, во-первых, восприятия, во-вторых, и это важнее, трактовки. Но, возможно ли добиться качественного коммуникативного процесса, не вникая в сущность происходящего в ракурсе современного искусства, содержательную сторону художественного произведения? При условии, что зритель подготовлен, то да, а если нет – абстрактная часть образа окажется недоступной. Также в данной цепочке невнятным становится значение моделирующей стороны, поскольку в условиях современной действительности понятие модели ближе к цельности, гармонии и соотношению элементов композиции произведения. Это художественное выражение или форма в ее чистом виде. На взгляд А. Ф. Лосева, специфика такой формы заключается в выражении некоей данной предметности це-

ликом и в абсолютной адекватности к категории времени, действительности. При этом форма условно соотносится с мифом, смысл которого воспринимается сам по себе, как данность [3, с. 79]. В этой связи не стоит ограничивать знаковую составляющую современного искусства исключительно коммуникативной функцией, целесообразнее рассмотреть знак как содержательное явление, коррелирующее с познанием, а его моделирующую сторону приобщить к его художественной форме.

Интересна для исследования еще одна позиция Ю. М. Лотмана в отношении знака в искусстве. В семиотике, например, знаковая система существует вне окружающего ее фона. В контексте искусства граница, простирающаяся между знаком и его фоном, становится размытой. Подобное явление связано с тем, что произведение искусства может и должно функционировать за своими собственными пределами, включая фон, которым оно окружено [2, с. 237]. Под фоном в данном случае можно подразумевать не только пространство интерьера, но и конкретную дату, столетие, праздничное событие, стилевое направление. На каждом из таких фонов будет изменяться звучание художественного произведения, так как его замысел может либо опережать время, либо уводить нас в определенную историческую эпоху. При этом в смысловом ядре полотен, например экспрессионистов, за счет качества мазков, колорита и специфики работы с формой, мы часто можем видеть гораздо больше, чем в нее вложил художник. В произведениях современников абстрактного характера или восходящих к формализму, а также концептуализму архетипические образы оживают в сознании реципиента только при их тщательном осмыслении, что не всегда возможно, если воспринимать их на фоне других, более реалистичных, направлений и наоборот. Поэтому при восприятии произведения искусства важно оставаться с ним один на один, попытаться понять, какую роль играют в нем знаки и какую информацию можно получить, исследуя пластику его образной формы.

В понимании произведения искусства К. Г. Юнгом также задействована его знаковая сторона. В точке зрения этого автора важна специфика подхода к формированию образов, процесс их возникновения в чистом виде. Границы между знаком в произведении и его фоном можно определить как интровертивные. Для

данной установки характерно намерение художника достичь определенного эффекта, невзирая на притязания объекта. В этом случае произведение искусства существует в четко заданных границах сознательного понимания и исчерпывается пределами замысла. В таком ключе произведение соотносено с существующим фоном, а преобразование действительности осуществляется творцом сознательно [9, с. 274–277]. В практике современного искусства такие творческие поиски можно встретить в рамках тематических пленэров, ограничивающих художников в выборе изобразительных сюжетов, коммерческих заказах и салоне. Нет сомнений, что образ в произведениях такого плана не утрачивает своего содержательного начала, если художник по факту своего психотипа способен к рациональному мышлению, обращенному к истокам, архетипическому, бессознательному преобразованию традиционных черт и ценностей культуры, носителем которой он является. Данный вид концептуального творчества взвешен и осмыслен, в нем глубина абстрактной мысли органична с материальной формой.

Созидательное начало может проявляться экспрессивно, поэтому конкретные жесткие границы между знаком в произведении и его фоном окажутся тесны и губительны для творца. В данном случае художника не интересует фон, важен факт преобразования действительности, что характеризует другую сторону возникновения образов в искусстве – экстравертивную. Эту установку К. Г. Юнг сравнивал с покорностью субъекта перед требованиями объекта, когда авторское сознание не влияет на саморазвитие произведения. Здесь автор – это инструмент, питательная среда, – или сам, как собственное творчество, погруженный и слившийся с ним в единое целое [9, с. 274, 275, 277]. В современном изобразительном искусстве подавляющее большинство художников данного типа. Как правило, их творчество сложно вписать в какие-либо стилевые направления, поскольку их границы размыты. При этом художественные выразительные формы в таких произведениях могут подкупать искренностью чувств, любованием природой, категорией красоты, но суть образа требует понимания и осмысления. В произведении искусства ответ не лежит на поверхности, его смысл необходимо научиться постигать, а это сложная работа.

Исследовав знаковую составляющую современного искусства, можно обозначить некоторые моменты, наблюдающиеся в процессе возникновения образов. Сформулируем их в виде тезисов, необходимых для уточнения особенностей структуры его произведений:

1. В ракурсе разрозненных стилевых направлений границы современного искусства оказались расширены. Это обстоятельство отчасти явилось причиной концентрации знаков нашего подсознания в его образной структуре. Если архаические корни в виде первообразов и архетипов прочно укрепились в мышлении художника, то почему наблюдается проблема в их восприятии реципиентами? В чем кроется причина подобного расхождения, поскольку и творец, и зритель, как правило, носители одной культуры или современники эпохи?

2. Современное искусство с его определенной смысловой нагрузкой целесообразно воспринимать как знак. Это обстоятельство связано с возможностью развития сознания реципиента, его приближения к традициям, их восприятию, трактовке и оценке в ракурсе современности. В данном случае речь идет о действительности и ее преобразовании. Тогда почему процесс этого развития в рамках открытой художественной среды, приближенной к человеку, настолько усложнен? Есть ли у реципиента стремление идти вверх по этой лестнице, разгадывая сложные образы искусства, или путь наименьшего сопротивления оказывается гораздо ближе?

Предпринимая попытку ответа на поставленные вопросы в ракурсе современного искусства, вернемся к архаичным корням пережитков в виде нравов и обычаев. Эти явления культуры условно можно считать продуктами человеческого мышления, объединенными понятием мифа. Содержание и значение этого мифа для реципиента раскрывает творец. Но каковы законы жанра трансляции его содержания, насколько приоткрыта для зрителя дверь в субъективную реальность художника, остается не ясным. Поэтому особый интерес для исследования представляет роль художника в искусстве, в частности тип его мышления. В рассуждениях на эту тему будем опираться на данные теории Э. Тайлора о мифологических вымыслах и проявлениях человеческой мысли [5].

Художник – это проводник между реалиями действительности, различными мирами (фан-

тазии, вымысла, предания, сказания и пр.), способный создавать или развивать мифы. Согласно мнению Э. Тайлора, развитие мифа может осуществляться посредством продукта человеческого ума исключительно в его раннем детском состоянии. Только при правильной оценке «младенческих» идей они способны принять определенную условную форму, например предания, в поэзии или искусстве [5, с. 129]. Художнику в таком случае как ребенку дана возможность видеть что-то недоступное взору рядового человека, вести его по дороге своей мысли с помощью визуально воплощенных художественных образов. При этом важно понимать, что творец черпает вдохновение, опираясь на опыт, восприятие природы. Как правило, чем богаче его опыт, тем сложнее содержательная сторона мифа, поскольку она основывается на совокупности традиций, обычаев и ценностей определенной культуры. В этом отношении еще раз акцентируем внимание на частом преобладании архетипов в произведениях современных художников, что связано с их возможностью обращаться к истокам и подсознательному.

Рассмотрим некоторые причины превращения опыта творца в миф и их наиболее значимые чувственные проявления в художественных образах современных произведений, постановке и строении их структуры. В рамках данной стороны исследования рационально опираться на общие моменты – конкретные стилевые тенденции и их составляющие в работах художников, – а не проводить искусствоведческий анализ по персоналиям.

Ворование в одушевление всей природы. В своей теории о мифе Э. Тайлор под этим верованием подразумевал олицетворение природы с живым организмом. Первобытное умственное состояние человека явилось причиной восприятия окружающего мира в мелких подробностях. В этом своеобразном мире он видел проявления личной жизни и воли [5, с. 129]. Согласно этому учению об анимизме для примитивных человеческих племен любые явления природы в виде солнца, звезд, ветра, рек, деревьев и пр. становятся личными одушевленными существами, имеющими конкретный облик. Эти специфические образы, существовавшие в сознании первобытного человека ошибочно сравнивать с поэтическим вымыслом или метафорой, поскольку их идеи

опирались на широкую философию природы конкретного временного периода [5, с. 129–130]. Сфера анимизма необычайно широка. К ней также можно отнести сказания и легенды различных народов о «гениях», управляющих силами великой природы. Это духи скал, колодцев, водопадов и вулканов, лесов, озер и рек [5, с. 135]. Так, например, 16 чертогами сварожьего круга руководили определенные божества. В веровании язычников у каждого из данных богов было имя, облик, атрибуты, тотемные животные и птицы, а также другие живые существа в качестве помощников.

Анимизм в представлениях современных художников – это кладезь информации, целый мир образов и возможностей выражения с помощью различных пластических языков. В изобразительном искусстве сложно выделить конкретное стилевое направление или тенденцию, обличающую учение об анимизме посредством своих образов и их смыслов. Это учение представлено в разнообразных визуальных интерпретациях по видам искусства – от формализма, археоавангарда, этноархаики до неоархаики. Крайняя из названных тенденций имеет особую популярность в искусстве сибирских художников.

Интерес у художников к архаике, истокам и поиску первопричины неиссякаем на протяжении нескольких десятилетий. Это явление в художественной жизни Сибири имеет волнообразный характер. Своего пика оно достигло в 2000-е годы и далее не кануло в Лету, а продолжает свое развитие в различных интерпретациях на полотнах мастеров. Направление сибирской неоархаики имеет мощную содержательную основу. Произведения этой стилистической тенденции тяготеют к формальному и концептуальному плану, стоят особняком наряду с академизмом, реализмом и пр. На взгляд искусствоведа В. Чиркова, ценность сибирской неоархаики, как направления, заключается в возможности привнести в современный мир утерянную гармонию [8]. Эта искомая гармония выражена художниками с помощью интерпретированных архетипических образов. Вокруг неоархаики и ее системы образов не утихают дискуссии. Часть искусствоведов полагает, что данная стилистическая тенденция – предтеча большого «сибирского стиля» в изобразительном искусстве [8]. Это мнение спорно, поскольку неоархаику сложно отнести к всеобъемлющему, глобальному стилю по причине отсутствия как минимум двух условий. Во-

первых, эта тенденция не вписывается в рамки стиля эпохи, так как сложилась в виде течения и существует только несколько десятилетий. Во-вторых, она не охватила различные традиционные культуры, а представлена пластом в границах искусства Сибири.

В рамках данного исследования особый интерес представляет структура и образная составляющая произведений неоархаики. Воплощение учения об анимизме в этой тенденции осуществляется с помощью чистой, лишенной лишних деталей формы. Каждый элемент в работах данного плана имеет свой скрытый зашифрованный смысл, образ в целом – это знак, указывающий реципиенту путь к самопознанию, а вследствие – рефлексии. Чтобы не уйти от темы о типе мышления художника, важно понимать, что создание подобных произведений – это работа творца на стыке духовного, нравственного, ценностного, философского начал и после художественной интерпретации. Структура таких произведений формальна, по сути, она и есть форма в ее чистом виде, наполненная содержанием и узнаваемыми визуальными элементами в определенной узконаправленной теме. Стилистика и пластический язык для художника, работающего с образами первобытной культуры, являются инструментами по оттачиванию всех граней формы в произведении, их трансформации в символику и образы неотредактированного плана.

В подобном ключе осуществляется создание произведений изобразительного искусства не только в рамках неоархаики. Этот диапазон творческого осмысления действительности охватывает широкий перечень направлений концептуального искусства, прежде всего его двухмерных видов (живописи и графики). Поскольку в условиях современности все больше художников обращаются к концептуальному, погружаясь в тему, а образы массового искусства упрощены до предела, то наблюдается увеличение дистанции между картиной и зрителем. Наряду с этим явлением возникают тяжело преодолимые барьеры, связанные с восприятием и пониманием, умением в полной мере интерпретировать «изображенное – увиденное».

Превращение опыта творца в миф также возможно благодаря языку. Язык является определяющим фактом при наименовании различных

понятий. Состояния природы, ощущения температуры, нравственные свойства и прочие моменты, такие как зима и лето, холод и жара, добродетель и порок, носитель мифа может связывать с конкретными идеями или представлениями, воплощениями в виде личных существ. Согласно теории о мифе Э. Тайлора, язык в основном функционирует в полном согласии с воображением, продукты которого он выражает [5, с. 138]. Но есть и исключения из правил, когда язык способен творить сам по себе, меняя местами привычный образ вещей. В теории Э. Тайлора эта форма творчества сравнивается с мифическими идеями, где речь первостепенна, а воображение следует по проложенному ею пути [5, с. 138]. Для развития художественного творчества и образительного искусства приемлемы оба пути создания образа. Это обстоятельство связано с тем, что в процессе разработки идеи, ее последующего воплощения в визуальной форме, часть художников руководствуется интуицией и фантазией. Другая часть деятелей искусства склонна аккумулировать образ в виде текста, абстрактного начала (содержания), далее – искать для него идеальное материальное выражение в виде определенной формы. При этом в обоих случаях определяющим фактором создания образа является глубина творческой мысли художника.

Структура выразительного и пластического языка художника – это совокупность различных составляющих в виде знаков, символов и кодов. Эти коды в рамках искусства целесообразно рассматривать как идентификаторы формы. Поскольку художники являются представителями конкретных обществ, то материальное выражение формы в их творчестве может различаться. Подобное явление многовариантности в языке искусства объясним на примере гипотезы лингвистической относительности Сепира – Уорфа.

Структура языка определенного общества выстраивается исходя из особенностей мышления, а также способов интерпретации реальности его представителями. Основанием для этой точки зрения можно считать имеющиеся различия в восприятии реципиентами, представителями различных языковых групп. На взгляд Э. Сепира, подобное разнообразие языков связано с наличием в культурах языковых норм, уже предполагающих определенную форму выражения явлений

в виде рассвета, заката, луны, ветра, снега и пр. Примером существования негласно сложившихся правил служит фонетический материал других языков. Так, интерпретация любых культурных текстов может быть осуществлена коммуникантом с помощью терминов и образов, навязанных ему привычными особенностями его родного языка [4, с. 605]. Это естественный процесс, он является трудно преодолимым. В гипотезе Б. Л. Уорфа структурой родного языка обусловлено отношение к категориям времени, пространства и материи. Одна сторона этого вопроса в рамках нашего исследования может иметь следующую формулировку: «Какую визуальную и образную форму могут иметь эти категории в произведениях художников?». Другая сторона имеет иной акцент: «Как такие материальные выражения, созданные художниками, будут восприняты и трактованы коммуникантом? Каковы видимые границы таких трактовок?». Исследуя данный вопрос в области лингвистики, Б. Л. Уорф обосновал наличие видимой связи между языковыми нормами определенной традиционной культуры и особенностями восприятия ее представителей [7, с. 64].

Для того чтобы ответить на поставленные выше вопросы, необходимо перейти к описанию способов создания образа на примере превращения опыта творца в миф в сфере изобразительного искусства. Рассмотрим особенности интерпретации творческой мысли художника в образе в соответствии со схемой превращения опыта в миф – «воображение – язык». Эта позиция во взгляде на окружающую действительность свойственна художникам-реалистам. В произведениях реализма авторы-творцы следуют общепринятой манере изображать то, что будет увидено, используя при этом реально существующие объекты, знакомые коммуниканту. Так, например, в произведениях пейзажного плана у деревьев, яркого солнечного света, водоемов и архитектурных сооружений есть конкретное значение и форма, близкая к оригиналу. Закат во всех его проявлениях (по композиции или цвету) останется закатом, его образ будет узнаваем в любой этнической группе и традиционной культуре, поскольку его наличие в природе повсеместно. По изображенным на полотнах деревьям (сосны, березы, кипарисы, пирамидальные тополя и пр.) коммуникант, в первую очередь, будет рассуждать об их породах

и месте произрастания. И только на следующем этапе восприятия – внимательно изучать мотив, выбранный художником во время пленэра. В этой связи произведения художников-реалистов можно сравнить с уменьшенными копиями различных объектов или состояний живой природы, «живущих» на полотне и обладающих эстетически выразительной функцией. Также это – способ выражения индивидуального восприятия художника, запечатлевшего застывшее мгновение, соотношенное с конкретными представлениями о нем в обществе.

Обратимся к характеристике принципа превращения опыта в миф в соответствии со схемой «язык – воображение». Такой принцип, как правило, в творческой практике применяют художники-формалисты и целая плеяда концептуалистов. Основой их творчества можно считать формирование глубокого содержательного образа – идеи произведения. В каждое подобное произведение художник за область красивых кулис визуально-художественных образов помещает скрытый смысл, знак, шифровку и пр. С одной стороны, это могут быть образы, диктуемые подсознанием и рассматриваемые как архетипы или первообразы культуры. В данном случае наиболее характерным примером являются произведения художников, работающих в рамках ранее упомянутого направления неоархаики или параллельных ему течений. С другой стороны, эти образы можно считать плодом воображения художника, некоей компиляцией кадров из событий окружающей действительности или синтезом различных культурных стилей. Подобная эклектика рождает самые яркие примеры изобразительного искусства, стилистически развивающиеся между авангардом и формализмом, переходящие в концептуализм. Изысканность данных образов в том, что они не поверхностны и легки как карточные домики, а стоят особняком на крепкой фундаментальной базе художественного опыта нескольких поколений.

И одна и другая сторона создания художественного образа произведения в результате превращения опыта творца в миф с помощью языка вызывает у коммуниканта неподдельный интерес. Это обстоятельство проявляется, несмотря на разницу специфики типов мышления художников (реалистов, формалистов, концептуалистов и пр.).

Особенности зрительского восприятия, часто условно, позволяют разгадывать самые сложные творческие, сюжетные головоломки, иногда обращаясь к подсознательному, первоисточнику, началу – первообразу. В виду прогрессирующей в современной культуре тенденции дистанцированного обозрения произведений, восприятие их абстрактной составляющей усложнено. Это проявляется в отсутствии у реципиента достаточного багажа знаний, нецелесообразного растрачивания ресурсов на восприятие клиповых образов массовой культуры. Поэтому схему превращения опыта творца в миф «воображение – язык» можно назвать более доступной для восприятия, чем обратную ей – «язык – воображение». При этом, если коммуникант сможет полностью открыть свое сознание для восприятия визуально-художественного текста в соответствии с первой схемой, то с течением времени он будет готов к переходу на более усложненный этап оценки и интерпретации содержательного начала через концептуальное искусство.

В качестве ключевых моментов по созданию образных форм (в том числе и через первообразы культуры), образующих структуру произведений концептуального искусства, можно выделить следующие позиции:

1. Любая образная форма, созданная художником, с одной стороны, – характерная особенность традиционного уклада конкретной культуры, носителем которой он является. С другой – художник может черпать вдохновение из глубинных недр – подсознательного, – в виде сложившихся веками мифов или существующих архетипов. В этой связи тип мышления творца отличает умение создавать художественные формы, синтезирующие в искусстве традиционное начало и современные черты. Такой подход к концептуализации творчества является характерным для формирования усложненной структуры произведений искусства. Художественный образ в данном случае, помимо привычного материального выражения формы, развивается в большей мере в плане абстрактного (содержательного). От искусства академического его отличает наличие дополнительных надстроек, побуждающих реципиента обращаться к трактовке произведений неоднократно, даже при условии дистанцированной оценки. Структуру подобных произве-

дений можно сравнить с зашифрованным языком. В задачи коммуниканта входит его дешифровка, что требует от него особой подготовки в виде визуального опыта или возможности обращения к первоисточнику через символы и коды.

2. В структуре произведений изобразительного искусства можно условно выделить явные и неявные моменты. Умение их выявлять, воспринимать, трактовать и интерпретировать связано с готовностью коммуниканта к целостной оценке визуального облика творческой мысли художника:

- на первоначальном этапе оценки произведения задействована схема воплощения мифа в образ – «воображение – язык». Реципиент улавливает конкретную визуальную информацию, исходя из формы предмета/ объекта или, например, состояния природы, изображенных на картине. В этой связи осуществляется оценка явных моментов, имеющих конкретный смысл, поскольку

реципиенту известны все составляющие трактуемого сюжета. Содержание мифа выявляется им, исходя из заранее накопленного опыта или интуитивно;

- следующий этап оценки художественных образов доступен коммуниканту при условии рефлексии. В этом случае за декорацией из явных элементов реципиент способен улавливать скрытый сюжет, проникать через архаические корни в структуру произведения и погружаться в тип мышления творца. При этом необходимо понимать, что абстрактное или неявное начало в работе свойственно в большей мере искусству концептуальному, наполненному иносказательными образами. В этой связи первообразы культуры можно рассматривать как проводник между замыслом творца, его пониманием реципиентом и трактовкой окружающей действительности, что соответствует воплощению мифа в образ в схеме «язык – воображение».

Литература

1. Воронова И. В. Культурный синтез и национальный канон // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 103–116.
2. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. – М.: Акад. проект, 2010. – 415 с.
4. Сепир Э. Бессознательные стереотипы поведения в обществе // Избр. тр. по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С. 592–609.
5. Тайлор Э. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
6. Уайт Л. Символ: начало и основа человеческого поведения // Избр.: наука о культуре. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 34–52.
7. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика: сб. ст. – М., 1999. – Вып. 1. – С. 58–92.
8. Чирков В. Сибирская неоархаика: «След», «Perpetuum mobile», «Хронотоп / Chronotop» [Электронный ресурс]: офиц. сайт галереи. – URL: <http://sibgal.com/proekty/sibirskaya-neoarhaika/> (дата обращения: 09.10.2018).
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

References

1. Voronova I.V. Kul'turnyy sintez i natsional'nyy kanon [The Cultural Synthesis and National Canon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 32, pp. 103-116. (In Russ.).
2. Losev A.F. *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moscow, MGY Publ., 1982. 480 p. (In Russ.).
3. Losev A.F. *Dialektika khudozhestvennoy formy* [Dialectics of artistic form]. Moscow, Akad. proekt Publ., 2010. 415 p. (In Russ.).
4. Sepir E. Bessoznatel'nye stereotipy povedeniya v obshchestve [Unconscious stereotypes of behavior in society]. *Izbrannye trudy po yazykoznaniyu i kul'turologii* [Selected works on linguistics and cultural studies]. Moscow, 1993, pp. 592-609. (In Russ.).
5. Taylor E. *Pervobytnaya kul'tura* [Primitive culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1989. 573 p. (In Russ.).
6. Uayt L. Simvol: nachalo i osnova chelovecheskogo povedeniya [Symbol: the beginning and basis of human behavior]. *Izbrannoe: nauka o kul'ture* [Favorites: science of culture]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2004, pp. 34-52. (In Russ.).

7. Uorf B.L. Otnoshenie norm povedeniya i myshleniya k yazyku [The ratio of the norms of behavior and thinking to language]. *Zarubezhnaya lingvistika: sbornik statey* [Foreign linguistics: collection of articles], 1999, no. 1, pp. 58-92. (In Russ.).
8. Chirkov V. *Sibirskaya neoarkhaika: "Sled", "Perpetuum mobile", "Khronotop/ Chronotop"* [Siberian neo-archaic: "Trace", "Perpetuum mobile", "Chronotop"]. (In Russ.). Available at: <http://sibgal.com/proekty/sibirskaya-neoarkhaika/> (accessed 09.10.2018).
9. Yung K.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow, Renessans Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).

УДК 130.2

ПАСХАЛЬНЫЕ И РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ОБЫЧАИ И ТРАДИЦИИ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Цыплаков Дмитрий Анатольевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры церковного богословия, Новосибирская православная духовная семинария (г. Обь, РФ). E-mail: tsypl@ngs.ru

Цыплакова Светлана Михайловна, кандидат культурологии, доцент кафедры библиотечного дела и социально-культурной деятельности, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: ipmmx@yandex.ru

В данной публикации исследуется вопрос о формах сохранения пасхальных и рождественских обычаев и традиций в секулярной российской реальности. Исторически вера входила и входит в структуру мира народных обычаев и традиций. Учет этого фактора нужен при описании русской культуры, а также в религиозных, социологических и исторических исследовательских работах. Важность анализа форм бытования религиозных элементов культуры в социальном пространстве определяет актуальность настоящего исследования. Несмотря на то, что прошел определенный исторический период, на данный момент недостаточно изучены культурно-религиозные аспекты жизни людей в советский период. Таким образом, целью исследования является экспликация через биографические нарративы культурных элементов, определивших направление десекуляризации секулярного советского и российского общества. Были решены следующие задачи: собраны биографические свидетельства респондентов, произведен их анализ (с элементами актантного подхода), показаны точки восстановления традиционных религиозных культур в постсоветский период. В данной публикации рассматриваются пасхальные и рождественские обычаи и традиции в народной культуре в советское время. В тексте анализируются структуры жизненного мира наших современников на базе анализа биографий. Рассмотрены биографии респондентов, живших в советский период. Они родились преимущественно в сельской местности и в детстве ходили в храмы. В атеистической обстановке советского периода они в той или иной степени сохраняли религиозные обычаи и традиции, что описывается ими в интервью-нарративах. Анализ интервью позволил сделать примечательные выводы относительно бытования религии в социуме. Показано, что народные обычаи и традиции по-прежнему сохраняли религиозную составляющую. Пасху и Рождество, особенно в сельской местности, продолжали отмечать посредством народных и религиозных обрядов. Религия приводила к контroversам в публичной сфере. В результате она находилась в своеобразной «нише», но транслировалась и сохранялась, продолжая формировать культурные паттерны. Определяющим моментом последних десятилетий возвращения религии в жизненный мир социума, «религиозного ренессанса», стала близость вероучения традиционных религий, культовой практики и жизни к культуре населения. В статье эксплицированы те традиции прошлого, которые определили современную матрицу религиозной культуры России, эта экспликация фундирована уникальным эмпирическим материалом.

Ключевые слова: религия, секуляризация, религиозная культура, народные обычаи и традиции.

EASTER AND CHRISTMAS CUSTOMS AND TRADITIONS IN SOVIET SECULAR SOCIETY

Tsyplakov Dmitriy Anatolyevich, PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Church Theology, Novosibirsk Orthodox Theological Seminary (Ob, Russian Federation). E-mail: tsypl@ngs.ru

Tsyplakova Svetlana Mikhaylovna, PhD on Culturology, Associate Professor of Department of Librarianship and Sociocultural Activity, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: ipmmx@yandex.ru

The article dialed Easter and Christmas customs and traditions in Russian society. Modern Russian society in the aspect of religious culture has emerged as a result of complex processes of elimination of religion. However, even in the Soviet period, it is impossible to designate a society as non-religious. The reason for this is that, historically, faith has entered and is part of the structure of the world of folk customs and traditions. Consideration of this factor is needed when describing Russian culture, as well as in religious studies, sociological and historical research works. This publication reveals Easter and Christmas customs and traditions in folk culture during the Soviet era. The text analyzes the structure of the living world of our contemporaries, based on the analysis of biographies. The biographies were gathered from respondents who lived during the Soviet period. Born mainly in the countryside, they went to the churches in childhood. In the atheistic situation of the Soviet period, they preserved religious customs and traditions, as described in their interviews. The analysis of the interviews made it possible to draw remarkable conclusions regarding the existence of religion in society. Folk customs and traditions retained the religious component. Easter and Christmas, especially in the countryside, continued to be celebrated through folk and religious rites. Religion led to controversies in the public sphere. The last decades' defining moment of returning the religion to the living world of the society of "religious renaissance" was connected with the religious customs and traditions. The article explicates those traditions of the past, which determined the modern matrix of the religious culture of Russia; this explication is based on a unique empirical material.

Keywords: religion, secularization, religious culture, folk customs and traditions.

Народная культура является важным пластом, основой социальной культуры в целом. Культура в широком ее понимании есть все, что транслируется, то есть то, что (помимо биологической наследственности) считается важным и ценным для передачи из поколения в поколение. В этом смысле культура образует «ткань» социума, формирует общество в его специфических отличиях от природы. Общество, таким образом, становится продуктом культурного развития, формируется культурой, которая в ее наиболее древних, базовых и устойчивых образцах принадлежит к наследию народа, является его неотъемлемой частью.

Народная культура, как наиболее консервативный, статичный элемент культуры, хранит и оберегает значимые ценностные доминанты общества, а потому она является социально-формирующим компонентом, без которого распадается общество. Область ценностных доминант безусловно включает в себя и ценности религиоз-

ные, составляющие важный элемент жизненного мира людей. Их изучение является неизменно актуальным для гуманитарных и социальных наук в целом. По мнению С. Л. Франка, теоретическое рассмотрение общества должно «с самого начала исходить из религиозного убеждения (подтверждаемого историческим опытом и углубленным рассмотрением общественной жизни), что есть вечные, вытекающие из существа человека и общества закономерности, которые человек хотя и может нарушить, но которые он не может нарушать безнаказанно и которые поэтому определяют истинную цель его стремлений. Человек не есть своевольный хозяин своей жизни; он есть свободный исполнитель высших велений, которые вместе с тем суть вечные условия его жизни» [4, с. 35].

Таким образом, жизненный мир человека, как члена социума, включает в себя и религиозные представления, а народная культура всегда

была носителем этих высших ценностных элементов и собирала их в себе как неизменную органическую часть.

Советская секуляризация, проводимая с 1918 года, включала не только юридический, но и ценностно-культурный компонент. Термин «секуляризация» нами понимается здесь как «процесс обмирщения, возникновения светского общества» [5, с. 204]. Задача советской секуляризации (декларировавшаяся уже не как буржуазная, а как марксистская) состояла в полной элиминации религии как социального явления. Весной 1918 года был создан восьмой ликвидационный отдел Народного комиссариата юстиции для осуществления декретов Совета народных комиссаров по отделению Церкви от государства. Секуляризация проводилась силовыми методами, в том числе через уничтожение активных носителей несекулярного (религиозного) мировоззрения для формирования секулярного общества, в котором религиозные ценности в жизненном мире должны были быть замещены атеистическими конструктами. Жизненный мир верующих людей выпадал из «пространства имманентной рамки» (по выражению Ч. Тейлора). Имманентная рамка (immanent frame) – термин Ч. Тейлора, введенный им для того, чтобы описать существование секулярного индивидуума в секулярном социальном пространстве (the buffered identity of the disciplined individual moves in a constructed social space, where instrumental rationality is a key value, and time is pervasively secular. All of this makes up what I want to call «the immanent frame»)[8, с. 543].

Задачей советской секуляризации была трансформация мировоззрения для формирования советского секулярного общества, в котором горизонтальная и вертикальная трансценденции религиозной веры в жизненном мире должны были быть замещены атеистическими конструктами.

Горизонтальная трансценденция была эффективно заменена в мировоззрении советских людей идеалом коммунистического будущего. Построение реального коммунистического общества встретилось с объективными трудностями: де факто коммунизм превратился в трансцендентальный идеал, удаляющийся по мере приближения к нему реального советского общества. Это позволило заместить в сознании масс горизонтальную трансценденцию трансцендентальной.

Вертикальная трансценденция не имела адекватного замещения в коммунистической идеологии. На наш взгляд, вертикальная трансценденция в сознании советских людей была заменена культом личности. Необходимость этой вертикальной составляющей и ее культовый характер показывает тот факт, что культ личности Ленина, при его меньшей интенсивности, намного пережил более интенсивный культ личности Сталина.

Но этот путь создания квазирелигиозного вертикального культа неизбежно вытекал из особенностей советской секуляризации. Одновременно с мировоззренческой «площадкой», расчищенной революционной секуляризацией, возникало поклонение «вождям» (наделенным только положительными качествами), поклонение которым обеспечивало легитимацию новой политической иерархии.

Жизненный мир верующих людей выпадал из этой картины. Таким образом, верующие становились препятствием для формирования имманентного секулярного пространства, для построения социализма и коммунизма. В настоящее время, оценивая результаты такого масштабного социального эксперимента по изгнанию религии из социума, можно сказать, что он так и не был выполнен. Религиозные обычаи и традиции продолжали оставаться важной составляющей частью народных обычаев и традиций в секулярное советское время. Среди них выделялись главные православные праздники – Рождество и Пасха.

Приведем воспоминание респондента (1939 года рождения) о праздновании Рождества Христова в белорусской деревне Бозок, Осиповичского района, Могилевской области (произношение респондента по возможности сохранено).

– *Значит, у вас в деревне колядовали, да?*

– *Да, я цыганкой была, колядовала, цыган у меня был и цыганята, молодежь вся, школьники. Ходили по хатам колядовали. Я гадала, цыган менял кони, шуткой такой все. Нам давали булки, пироги. Целые мешки наколядовали помню.*

Респондент рассказывает, как люди сохраняли свою культуру, даже в такое трудное время, когда религия преследовалась. Старшее поколение, особенно пожилые женщины, старались учить детей молиться и праздновать православные праздники, несмотря на запреты. Конечно, сохранить православные традиции и обряды было очень не-

просто, и постепенно многое утрачивалось. Тем важнее исследовать механизмы культурной памяти поколений. Почему для раскрытия данной темы мы обращаемся к анализу биографий, собранных в ходе интервью? Биография человека детерминирована его историей, предшествующим опытом. И в этом смысле она уникальна. Но сведение воедино всех релевантностей будет конституировать те типические черты, которые могут стать базисом обобщающей типизации, то есть аспекты этих черт являются схожими для многих биографий, но что-то в них будет одновременно спецификой и уникальностью.

Изучая биографии людей, живших в советский период, мы попытаемся рассмотреть историю их жизни в контексте того, каким образом они взаимодействовали с религией и, в широком смысле, «религиозным» в те годы. Условно и с неизбежными упрощениями назовем нашу малую выборку «сельскими жителями», учитывая географический критерий проживания. Возможность использовать данный метод для изучения жизненного мира верующих продемонстрировал К. С. Дивисенко, методологией которого мы ниже воспользуемся [1, с. 98].

Опрошенный нами респондент родился и жил определенное количество времени в Советском Союзе. В биографических нарративах советская действительность воспринимается скорее негативно респондентами, однако своим, специфическим образом, что позволила нам выявить актантная аналитическая модель.

Таблица 1

Актантная модель биографического нарратива в советский период

Актанты биографического нарратива	«Сельские жители»
Субъект/объект	Рассказчик / Духовная жизнь
Помощник/противник	Храм, религиозные артефакты, фольклор/ советская власть
Адресант/адресат	Родители, бабушки/ сохранение религиозной традиции

Субъектом нарратива выступает рассказчик, который ведет повествование о себе. Особенности актанта-объекта, к обладанию которого стремится субъект, непосредственно затрагивают тему религиозного и секулярного.



Рисунок 1. Схема актантной модели для жителей села в советский период

Так, объект «духовная жизнь» в случае с сельскими жителями непосредственно подразумевает религиозность, а конкретно — православную религиозность и духовность. Для этого актант-объект необходимо рассматривать в неразрывной связи с актантом-адресантом. А им как раз выступает сохранение православной традиции, которое исходило от родителей и бабушек. Духовная жизнь, сохранение православной традиции и веры родителей — именно это проясняется в биографических нарративах данной группы участников исследования: «Мне мама сказала: «В какой вере родилась, в такой и умирай, никогда не меняй Православие»».

Опрошенный респондент (1928 года рождения) пережила советскую эпоху, будучи верующей. Напрямую она не подвергалась гонениям, но ярко описывает ситуацию советской геттоизации религии.

— Скажите, вы с детства верующая?

— Я с детства верующая...

— А у вас колядовали на Рождество?

— Ну, вот это колядовали... А вот когда мы пошли уже в пятый класс, я пошла в семилетнюю школу, нас очень ругали, вызывал директор к себе, ругал за то, что мы колядовали. Потому что наша деревня как-то была далековата от центра этого, центра колхоза. То у нас очень праздновали божественные эти духовные праздники. И вот когда мы ходили колядовали, потом мы пришли после каникул в школу. И нас сразу же вызвали всю нашу деревню к директору, и директор нас там сильно ругал, что мы вот как будто бы верующие, ну что праздновали этот праздник...

А потом нас разрисовали в стенгазету, все смеялись, вся школа, что мы ходили с такими сумочками, ну, торбочки такие полотняные были раньше. И мы ходили по хатам, колядовали, и нам что-то давали, как будто бы мы были какие-то побирайки, нищие какие. Сделали нас такими смешными в общем. И нас вся школа смеялась.

Несмотря на то, что в детстве респонденту запрещали праздновать православные праздники, в период перестройки она практически сразу стала посещать церковь и вернулась к вере.

В советское время в небольших городах и сельской местности сохранялись геттоизованные очаги религиозных традиций. Интервью дает женщина 87 лет из Самарской области.

– Ну, а на работе знали, что вы были верующей?

– Знали, знали.

– И начальство знало?

– Да.

– И как они относились к этому?

– Нормально. Ну, это же я тогда училась, не работала.

Позднее респондент закончила педагогический вуз, но работала не учителем, а стала ведущим специалистом по лечебной физкультуре в поселке Серноводске на курорте «Сергиевские минеральные воды». Всю свою взрослую сознательную жизнь она была религиозным человеком, но не демонстрировала это явно. Посещала монастыри, были у нее и иконы, и религиозная литература. Живя в поселке, где все хорошо друг друга знали, к ней обращались за советом по вопросам веры и традиций православных похорон.

Следующий респондент родилась в 70-х годах XX столетия. Она вспоминает, как праздновали Пасху, родители и она, будучи ребенком, в советское время.

В советское время, в мое детство, в 80-х годах, к Пасхе наша семья, семья тети красили яйца и пекли куличи. Особенно вкусные куличи получались у тети. На Пасху в храм шли освящать красные яйца и куличи, потом был праздничный обед и шли в парк, где проходили народные гуляния. Особенно запомнилось праздничное приподнятое настроение, которое было у людей. Все были нарядно одетые и радостные.

Особенных знаний о празднике Пасхи не было, но народные традиции сохранялись. На-

пример, смотрели, как на Пасху «играет солнце» рано утром, умывались водой, в которой плавало красное яйцо, чтобы быть красивыми и т. д.

Празднуя Пасху, люди вслух не говорили о празднике. Сорокадневного поста многие люди естественно не держали, но Пасху не забывали.

Респондент в данное время является православным верующим человеком с богословским образованием. Истоки обращения в юности к вере она видит в сохранении традиций празднования православных народных праздников, которые были в ее детстве.

В качестве промежуточного итога анализа данных интервью можно констатировать, что советская секуляризация проявлялась в вытеснении религии не только из социального пространства, но и из сознания людей. То есть жизненный мир тех, кто в детстве был верующим, по-прежнему требовал проявления во внешних религиозных институтах, но реализовать это на практике было чрезвычайно затруднительно. Тем не менее обычаи и традиции, главными из которых были рождественские и пасхальные, продолжали формировать жизненный мир людей, особенно в провинции.

Актантом-объектом в данном случае будет собственное мировоззрение, свободное от господствующей официальной идеологии, к формированию которого стремились люди в те годы. Дело в том, что главным мотивом (адресантом), движущим субъектом, является неудовлетворенность существующей идеологией. Сельские жители и выходцы из провинции старались просто максимально избегать ее.

Как отмечает А. Юрчак, который не согласен с концепциями «лицедейства», в период позднего социализма граждане СССР находились в пространстве так называемой вневходимости – то есть были одновременно внутри идеологического дискурса и в то же время вне его. Внутри, так как воспроизводили идеологически «правильные» действия и суждения по форме, а не по содержанию, поскольку содержание стало утрачивать свой смысл вообще из-за своего перенасыщения номинативными суждениями, «кочующими» из текста в текст, пристальное внимание к которым даже могло становиться причиной недовольства со стороны руководства. Важно было поддерживать видимость, и эта важность осозна-

валась именно на уровне формального «ритуала». Тогда на уровне «сознания» появилось определенное пространство свободы, которое заполнялось «античной историей и иностранной литературой, досоветской архитектурой и поэзией Серебряного века, теоретической физикой и ботаникой, археологией и западной рок-музыкой, буддистской философией и православной религией, туристскими походами и альпинизмом» [7, с. 301].

Главное условие – чтобы это пространство свободы не было откровенно «антисоветским», то есть идущим вразрез с идеологическим дискурсом. В рамках «пространства свободы» в сельской местности допускались, как нами показано, пасхальные и рождественские обычаи и традиции. Это можно подтвердить и отражением в советской культуре, не только на уровне упоминания, как в экранизации сочинений Н. В. Гоголя (напр. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961)), но и в документальных съемках жизни советской деревни (напр. «Полесские колядки» (1972) СССР, Бела-

русьфильм). Между тем, как показали интервью, для многих, как и для опрошенных респондентов, религиозные обычаи и традиции стали основой для будущего возрождения религиозности.

Интервью показали, что возрождение традиционной религиозной культуры сложным образом трансформировалось в жизненном мире людей в среде «сельских жителей». Возрождение культурных религиозных трансценденций возникает на основе сохраненных обычаев и традиций. В свою очередь это вызывает стремление адресата к «религиозному воспитанию детей», противник же имел конкретное выражение и рассматривается как отошедший в историческое прошлое. В связи с современным сокращением социальной базы «сельских жителей» можно предположить, что традиционная религиозная культура переместится в городскую среду «интеллигенции», что приведет к трансформации культурных реалий, сохраняющих, однако, первоначальную религиозную основу.

Литература

1. Дивисенко К. С. Опыт структурно-семантического анализа автобиографического нарратива // Социология: методология, методы, математическое моделирование. – 2013. – № 36. – С. 94–112.
2. Евстигнеева Н. В., Оберемко О. А. Модели анализа нарратива // Человек. Сообщество. Управление. – 2007. – № 4. – С. 95–107.
3. Степанова Е. А. Советский атеизм в контексте множественной модерности // Науч. ежегод. ИФиП УрО РАН. – 2014. – № 2. – С. 67–82.
4. Франк С. Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с.
5. Цыплаков Д. А., Цыплакова С. М. Земное и небесное: этапы секуляризации русской духовной музыки // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5–4. – С. 204–207.
6. Шютц А. Методология социальных наук // Избр.: Мир, светящийся смыслом: пер. с нем. и англ. – М.: Рос. пол. лит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. – 1056 с.
7. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – 664 с.
8. Taylor Ch. A Secular Age. – Massachusetts, London: Harvard University Press, 2007. 543 p.

References

1. Divisenko K.S. Opyt strukturno-semanticheskogo analiza avtobiograficheskogo narrativ [The Experience of Using the Structural-Semantic Analysis for an Autobiographical Narrative]. *Sotsiologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie* [Sociology: Methodology, Methods, Mathematical Modeling], 2013, no. 36, pp. 94-112. (In Russ.).
2. Evstigneeva N.V., Oberemko O.A. Modeli analiza narrativ [Models of Narrative Analysis]. *Chelovek. Soobshchestvo. Upravlenie* [Human being. Society. Management], 2007, no. 4, pp. 95-107. (In Russ.).
3. Stepanova E.A. Sovetskiy ateizm v kontekste mnozhestvennoy modernosti [Soviet Atheism in the Context of Multiple Modernity]. *Nauchnyy ezhegodnik IFiP UrO RAN* [Scientific Yearbook IFiP UrO RAN], 2014, no. 2, pp. 67-82. (In Russ.).
4. Frank S.L. *Dukhovnye osnovy obshchestva* [A Spiritual Basis of Society]. Moscow, Respublika Publ., 1992. 511 p. (In Russ.).

5. Tsyplakov D.A., Tsyplakova S.M. Zemnoe i nebesnoe: etapy sekulyarizatsii russkoy dukhovnoy muzyki [Earthly and Heavenly: Russian Spiritual Music Secularization Stages]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences: Theory and Practice]*, 2011, no. 5-4, pp. 204-207. (In Russ.).
6. Shchyuts A. Metodologiya sotsial'nykh nauk [Methodology of Social Science]. *Izbrannoe: Mir, svetyashchiysya smyslom [Selected Works: World, luminous sense]*. Moscow, Russian political encyclopedia (ROSSPEN) Publ., 2004. 1056 p. (In Russ.).
7. Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'.* *Poslednee sovetskoe pokolenie [It Was Forever until It Was over. The Last Soviet Generation]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 664 p. (In Russ.).
8. Taylor Ch. *A Secular Age*. Massachusetts; London, Harvard University Press, 2007. 543 p. (In Eng.).

УДК 008

ИДЕЯ ВЫХОДА В КОСМОС В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Попов Сергей Иванович, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Кемеровский институт (филиал) Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова (г. Кемерово, РФ). E-mail: bende-ostap@yandex.ru

В работе рассматривается культурный и гуманистический смысл выхода человека в космос: «место» космоса в «устройстве» души советского человека. Выдвигается гипотеза, что для советского человека выход в космос имел значение не утилитарного, а квазирелигиозного акта: был поиском чудесного. Попытка понять, в рамках каких воззрений на чудесное был осмыслен этот поиск, приводит к уподоблению интенций советской души религиозным установкам поздней Античности – Возрождения. Предполагается, что чудесное понималось советским массовым сознанием в духе эклектизма и пантеизма, присущего этим эпохам: чудо – не прерогатива Бога, чудесна сама природа. Человек (и ученый как квинтэссенция человека) – это маг, призванный овладеть чудесными силами природы с позиции своего знания. Космонавт – актуализация человеко-божественных потенций, то есть сверхчеловек, культурный герой, трансцендентальный субъект. Излагаемое понимание чудесного вытекает из общего «устройства» души советского человека, родственного античному устройству души установкой на вечность, антиисторичность, игру (несерьезность) в противовес историчности, серьезности христианской души. Идея миссии человека в космосе являлась наиболее ярким и убедительным воплощением советского нарратива: поступательно и неуклонно становиться лучше, преодолевать «естество», на экзистенциальных драмах которого спекулирует христианство. Констатируется амбициозная наивность советского проекта человека, но и перспективность его в деле преодоления современного кризиса гуманизма – засилья анонимных сущностей, правящих человеком.

Ключевые слова: космос, природа, чудесное, советское общество, советский человек, вечность, время, история.

THE IDEA OF DEPARTURE IN SPACE IN THE CONTEXT OF SOVIET MENTALITY

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Culturology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Popov Sergey Ivanovich, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Humanities, Kemerovo Institute (Branch) of Plekhanov Russian University of Economics (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bende-ostap@yandex.ru

The article investigates the cultural and humanistic meaning of man's departure in space: the "place" of cosmos in the "device" of soul of Soviet man. It is a hypothesis that for a Soviet person, going in space was not a utilitarian but quasi-religious act: it was a search of a miracle. Trying to understand in terms of what views on the miracle this search was comprehended leads to likening the intentions of the Soviet soul to the religious attitudes of the late Antiquity-Renaissance. Assuming that the miraculous understood by the Soviet mass consciousness in the spirit of eclecticism and pantheism inherent in these eras as not a divine prerogative but nature as wonderful itself. Man (and the scientist as the quintessence of man) is a magician, called to master the wonderful forces of nature from the standpoint of his knowledge. The cosmonaut is the actualization of the human divine potential, that is, the superman, the cultural hero, the transcendental subject. The detailed understanding the miracle arises from the general "device" of the soul of a Soviet person, akin to the antique device of the soul in an installation for eternity, anti-historicity, playfulness (frivolity) as opposed to the historicity and seriousness of Christian soul. The idea of man's mission in space was the most vivid and convincing embodiment of the Soviet narrative: progressively and unswervingly becoming better, overpowering the "nature," on whose existential dramas gambles the Christianity. The ambitious naivety of the Soviet project of man is stated, but also its perspective in overcoming the current crisis of humanism: the dominance of the anonymous entities that rule the man.

Keywords: space, nature, miraculous, Soviet society, Soviet man, eternity, time, history.

Скромно согласимся с тезисом, что в области науки и техники можно вспомнить немного областей, где нашей стране принадлежал бы приоритет. Это не означает, что дотошные «археологи» знания не раскопали «русский след» в самых древних пластах идей атомной энергии, компьютера и сотового телефона. Совсем наоборот! Однако, даже если действительно первыми были мы, ушлые иностранцы как-то лучше умели довести до ума и до производства пусть и не ими выношенную и рожденную идею, так что у них же потом приходилось покупать свою родную воплощенную в металл задумку. Так произошло с паровой машиной Ползунова, самолетом Можайского, торпедой Александровского, с радио, изобретенным Поповым, с телевидением и т. д. На этом фоне приоритет нашей страны в области космических полетов обитаемых аппаратов с человеком на борту несомненен и абсолютен. Если уж говорить о нашем национальном вкладе в мировую философию, то выход в космос «сына голубой планеты» Ю. Гагарина являет собой как раз практический философский акт, вполне укладывающийся, кстати, в марксистско-ленинский проект философии именно как инструмент *изменения* мира, а не только и не столько его осмысления.

В дни, пока пишется эта работа, грянет и канет в прошлое уже 58-я годовщина этого знаменательного события. Под впечатлением от него хочется поговорить о выходе человека в космос в не совсем обычном – мировоззренческом и куль-

турфилософском – разрезе. Космос как-то очень необычно и всеобъемлюще повлиял на нашу отечественную культуру.

Советские люди жили как бы одной ногой в космосе. Процитируем писателя В. Пелевина. «Космос был везде. В школьных учебниках, на стенах домов и на мозаиках московского метро: курносый космонавт за стеклом своего шлема-аквариума проделывал какую-нибудь символическую работу – сажая маленький зеленый росток в ямочку на Марсе или протягивая звездам спутник. В чаду городов он был всегда и всюду, так что стал в какой-то степени постоянным свидетелем всего происходящего, постоянным "третьим"... Под окнами пятиэтажных хрущевок стояли модели спутников. В отрывных календарях один звездолет сменял другого. Поток космических иллюзий открывал советским будням, так сказать, дорогу в будущее и не давал жизненной вони ударить в нос. Мир вокруг казался палаточным лагерем, в котором люди жили только временно, пока город солнца не будет достроен. И о том, что этот лагерь существовал уже чуть ли не вечно, в апофеозные моменты наших космических иллюзий мы не вспоминали совершенно: по телевизору показывали старты ракет с Байконура. Это были моменты, когда оживали космонавты с фризмов домов» [9].

Можно предположить, что выход в космос с перспективой его последующего освоения советский человек в глубине души воспринимал как поиск чудесного. В рамках каких взглядов на

мир и на чудесное был осмыслен этот поиск? Какое устройство души соответствовало предполагаемой экспозиции чудесного и поддерживало его поиск? Другими словами, задача предлагаемой работы – попытаться понять скрытые особенности советской души, перешедшие в особенности советской культуры. Тема культурных ценностей, идейных установок, «менталитетов» давно получила «прописку» в гуманитаристике. Из актуальных недавних публикаций, посвященных культурным и национальным ценностям, можно указать работу А. С. Двуреченской и Д. Е. Яковлевой [3]. Массовой культуре посвящена работа А. С. Двуреченской и М. Г. Марьиной [2]. Е. Ф. Казаков посвятил статью теме души отечественной культуры [7]. Как видим, заявленная тема выступает достаточно актуальной, систематически становясь полем выбора конкретных исследовательских задач. Добавим, что она видится актуальной в коллективном и личном планах ровно в той мере, в которой нам важно – в какой сказке жить.

С одной стороны, поиск чудесного был всегда. Он вообще присущ душе, которой тесно в обыденном. В этом, видимо, разгадка религиозности, которая стремится направить человека куда-то еще помимо его человеческого удела. В эпоху секуляризованного мировоззрения, руководимого рациональной наукой, поиск чудесного принял облик поиска и открытия неизведанных далей, горизонтов. С другой стороны, было то, что греки называли «космосом» – звездным «шатром», окружающим Землю. Как эти два духовных элемента оказались соединенными, какой душевный фокус сделал возможным такую амальгаму?

Момент «вознесения человека к звездам», на наш взгляд, является существенным элементом культурной проекции первых космических полетов, действующим, прежде всего, на уровне чувств; он явно отсылает к «Речи о достоинстве человека» Мирандолы – манифесту «гуманизма» эпохи Возрождения. Человек, «возносясь», возвышаясь до уровня самого Бога, реализует давнюю свою мечту, которая в Средневековье вообще-то считалась сутью грехопадения, но для гуманистов санкционирована свыше. Человек, «не стесненный никакими пределами», кроме своего решения, оказывается «в центре мира», выше всех прочих тварей. Он – «свободный и славный мастер» – способен переродиться в высшие божественные существа [13, с. 272]. В таком контексте

все кажется понятным – человек очарован собой: он увидел себя в космосе как в зеркале и преисполнился величия. Вознесясь физически, он решил, что преобразился метафизически. В пользу последнего предположения свидетельствует актуализация и завершение в 1960-е того, что Мирандола определял как потенцию: сакральности, божественности человека. За это говорят, прежде всего, внешние признаки. Скафандры, сияющие сталью и титаном, антенны, ракеты, извергающие огонь и свет. Снова процитируем Пелевина. «Представляете, железная звезда... И на черной черной планете стоит радостный советский звездолет с бассейном, вокруг пятно голубого цвета, и где этот свет кончается – враждебная жизнь. Но она света боится и может только таиться во тьме. Медузы какие-то... Такой был черный крест, крался в темноте...» [10, с. 265–266].

На наш взгляд, И. Ефремов в «Туманности Андромеды», о которой рассказывает пелевинский герой, ухватил ключевой момент: в сакральном разрезе освоение человечеством космоса означало наконец-то замену домыслов о Боге реальным богоподобием человека. «Подсознательно нечто подобное ощущалось: сама идея освоения космоса возвышала и облагораживала человека. И никто, разумеется, не обращал внимания на разговоры о научных экспериментах. От этого как раз хотелось отмахнуться, обратив свои душевные силы именно к чистоте и бескорыстия идеи. Как обращал просветленный взор человек иных эпох к пирамиде, пагоде, собору – символам стремления к высшим образцам, которые помогут преобразить жизнь внизу по своему идеальному подобию» [1, с. 39]. Даже в самих образах космонавтов смешались бытовые и религиозные мотивы. «С одной стороны, они были простыми парнями, из соседнего двора, обыкновенными, советскими. С другой – их окружали таинственность небожителей и высокие достоинства служителей культа» [1, с. 34]. Указанная двойственность – сущностная черта «трансцендентального субъекта» – существа, живущего сразу в двух мирах, не принадлежа по-настоящему ни одному из них. На языке культурологии трансцендентальный субъект – это культурный герой, герой-посредник, гений и пророк. Герои в СССР вообще были призваны выполнять широкую просветительскую задачу; их «героизм» не ограничивался конкретной добродетелью, а стремился охватить многие из

них. Чем «выше» был «подвиг», тем универсальнее воспринимался его субъект – «герой», приближаясь к идеалу. «Космонавты – вознесшиеся буквально выше всех – должны были занимать промежуточное положение, сочетая рабоче-крестьянскую доступность и принадлежность к высшим сферам. Их начисто лишили даже пододбоя недостатков...» [1, с. 34–35].

Однако человек, как бы превратившийся в момента выхода в космос из «микрокосма» – в «макрокосм» (Николай Кузанский), понятно, – не бог и не богочеловек, он – маг. Именно космос, природа – бесконечны и бесконечно чудесны и таинственны, как учила магико-натуралистическая традиция эпохи Возрождения, равно враждебная и науке, и христианской религии. Маг – это существо, знающее тайны («законы») природы и научившееся воздействовать на нее с позиции этого знания. При такой позиции в мире нет чудес в точном смысле этого слова (то есть «сверхъестественного»), чудесна сама природа, а человек причастился ее тайн и научился их использовать в видах дальнейшего торжества своего разума.

Таким образом, не стоит отождествлять поиск чуда по-советски с христианским пониманием чуда как строго сверхъестественного события, всецело являющегося прерогативой Бога. В этом смысле советское массовое сознание и советская культура квазирелигиозны на манер поздней Античности или Возрождения с их пантеизмом – склонностью отождествлять сакральное с природой как целым, пространствами вселенной, вечностью и неизменностью хода небесной «машины».

Интересна сама «установка» души советского человека «на вечность», противостоящую, соответственно, «времени» («настоящему») со всеми его серьезностью, драматизмом, трагизмом. Это автоматически означает неприсутствие истории с ее серьезностью в игровом, «карнавальном» переживании мира и себя. Серьезность придается пониманием, что все происходит раз навсегда, что каждый шаг – считается. Такое – серьезное, трезвое осознание истории – большая редкость. Нужны сильные внешние «будильники», чтобы перебить действие галлюциногена карнавальности. Для «совка» такими будильниками стали Великая Отечественная война, потом «Афган», который и в 1980-м еще не стал явью, не пробился поверх дурмана Олимпиады-80.

Сравним с «разметкой» христиански «устроенной» души. Если отвлечься от религиозного аспекта христианства и сосредоточить внимание на практическом, то можно увидеть в христианстве верстовые столбы некоей «дороги» – индивидуальной и общечеловеческой: жизнь и ее противоположность, добродетель и преступление, верность и предательство, сопротивление и покорность [4]. Христианство не обещает захватывающих приключений и восторгов освоения неизведанных далей. Предмет заботы христианского пастыря – как у лоцмана: всё та же «дистанция» от пункта А (грехопадение) до пункта Б (спасение). Одно – было, другое – будет, мы же – в середине пути, в «настоящем»; и оно – серьезно. Таков христианский, так сказать, метанарратив.

Своим очевидным академизмом, как отмечает ряд авторов, советское общество похоже на греческую Античность. Греческая наука и философия – дело школы с ее искусственно организованными игровыми пространством и временем. «...мыслить абстрактно, оставаясь при этом совершенно безнаказанным, можно только в игровом пространстве школы, в сфере серьезности абстрактное мышление всегда наказуемо, может расцениваться как интеллектуальная слабость и даже “незнание жизни”, то есть как все тот же инфантилизм. Поставить школьное, то есть игровое мышление над серьезностью жизни и было авантюрой древнегреческой философии и замыслом философии в целом» [11, с. 137]. Действительно, при изучении истории античной философии может создаться впечатление, что греки своим философским эпохе (отстранением от реальности) возводили несерьезность в принцип. Взять хотя бы издевательский ответ Анаксагора на упрек, что он совсем не думает об отечестве (указывая перстом в небо – «Мне до родины еще как есть дело!») [15, с. 505]. Или не менее издевательскую по отношению к здравому смыслу интерпретацию Платоном анекдота о падении Фалеса Милетского в колодезь [12, с. 231]. И как предел глумления над реальностью – доказательства Зеноном Элейским невозможности движения [15, с. 307].

Для внешнего наблюдателя академизм советского проекта и «выпадение из времени» были очевидны. Контраст между советской мечтой и обыденностью поражал. «Города перенаселены,

потеря работы грозит голодной смертью. Сельское население... постоянно находится на грани выживания. Страна окружена врагами и непрерывно готовится к тяжелой войне. Опасность грозит не только извне, но и изнутри: бесконечно готовятся заговоры и покушения на вождей, везде снуют шпионы и вредители... И вместе с тем это время высоких чувств и постоянного энтузиазма. ...Люди социалистического общества убеждены, что они сделали правильный выбор, и если не их самих, то их детей и внуков ждет прекрасное будущее» [6, с. 199–200]. Герберт Уэллс, посетив Россию в 1920 году, встречался с Лениным и был так поражен контрастом между мечтами о будущем индустриального развития России и ужасной бедностью страны, что назвал Ленина утопистом и «кремлевским мечтателем». Теодор Драйзер, посетивший СССР несколькими годами позже, пришел к таким же выводам. Однако советских людей в массе эти контрасты не шокировали, а к услугам задумывающихся была наготове диалектика – лукавая логика с античными корнями, говорившая о фундаментальности противоречия в мышлении и действительности.

Социалистический эксперимент (об «экспериментальном» характере советской модернизации ее вожди много говорили в первые годы существования советской власти), понятное дело, распространялся и на человека – существенную часть большевистского проекта нового общества, его опору. Сам советский человек был экспериментален! Неудивительно, что советский человек, выступая целью вполне авангардного по своему духу замысла, а на деле являясь продуктом «апгрейда» «старого» человека, соединял в себе традиционное и новое, приемлемое и не слишком. О противоречивой сущности советского человека написано достаточно: он – герой, творец и вершитель, но и трус и социальный приспособленец, лентяй и инфантил; альтруист и коллективист, но и беспощадная «коммунальная» бестия (А. А. Зиновьев) и т. д., короче – ангел и дьявол в одном лице. В конце концов, советский человек, не устояв перед стеклянными бусами иноземцев, сдал свое общество стратегическому противнику. Есть ли во всем этом загадка? На наш взгляд, если принять, что сам человек есть «единство и борьба противоположностей», то не кажется слишком таинственной ситуация,

выражаясь словами В. Пелевина, заговора против страны, в котором участвует все взрослое население страны.

Как выстраивается жизнь в парадигме несерьезности? Это в том или ином роде отстранение, интеллектуальное существование, как у пелевинского героя: «днем – пустая аудитория в Литинституте, подстрочник с узбекского или киргизского, который нужно зарифмовать к очередной дате, а по вечерам – труды для вечности» [8]. Но в начале 90-х Татарский вдруг осознает, что эта самая вечность, объективный характер которой он никогда не подвергал сомнению, была просто встроена в его голову между природоведением и неорганической химией. В результате этого прозрения вечность накрывается медным тазом, и герой оказывается в странноватом и пугающем настоящем (в «серьезности?»), где сталкивается, прежде всего, с проблемой выживания. Связей у него здесь нет, и он устраивается на работу продавцом в коммерческий ларек [8]. Эффект от исчезновения вечности обнаруживает ее главную функцию – несерьезность, игра, оказывается, позволяла не бояться, иными словами, несла забвение «фундаментальной тревоги».

Античность не знала истории: для философии как игры истории как реальности с ее экзистенциальным напряжением просто не может быть. Историю «придумало» христианство, причем христианский месседж (в отличие от греческого) дошел до каждого. Наиболее удобным местом для христианского послания являются церковь, семья (где «глава» = пастор), поле брани, но никак не аудитория. Когда христианство приходит в академическую аудиторию, это можно понять как попытку осерьезнить игру. Сам институт образования слишком несерьезен, вольнодумен, слишком выбивается из общего свирепого строя жизни, чтобы можно было мириться с его существованием (в таком неизменном виде). Поэтому попытки осерьезнить его, по-видимому, никогда не прекратятся. (При этом, не становясь серьезной, игра, имитирующая серьезность, становится страшненькой.)

Если попытаться выделить идеальный тип советской души, то она – это намерение прожить вне христианских духовно-поведенческих координат, игнорируя их, не сталкиваясь с ними. Данный проект вполне реалистичен. Тут, конеч-

но, многое зависит от случая и везения прожить «благополучно»; обычно к христианским смыслам обращаются как раз те, кому «не повезло». Проект такой жизни интересен тем, что он пришел на смену как раз вполне христианскому периоду жизни СССР – Великой Отечественной войне с ее просто экзистенциальными потрясениями. Однако вскоре страна отстроилась, успокоилась и задумалась над темой благополучия. Благополучие – что это значит? Не рискуя, не сталкиваясь с неприятным, экзистенциальным, эпохальным, непрерывно и постепенно улучшать и увеличивать долю собственного благополучия и спокойствия (как если бы Будда остался во дворце). Такая жизнь может показаться пресной, но это не так: ее можно наполнить духовным творчеством, например, техническим (в СССР были популярны увлечения фото- и радиodelом, техническим моделированием и т. п.).

После восстановления разрухи и достижения кое-какого уровня жизни стало казаться, что проблема «выживания» со всем ее экзистенциальным напряжением и его узловыми моментами стала неактуальной, оставшись только в исправительных учреждениях, армии, детдомах, отчасти – в школе. Вступление во взрослость, связываемое с окончанием мучений получения образования, воспринималось как вступление в полосу непрерывного спокойного течения жизни (как построение коммунизма, но – на индивидуальном уровне).

Взрослость – эпоха стабильности. Выживание, борьба, мучительный выбор, казалось, окончательно обосновались в сфере воображаемого, и литература после рабочего дня приятно щекотала советскому специалисту нервы повествованием о том, что все это остроэкзистенциальное существовало и где-то есть до сих пор, но его точно не коснется. Литература позволяла безопасно пережить это упоительное состояние «быть рядом с трагедией», даже быть «на волосок от...».

Существование же здесь-и-сейчас обеспечивала интригой наука – обещанием неизведанных далей, горизонтов (геология, тайга, Север, космические дали). Доступным аналогом полета в космос или похода на Северный полюс были турпоход, работа в геологической партии, в море. Эти ситуации как бы возвращали в экзистенциальную ситуацию – выживания, выбора – люди проверялись в серьезном деле. Происходил как бы локальный возврат в христианские экзистен-

циальные координаты. Это как-то компенсировало издержки жизни без выбора. С другой стороны, людей, которым нужна свобода по-крупному, «по-философски», – мало. Основной части людей нужна как раз тихая, относительно сытая, но стабильная жизнь. Им нужен, по Достоевскому, не Христос, сытости не обещавший, а Инквизитор, который ее бы гарантировал, время от времени закрывая глаза на «шалости» подопечных.

Главным врагом советского человека, единственным, что нарушало стабильную плановость его жизни – без драм и потрясений, был быт – наиболее катастрофичная часть «совка», видимо, и похоронившая его в итоге. Первое, с чем сталкивался молодой специалист, – перспектива десятилетиями стоять в очереди на квартиру, отвратительное качество жилья, помноженное на качество его содержания, и, главное, качество человеческого материала, наполняющего такое жилье по соседству. Советский человек, разделивший выбор своей страны – между неким минимальным гарантированным уровнем благополучия и экзистенциальным выживанием в пользу первого, обещавшего поступательное развитие и облагораживание, оказался в быту невозможно гадким существом (как не вспомнить миниатюру А. Райкина «Соседи»). Этология могла бы объяснить это животным наследием в человеке: гадкость суть манифестации агрессивного инстинкта, не находящего нормального удовлетворения в условиях общества, превращенного из разбойничьего вертепа в детский сад. А. А. Зиновьев, много размышлявший на эту тему, понимал социальность не как «солидарность» (на современный западный манер), а как «войну», игру в доминирование, и находил, что в благополучном обществе (то есть лишенном необходимости заботиться о хлебе, крыше, безопасности, победе в конкурентной борьбе и т. д.) будет очень страшно жить. Люди отдадутся игре в социальность полностью и с душой [5].

Чем кончается жизнь без времени, без истории с ее серьезностью, без выбора? Разумеется, она кончается возвращением в историю, возвратом в христианские координаты. Просто потому, что человек – смертен, потому что всё, что с ним случается – серьезно, что жизнь нельзя всецело превратить в игру: эндшпиль неминуем. Но то обстоятельство, что так дело обстоит для всякого

отдельного человека, означает ли, что так же оно обстоит и для общества? На наш взгляд, не означает. В общественном масштабе нет фатальности возвращения в пустыню реальности. Поддерживая сновидение, общество могло бы дать своим рабам свободу, по крайней мере, выбора момента пробуждения. Кроме того, в советском проекте жизни вне времени есть и пафос, и очарование, воплотившиеся, кстати, в полетах в космос.

Полеты в космос стали главным воплощением советской культуры времен пика ее силы и своеобычности, так что вне этого контекста их понять просто нельзя (с утилитарной точки зрения, которая инфицировала общественное сознание к концу Советского Союза, в них не увидишь ни чуда, ни пафоса). Порыв в космос явился наиболее полным воплощением «советскости» (символично выглядит в этой связи порыв постсоветской России к обзаведению флотилиями мега-яхт и вообще, так сказать, ко дну океанов).

Магико-натуралистическое мировидение было очень популярным в поздней Античности и в эпоху Возрождения, входя в качестве важного элемента в эклектическое мировоззрение начала Нового времени. Эклектизм постепенно покинул мышление ученых-естественников, но никак не обыденное мировоззрение. Культура – по своей сути эклектична и мозаична, ничего странного в отнюдь не рудиментарном магизме культурного ландшафта советского человека не было. Интереснее тут другое: у человечества, предводительствуемого «магами» от партии, «магами» от науки и «пророками» в скафандрах, по-видимому, нет преград для продвижения в космос, преобразования последнего (умно преобразованное человеком околоземное пространство, как известно, называют «ноосферой») и достижения полного господства над природой. Последнее, впрочем, сегодня нельзя принять по причинам этическим и практическим [14, с. 82]. Однако если вычестить из сказанного немодные, «антиэкологические» коннотации, становится ясной советская замена

христианскому нарративу: по мере продвижения к тайнам природы СТАНОВИТСЯ ЛУЧШЕ! Универсальный для общества смысл освоения космоса сформулировал все же американец – президент Линдон Джонсон: «Если мы посылаем человека к Луне, то, значит, можем помочь старушке с медицинской страховкой» [1, с. 38]. Этот смысловой посыл как-то неявно полагался всей советской культурой, устремленной к «коммунизму» – пункту отдаленному и довольно размытому, о котором понятно было только то, что это – «то же самое, только – лучше». Угаданный нами посыл, тем не менее, слишком абстрактен, чтобы определять координаты индивидуальной человеческой жизни. Грубо говоря, такая сказка слишком мало радует здесь-и-сейчас, индивид чувствует себя сбитым с толку – «шпионом», забывшим «задание». В этом заключается слабость академического проекта общества (который сегодня предлагают возрождать, как мы понимаем, на той же духовной основе и, скорее всего, с тем же результатом).

Магизм и установка на вечность сегодня кажутся даже не столько ненаучными, сколько не актуальными, не «здоровыми» – уже, правда, не с позиций научной картины мира и сциентизма, и равно не в координатах экзистенциальной матрицы христианства, а в общепессимистическом контексте нашего времени – усталости от любых нарративов. Смыслы и установки очень мало решают и дают по сравнению с безликой властью обстоятельств, повседневности. Иными словами, думающий человек сегодня явственно ощущает, что правит не «что-то», а – «ничто». И космос сегодня не заставляет трепетать, как заставлял Канта, а представляется бездонной глупой черной дыркой, куда «неэффективно» для науки и достаточно для бюджета посылать человека. Как знать, может быть, в недалеком будущем для того, чтобы усмирить безликие силы современности, эти «хищные вещи века» понадобится как раз магия и... герои?

Литература

1. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: АСТ: CORPUS, 2013. – 432 с.
2. Дворученская А. С., Марыина М. Г. Зарубежные и отечественные теории исследования массовой культуры в контексте определения научных перспектив культурологии // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 41/2. – С. 36–41.
3. Дворученская А. С., Яковлева Д. Е. Национальные и культурные ценности: сравнительный анализ понятий // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 113–117.

4. Жукова О. И., Жуков В. Д. Религиозное сознание как фактор культуры современного человека // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 13–18.
5. Зиновьев А. А. Русская судьба, исповедь отщепенца. – М.: Центрполиграф, 2000. – 506 с.
6. Ивин А. А. Введение в философию истории: учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 288 с.
7. Казаков Е. Ф. Душа русской культуры: к определению понятия // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45/2. – С. 140–148.
8. Пелевин В. О. Generation «П» [Электронный ресурс] // Либ Кинг. – URL: <https://libking.ru>.
9. Пелевин В. О. Код мира [Электронный ресурс] // Сайт творчества Виктора Пелевина. – URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-kod/1.html>.
10. Пелевин В. О. Синий фонарь. – М.: Текст, 1991. – 317 с.
11. Пигалев А. И. Прерванная игра, или Трудное возвращение в историю // Вопр. философии. – 1997. – № 8. – С. 135–138.
12. Платон. Теэтет // Платон. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 192–274.
13. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4 т. Т. 2. Средневековье. – СПб.: Петрополис, 1994. – 368 с.
14. Сигарёва Е. В., Попов С. И., Батурин С. П. Пространство экологической культуры, традиция и инновация // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 82–89.
15. Фрагменты ранних греческих философов. – М.: Наука, 1989. – Ч. 1. – 576 с.

References

1. Vayl P., Genis A. 60-e. *Mir sovetskogo cheloveka* [60th. *World of Soviet man*]. Moscow, AST: CORPUS Publ., 2013. 432 p. (In Russ.).
2. Dvurechenskaya A.S., Maryina M.G. Zarubezhnye i otechestvennye teorii issledovaniya massovoy kul'tury v kontekste opredeleniya nauchnykh perspektiv kul'turologii [Foreign and domestic theories of mass culture in the context of determining the scientific perspectives of culturology]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 41/2, pp. 36-41. (In Russ.).
3. Dvurechenskaya A.S., Yakovleva D.E. Natsional'nye i kul'turnye tsennosti: sravnitel'nyy analiz ponyatiy [National and cultural values: a comparative analysis of concepts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 40, pp. 113-117. (In Russ.).
4. Zhukova O.I., Zhukov V.D. Religioznoe soznanie kak faktor kul'tury sovremennogo cheloveka [Religious consciousness as a factor in modern human culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 39, pp. 13-18. (In Russ.).
5. Zinoviyev A.A. *Russkaya sud'ba, ispoved' otshchepentsa* [Russian fate, confession of a renegade]. Moscow, Centrpoligraf Publ., 2000. 506 p. (In Russ.).
6. Ivin A.A. *Vvedenie v filosofiyu istorii* [Introduction to the philosophy of history]. Moscow, VLADOS Publ., 1997. 288 p. (In Russ.).
7. Kazakov E.F. Dusha russkoy kul'tury: k opredeleniyu ponyatiya [The soul of Russian culture: to the concept definition]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 45/2, pp. 140-148. (In Russ.).
8. Pelevin V.O. Generation «P» [Generation «P»]. *Lib King*. (In Russ.). Available at: <https://libking.ru>.
9. Pelevin V.O. Kod mira [World code]. *Sayt tvorchestva Viktora Pelevina* [The website of creativity of Victor Pelevin]. (In Russ.). Available at: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-kod/1.html>.
10. Pelevin V.O. *Siniy fonar'* [Blue Lantern]. Moscow, Tekst Publ., 1991. 317 p. (In Russ.).
11. Pigalev A.I. Prervannaya igra, ili Trudnoe vozvrashchenie v istoriyu [Interrupted game, or Difficult return to history]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 1997, no. 8, pp. 135-138. (In Russ.).
12. Platon. Teetet [Theatet]. *Platon. Sobraenie sochineniy: v 4 t.* [Plato. Collected Works in 4 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1993, vol. 2, pp. 192-274. (In Russ.).
13. Reale Dzh., Antiseri D. *Zapadnaya filosofiya ot istokov do nashikh dney. Tom 2. Srednevekov'e* [Western philosophy from the beginnings to our days. Vol. 2. Middle ages]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1994. 368 p. (In Russ.).
14. Sigaryova E.V., Popov S.I., Baturin S.P. Prostranstvo ekologicheskoy kul'tury, traditsiya i innovatsiya [Space of ecological culture, tradition and innovation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2016, no. 36, pp. 82-89. (In Russ.).
15. *Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov* [Fragments of the early Greek philosophers]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 576 p. (In Russ.).

УДК 008

ЛИБЕРАЛИЗМ, РАДИКАЛИЗМ И ПАТРИОТИЗМ В ОТНОШЕНИИ К СОХРАНЕНИЮ ИСТОРИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Кулемзин Анатолий Михайлович, доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ межкультурной коммуникации и социально-культурных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kulemzin41@mail.ru

В статье раскрывается связь и зависимость отношения к историческому и культурному наследию с изменением идеологии в обществе. Особенно активно эти изменения происходят в переломные для страны периоды. Россия, постоянно сотрясаемая социальными трансформациями, не раз испытывала переоценку своего исторического и культурного наследия. Осознанное цивилизованное отношение к отечественному историко-культурному наследию в России началось с рубежа XVII–XVIII веков в связи с реформаторской деятельностью Петра I и усилением связей со странами Западной Европы. Патриотически-либеральное отношение в конце XVIII века сменилось усилением либерального в первой половине XIX века, после победы в Отечественной войне 1812 года вновь возобладали патриотическое. В конце XIX века появились радикалистские тенденции, которые возобладали после октября 1917 года и просуществовали до середины XX века. С этого времени вновь стали проявляться либерально-патриотические тенденции. Они постоянно усиливаются и преобладают в современной России.

Ключевые слова: историческое и культурное наследие, музеи, памятники, либерализм, радикализм, патриотизм, Россия, Европа, традиционная национальная культура.

LIBERALISM, RADICALISM AND PATRIOTISM WITH RESPECT TO THE CONSERVATION OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE

Kulemzin Anatoliy Mikhaylovich, Dr of Culturology, Professor, Leading Researcher, R&D Institute of Intercultural Communication and Socio-cultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kulemzin41@mail.ru

The article discusses the connection and dependence of the relation to the historical and cultural heritage during the change of ideology in a society. These changes are especially active during the periods that are critical for the country. Russia, constantly shaken by social transformations, has repeatedly experienced a reassessment of its historical and cultural heritage. In Russia, the conscious civilized attitude to the native historical and cultural heritage started as a trend at the turn of the 17th – 18th centuries following the reform of Peter the Great and strengthening the connections with the countries of Western Europe. In the end of the 18th century, the patriotic-liberal attitude was replaced by the strengthening the liberal attitude and in the first half of the 19th century, after the victory in the Patriotic War of 1812, the patriotic attitude prevailed again. In the end of the 19th century, radical tendencies appeared that prevailed since October 1917 until the middle of the 20th century. From that time on, liberal-patriotic tendencies, which are constantly strengthening, and still dominate in modern Russia, began to emerge.

Keywords: historical and cultural heritage, museums, monuments, liberalism, radicalism, patriotism, Russia, Europe, traditional national culture.

Вопрос отношения к отечественному историческому и культурному наследию для любого народа всегда остается актуальным потому, что в нем отражены фундаментальные ценности

прошедших исторических эпох. Это духовный стержень народа. Особенно острым вопрос о духовных ценностях становится в переломные для страны периоды. Россия, постоянно, в течение

многих столетий, сотрясаемая социальными катаклизмами на своем историческом пути, не раз испытывала переоценку своего исторического и культурного наследия.

Наиболее выражено осознание наличия и ценности своего национального историко-культурного наследия в России стало проявляться на рубеже XVII–XVIII веков в связи с коренными изменениями в жизни общества, в том числе в сфере науки, культуры и духовной жизни, благодаря реформам Петра I. В Петровскую эпоху в России были заложены основы цивилизованного, передового для того времени отношения к наследию. Именно с этого времени начинается процесс восприятия собственного историко-культурного наследия как научной и культурной ценности. Были изданы первые государственные акты, направленные на выявление, сохранение, изучение и популяризацию объектов исторического и культурного наследия. При этом в значительной степени был использован западноевропейский опыт и научные специалисты.

Благодаря инициативе Петра I были организованы первые экспедиции по выявлению памятников культурного наследия и исторических древностей, произведены первые реставрационные работы, изданы указы, запрещающие разрушать исторические реликты и требующие сохранять их как культурную ценность, открыт первый в России музей – Кунсткамера [23, с. 54; 28, с. 121–150; 8, с. 25]. Из созданных в России к концу XVIII века десятка полноценных музеев только два (Эрмитаж и музей Академии художеств) были в большей мере ориентированы на западноевропейское искусство. А остальные являлись хранителями отечественных исторических древностей и культурных ценностей. Этот период в отношении к отечественному наследию мы можем назвать патриотическим с элементами либерализма.

Во второй половине XVIII века в аристократической среде стали набирать популярность несколько иные тенденции: увлечение западноевропейским искусством, игнорирование или пренебрежительное отношение к отечественной культуре, так называемая «галломания». Впоследствии обозначились два направления: западники и славянофилы. Западникам в большей степени импонировал западноевропейский политический либеральный строй, чем российский консерва-

тивный режим вместе с его опорой на традиционное мировоззрение и средневековую культуру. Позицию западников можно сравнить с позицией современных либералов. Они не признавали отечественную культуру как таковую, а Россию – частью мировой культуры и цивилизации. «Я за все русские древности не дам гроша. То ли дело Греция, то ли дело Италия», – писал К. Н. Батюшков [31, с. 39]. Очень откровенно по этому поводу выразился П. Я. Чаадаев: «Окиньте взглядом все прожитые нами века, все занимаемое нами пространство – вы не найдете ни одного привлекательного воспоминания, ни одного почтенного памятника, который властно говорил бы вам о прошлом, который воссоздал бы его перед вами живо и картинно» [33, с. 24]. Близких им взглядов придерживались В. В. Пассек, первоначально В. Г. Белинский, В. Ф. Одоевский и некоторые другие просвещенные люди своей эпохи [30, с. 141–145].

Противоположное западникам мнение выражали истинные патриоты своей родины – славянофилы. К ним относились: просветитель Н. И. Новиков, государственный канцлер граф Н. П. Румянцев, писатель и историк Н. М. Карамзин и многие другие творческие люди своего времени. Н. И. Новиков по этому поводу писал: «Как же нация должна думать о таком недостойном гражданине своем, который презирает честь и славу своего отечества, и только иностранное уважает, чужого желает и чужому подражает?» [20, с. 14]. Н. М. Карамзин особое внимание уделял изучению летописей: «Я не верю той любви к отечеству, которая презирает его летописи и не занимается ими: надобно знать, что любишь, а чтобы знать настоящее, должно иметь сведения о прошедшем» [13, с. 14]. Их точку зрения в отношении отечественного культурного наследия поддерживали: А. С. Грибоедов, Н. А. Бестужев, Н. В. Гоголь и многие другие.

Наиболее ярко позицию славянофилов выразил А. С. Пушкин в своем письме к Чаадаеву: «Я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя... но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество и иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог дал её» [25, с. 309–310]. Патриотическое направление имело более сильное влияние в стране и объединялось в аморф-

ные общественные организации. Еще в середине XVIII века в Архангельске возникло «Общество для исторических исследований» В. В. Крестинина, в начале XIX века – кружок Н. И. Новикова, кружок графа Н. П. Румянцева, «Общество истории и древностей российских» при Московском университете, историческое общество при Казанском университете и другие. Всего же в первой половине XIX века было создано около 130 научных обществ по изучению отечественной истории и культурного наследия.

Победа России в Отечественной войне 1812 года укрепила патриотическое направление. Его сторонники заняли прочные позиции в правительстве. Это направление поддерживал и сам император Николай I. В качестве государственной идеологии была принята так называемая «политика официальной народности», составленная министром народного просвещения графом С. С. Уваровым и изложенная в докладе императору «О некоторых общих началах, могущих служить руководством при укреплении Министерства». Одной из составных частей этой политики была народность, то есть единство российской нации и сохранение народных традиций. Николай I сам подчеркивал свою национальную идентичность с российским народом, заботился о сохранении памятников старины, поощрял национальный стиль [9, с. 236].

Патриотический подъем среди российской интеллигенции и в среде прогрессивных государственных деятелей способствовал быстрому развитию музейной сети, которое зачастую называют «музейным бумом». Особенно активно он протекал на окраинных территориях империи: в Прибалтике, на Украине и Юге России. Изменилось и отношение к отечественному изобразительному искусству со стороны Эрмитажа. Этот крупнейший музей стал коллекционировать не только произведения западноевропейских, но и отечественных мастеров живописи. К коллекционированию русской живописи, русских икон приступила аристократия и купечество. В наиболее популярных журналах – «Телескоп», «Современник», «Москвитянин» – стали все чаще появляться публикации о музеях, частных коллекциях, коллекционерах и новых музейных проектах. Такие предложения поступили от Б. Вихмана и П. П. Свинына. В журнале «Сын отечества»

в 1817 году Ф. П. Аделунгом был опубликован проект о создании публичного музея национального значения, в котором автор утверждал, что российское историческое и культурное наследие – это «неисчерпаемый источник для пополнения всех познаний человеческих, которому подобного не найдем ни в одной из других стран света» [1, с. 56]. Изменил свое мнение и В. Г. Белинский, утверждая, что «по одним этим памятниками можно бы прочесть в главных очерках историю России» [4, с. 611].

Всего же в первой половине XIX века возникло около 50 крупных музеев. Подавляющее большинство из них было исторического научного профиля. Все это говорит о том, что в первой половине XIX века общественное мнение в России по отношению к отечественному культурному наследию постепенно трансформировалось из либерально-нигилистического в либерально-патриотическое. Многие образованные люди того времени достигли значительных результатов в изучении и популяризации исторического и культурного наследия своей родины. Помимо профессиональных историков наследию интересовались разносторонние представители отечественной науки и культуры. Благодаря им было признано, что Россия располагает значительным историческим и культурным наследием.

Во второй половине XIX века в патриотическом направлении начинают постепенно усиливаться консервативные тенденции. Наряду с расширением памятникоохранительных мероприятий, резким увеличением количества музеев усиливается пропаганда монархической власти средствами монументального искусства, а также и соответствующими этой идеологии историческими исследованиями. Особенно заметно эта тенденция стала проявляться в конце XIX – начале XX века. Так, в 1885 году в Вологде был открыт мемориальный музей – Домик Петра I. В 1902 году возникла идея создания музея кинематографии на основе кинолетописи о царской семье. Накануне 300-летия династии Романовых в правительственных кругах появилась мысль создать величественный музей, посвященный царской семье. В 1904 году военно-историческое общество выступило с инициативой об установлении в Москве символического памятника погибшим в Отечественной войне 1812 года. Однако

влиятельные люди настояли на том, чтобы этот памятник был посвящен генерал-губернатору Москвы Великому князю Сергею Александровичу, убитому революционерами-террористами. В начале XX века со стороны МВД была принята попытка объявить памятниками те скульптурные произведения, которые лишь в будущем будут установлены в честь выдающихся лиц [11, с. 102]. В 1911 году вышел правительственный циркуляр, требовавший установления памятников лишь только в честь представителей правящей династии.

Музеи также были вовлечены в официальную пропаганду монархизма. В 1877 году в Петербурге и в 1907 году в Москве были открыты Императорские Археологические институты, где готовились специалисты музейного дела. В них принимались дети преимущественно знатного происхождения [19]. Возникшие крупные исторические общества объявлялись «Императорскими» и возглавлялись, как правило, представителями дворянской аристократии, высокими государственными чиновниками. Так, председателем Императорского Русского археологического общества (1846) был герцог Максимилиан Лейхтенбергский, Императорского Московского археологического общества (1864) – граф А. С. Уваров. Государственное учреждение по охране памятников при Министерстве внутренних дел Императорскую археологическую комиссию (1853) возглавил граф С. Г. Строганов. По форме это было официальное аристократическое направление, а по содержанию – консервативно-патриотическое. В последние годы существования Российской империи оно стало приобретать реакционный характер.

Параллельно с этими тенденциями со второй половины XIX века в общественном движении в России начинают вызревать радикалистские настроения, направленные на ликвидацию политического устройства государства. Это нашло свое отражение и в отношении к историческому культурному наследию. Молодое поколение новой радикальной интеллигенции критически относилось к отечественной культуре прошлого. «Духовные ценности прошлого отождествлялись вождями радикализма с тем общественным и политическим строем, который подлежал, по их мнению, упразднению» [14, с. 179]. Вместе

с тем, по их мнению, должна быть уничтожена и культура деспотического средневекового строя. Выразителями этих идей выступали такие видные общественные деятели того времени, как Н. Г. Чернышевский, Д. И. Писарев. Среди политических радикалов видное место занимал А. И. Герцен. Но его взгляды в отношении культурного наследия были более либеральными. Он считал, что «рубящий меч... должен спасти все, что в нем достойно спасения» [10, с. 581].

В предреволюционные годы нигилистическое отношение к культурному наследию было подхвачено ранними футуристами. «Великий пролетарский поэт» В. В. Маяковский и его товарищи-единомышленники (Д. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых, В. В. Хлебников и Л. Н. Андреев) призывали сбросить с «парохода современности» произведения Пушкина, Достоевского, Толстого и сжечь на костре картины Третьяковской галереи [2; 6; 17].

С таким богатым и разнообразным букетом тенденций и взглядов на историко-культурное наследие российское общество вошло в свой новый исторический период, изменивший прежний экономический уклад, политический строй и государственное устройство, а также идеологию и культурную политику всей страны. Для революционной мысли вопрос отношения к историческому и культурному наследию не был новым. Еще основоположниками коммунистической идеологии были исследованы основные закономерности функционирования культурных ценностей в обществе. Суть их сводится к тому, что культура в обществе развивается в зависимости от развития материальных производительных сил. В. И. Ленин дополнил это положение новой теорией пролетарской культуры, где главными положениями были: в классовом обществе существуют культура эксплуататоров и культура эксплуатируемых, в недрах старого классового общества формируются элементы новой демократической культуры, новая социалистическая культура должна быть партийной, связанной с другими формами классовой борьбы, бороться с буржуазной культурой, а также опираться на достижения прошлого [16, с. 336–338, 462].

Однако на практике все оказалось иначе. Целесообразность революционных преобразований требовала от новой власти чаще использовать

принцип идеологического диктата, нетерпимости к инакомыслию, борьбы с буржуазно-помещичьей культурой. Этому способствовало также творчество некоторых работников культурного фронта: В. В. Маяковского, А. Т. Кириллова, Н. Н. Пупина, О. М. Брик, Б. А. Кушнера и других леворадикальных деятелей культуры. В 1925 году в газете «Коммунальное хозяйство» архитектору А. В. Щусеву был дан публичный ответ на его беспокойство за судьбы исторического и культурного наследия столицы: «Москва не музей старины, не город туристов, не Венеция и не Помпея. Москва не кладбище бывлой цивилизации, а колыбель нарастающей новой, пролетарской культуры, основанной на труде и знании. Этими великими принципами руководствуется революция» [24, с. 47]. Специалисты из Госкомхоза считали, что камни от Китайгородской стены будут экономически выгодными для современного строительства. «Древности хороши, в том нет спора, утверждали они. Но современная жизнь с её требованиями и того лучше» [28].

В результате этой политики страна понесла неисчислимые утраты исторических и культурных ценностей в период революции, гражданской войны и последующего строительства социализма. Московский Кремль был обстрелян из артиллерийских орудий. Из 80 тысяч христианских храмов уцелели лишь 19 тысяч. Подавляющее большинство из них было занято под хозяйственные нужды. В результате реквизиции из церквей и монастырей были изъяты почти все ценности, которые почти полностью были расхищены партийно-государственными руководителями [5, с. 87–97].

После успешного завоевания политической власти большевистским правительством были приняты меры по ликвидации «идеологически вредных» памятников. В то же время по стране широко развернулась монументальная пропаганда идеалов революционной борьбы. Еще при жизни Ленина ему стали устанавливать памятники [7, с. 12–13]. В первые послереволюционные годы почти вдвое возросла музейная сеть. Возникло 246 новых музеев. В последующее десятилетие (30-е годы) музейная сеть вновь удвоилась и накануне Великой Отечественной войны составляла 626 музеев. Но музеям были приданы новые функции. На первом музейном съезде

(1930) было дано указание ликвидировать экспозиции, не отвечающие задачам строительства нового общества, и открыть отделы, посвященные победе революции и успешному строительству социализма. Типовая структура музея должна была состоять из трех обязательных разделов: природы, истории и социалистического строительства. Появились музеи нового типа: историко-революционные, посвященные революционерам и деятелям коммунистической партии и советского государства, многочисленные музеи Ленина. Музей стал идеологическим учреждением.

Вместе с тем было принято негласное решение о продаже предметов музейного фонда за границу.

Однако была, хотя и очень слабая, другая тенденция. Передовые представители творческих работников и интеллигенции объединялись в различные общественные организации, боровшиеся за изучение и сохранение исторического и культурного наследия. Были созданы Центральное бюро краеведения (академик С. Ф. Ольденбург), Общество изучения русской усадьбы (В. В. Згура), Старый Петербург (С. Н. Жарковский) и другие. Они были неоднородны по составу, туда входили представители разных политических взглядов. Но все они были патриотами своей страны и ревностно относились к культурному наследию. Вскоре все эти организации были разогнаны, а их наиболее видные деятели подвергнуты репрессиям [3, с. 55–56; 18; 34].

В середине 20-х годов революционно-радикальные тенденции, то ослабевая, то активизируясь, продолжались вплоть до начала 60-х годов. Последний всплеск антиисторического радикально-нигилистического отношения к историко-культурному наследию относится к концу 50-х – середине 60-х годов, ко времени правления государством Н. С. Хрущева. На январском Пленуме ЦК КПСС реставрационные работы он посчитал разбазариванием народных средств. Музейную деятельность, открытие детских музыкальных школ и охрану памятников он поставил в один ряд недостатков вместе с самогоноварением [26, с. 601–602]. В это же время было принято множество нормативных документов, регламентирующих деятельность музеев, в том числе постановление ЦК КПСС «о повышении роли музеев в коммунистическом воспитании тру-

дящихся». Но в итоге все они сводились к тому, чтобы пресечь любое творчество, не вписывающееся в рамки официальной государственной идеологии [12]. Однако в это же время в стране возрождалось и набирало силу другое либерально-патриотическое направление, разгромленное большевистским радикализмом. Передовые представители науки и культуры противопоставили антиисторическому отношению к историко-культурному наследию, исходящему от государственного руководства, иные взгляды, основанные на принципах преемственного развития культуры. Одним из первых в 1959 году выступил академик Г. Я. Тарле в журнале «История СССР», за ним академик М. Н. Тихомиров в журнале «Вопросы истории». В дискуссию включились академик Д. С. Лихачев, скульптор С. Т. Коненков, историк и искусствовед Н. Н. Воронин и многие другие истинные патриоты своей страны.

Под давлением общественности отношение к наследию стало постепенно меняться. В 1956 году Президиум Верховного Совета СССР ратифицировал Международную Гаагскую конвенцию «О защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта». В 1966 году было создано Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры. В 1978 году был принят Закон РСФСР «Об охране и использовании памятников истории и культуры». В нем, к сожалению, еще продолжало господствовать определение памятников, навязанное официальной идеологией, подчеркивающее особую значимость объектов, отражающих «революционное движение, становление и развитие Советского социалистического государства... выдающиеся события Великой Октябрьской социалистической революции...» [21, с. 12]. Вопреки государству и политике КПСС, благодаря прогрессивно мыслящим деятелям науки и культуры страна постепенно и очень медленно освобождалась от большевистского радикализма и возвращалась к современным цивилизованным нормам обращения с историческим и культурным наследием [27, с. 7–14]. Во многих случаях только благодаря вмешательству авторитетных ученых, наперекор решениям властей, были спасены многие ценнейшие памятники страны. Принципиальная позиция таких авторитетных ученых, как Б. А. Рыбакова, И. И. Минц, С. Д. Сказкина, А. П. Окладникова, Б. Б. Пиотровского и многих

других активных представителей науки и культуры способствовала переменам общественного мнения и заставила государство изменить свое отношение к историко-культурному наследию.

В годы перестройки в отношении культурного наследия происходит окончательный отход от ортодоксальных идеологических крайностей. В печати все чаще разоблачалась прежняя негативная политика по отношению к историческому и культурному наследию. В научной литературе стали публиковаться обвинения в адрес государства и КПСС о фальсификации исторических событий с помощью музейных средств [32, с. 32]. Однако прежние отношение наиболее консервативной части российского общества продолжало оказывать влияние на принятие решений в этом вопросе. Так, например, на одном из последних Пленумов ЦК КПСС в 1988 году обсуждался вопрос о деятельности Всероссийского общества охраны памятников. Здесь ВООПИК обвинялось в неоправданно большом внимании к памятникам культовой архитектуры и недостаточном внимании к памятникам революции. Выражалась обеспокоенность по поводу неконтролируемого роста общественных молодежных краеведческих и памятникоохранительных организаций. Вторая половина 80-х годов характеризуется устойчивым процессом демократизации в памятникоохранительном движении. Однако в музейной деятельности наблюдается консервативный застой по причине того, что музеи всегда находились под более жестким государственным контролем. Этот период в отношении к историческому и культурному наследию можно охарактеризовать как общегуманистический либерально-патриотический.

Тенденция нарастания и укрепления либерально-патриотических настроений с учетом современных международных норм и принципов оценки, сохранения и использования наследия продолжала развиваться в последующее время, в период, так называемой, современной России. В новых исторических условиях существенно изменилось музейное и памятникоохранительное законодательство. Из него были исключены идеологические фразеологизмы. Законом было признано, что развитие культуры является независимым от политики процессом [22, с. 28–37]. В этом же законе культурное наследие теперь рассматривалось не как объекты победоносной

революции и успешного строительства социализма, а как совокупность материальных и духовных ценностей, созданных в прошлом. Отказ государства от леворадикальной большевистской идеологии, постепенное внедрение в общественную жизнь демократических принципов гражданского общества создают потенциал для перехода к современному цивилизованному отношению к историческому и культурному наследию как к объектам, являющимся первоисточниками прямой подлинной информации об истории и культуре, имевших место в прошлом, и не более.

Новое законодательство создало более широкие возможности для интерпретации и использования наследия. Но почти полная зависимость этой деятельности от значительно сократившихся размеров финансирования оставляла за государством по-прежнему почти полное господство в этой сфере деятельности. Некоторая либерализация в музейной и памятникоохранительной деятельности развязала руки криминальным элементам, видевшим в наследии лишь объекты материального обогащения.

Законодательное восстановление права частной собственности на объекты наследия, являвшиеся прежде исключительно государ-

ственным общенациональным достоянием, по мнению многих специалистов, входит в противоречие с другой законодательной нормой – иметь гражданам право на равный доступ к культурному наследию [15]. Однако изменение законодательства о наследии в новой России и приведение его в некоторое соответствие с нормами международного права мало что изменило. Как было отмечено экспертами ЮНЕСКО, современное российское законодательство не позволяет в полной мере решать все проблемы в этой сфере [35].

Таким образом, мы увидели, что отношение общества к культурному наследию формировалось официальной идеологией государства, хотя всегда существовало и иное, пусть и слабо выраженное, отношение к нему.

На наш взгляд, успехи и неудачи в деле сохранения и использования объектов культурного наследия в нашей стране зависят не столько от законов, сколько от общего культурного уровня руководителей страны и всего населения. Как показывает история, для перестройки исторического и культурологического национального мировоззрения требуются более длительные периоды развития общества в условиях социальной гармонии, стабильности и равновесия всех социальных сил.

Литература

1. Аделунг Ф. П. Предложение об учреждении русского национального музея // *Сын Отечества*. – СПб., 1817. – Ч. 37. – С. 56.
2. Андреев Л. Н. Савва. – М.: Директ-Медиа, 2006. – 103 с.
3. Аникин А., Ласунский О. «Дело краеведов» Центрального Черноземья // *Отечество: краевед. альм.* – М.: Профиздат, 1990. – Вып. 1. – 224 с.
4. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. – М., 1955. – Т. 6. – 799 с.
5. Бунин И. Л. Золото партии. – СПб.: Шанс, 1994. – 150 с.
6. Бурлюк Д. Д., Крученых А. Е., Маяковский В. В., Хлебников В. В. Поспешина общественному вкусу. – М.: Г. Л. Кузьмин, [1913]. – 113 с.
7. Васильев-Вязьмин И. Искусство людных площадей (Ленинская идея монументальной пропаганды в действии). – М.: Знание, 1977. – 152 с.
8. Вилков О. Н. К истории организации музеев под открытым небом // *Историко-архитектурный музей под открытым небом: принципы и методы организации*. – Новосибирск: Наука, 1980. – С. 6–64.
9. Вортман Р. «Официальная народность» и национальный миф российской монархии XIX века // *РОССИЯ / RUSSIA*. Вып. 3 (11). Культурные практики в идеологической перспективе. – М.: ОГИ, 1999. – С. 233–244.
10. Герцен А. И. К старому товарищу // *Собр. соч.* – М., 1960. – Т. 20, кн. 2. – 496 с.
11. Егоров В. Л. С Развитие и становление понятия «памятник истории» // *История СССР*. – 1988. – № 1. – С. 100–106.
12. Златоустова В. И. Государственная политика в области музейного дела (1945–1985) // *Музей и власть*. Ч. 1. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX века). – М., 1991. – С. 226–298.
13. Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. – Л., 1984. – Т. 2. – 154 с.
14. Кириллова Е. А. Очерки радикализма в России XIX. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. – 201 с.

15. Кудрявцев А. П. О мерах по сохранению историко-культурного наследия народов Российской Федерации [Электронный ресурс] // Аналит. вестн. – М., 2009. – № 5 (372). – URL: http://www.council.gjv.ru/activity/analical_dulletens/25834.
16. Ленин В. И. Задачи Союзов молодежи // Полн. собр. соч. – Т. 41.
17. Маяковский В. В. Полн. собр. соч. – М., 1961. – Т. 13. – 628 с.
18. Мельник А. Свидетельство, сохраненное яранским архивом // Отечество: Краевед. альм. – М., 1990. – Вып. 1. – 244 с.
19. Николаев А. Л. Подготовка специалистов по русской старине в Санкт-Петербургском и Московском археологическом институтах // Изв. Алтай. гос. ун-та. – 2009. – № 1/8. – С. 186–192.
20. Новиков Н. И. Детское чтение для сердца и разума. – 1789. – № 17. – С. 32–48.
21. Об охране и использовании памятников истории и культуры [Электронный ресурс] // Закон РСФСР от 15 дек. 1978 года. – М., 1979. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_4663.
22. Основы законодательства Российской Федерации о культуре: закон Российской Федерации от 09 окт. 1992 года № 3612 // Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников (1991–1996), 1998.
23. Пекарский П. П. Известия времен царя Алексея Михайловича о золотых и серебряных вещах и посуде, попадающих в татарских могилах в Сибири // Изв. Имп. Археолог. об-ва. – СПб., 1865. – Т. 5.
24. Попов (Сибиряк) Н. Наш ответ академику Щусеву // Коммунальное хозяйство. – М., 1925. – № 3 (23). – С. 46–47.
25. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1959–1962. – Т. 10: Письма 1831–1837.
26. Речь Хрущева Н. С. // Пленум Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза (10–18 янв. 1961 года). Стенограф. отчет. – М., 1961.
27. Рожнов К. А. Они были первыми // Памятники Отечества. – 1988. – № 2.
28. Смолин В. Краткий очерк истории законодательных мер по охране памятников в России // Изв. Археол. комиссии. – Петроград, 1917. – Вып. 63. – С. 121–150.
29. Степанов И. Надо ли сохранять все старое // Изв. ВЦИК. – 1925. – № 158.
30. Формозов А. А. Страницы истории русской археологии. – М.: Наука, 1986. – 238 с.
31. Формозов А. А. Русское общество и охрана памятников культуры. – М.: Совет. Россия, 1990. – 112 с.
32. Фролов А. И. Советские музеи в зеркале прессы (по мат-лам периодической печати 1988 года) // Музееведение: на пути к музею XIX века. Тр. НИИ культуры. – М., 1989.
33. Чаадаев П. Я. Философические письма // Россия глазами русского: Чаадаев, Леонтьев, Соловьев. – М.: Наука, 1991. – 363 с.
34. Чистотинова С. Федор Иванович Шмит. – 1994. – Вып. 1. – 206 с.
35. ЮНЕСКО: Российское законодательство не в полной мере позволяет решать проблемы охраны памятников [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.fontanka.ru/2011/05/30/132/>.

References

1. Adelung F.P. Predlozhenie ob uchrezhdenii russkogo natsional'nogo muzeya [Proposal for the Establishment of a Russian National Museum]. *Syn Otechestva [Son of the Fatherland]*. St. Petersburg, 1817, part 37, p. 56. (In Russ.).
2. Andreev L.N. *Savva [Sawa]*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2006. 103 p. (In Russ.).
3. Anikin A., Lasunskiy O. "Delo kraevedov" Tsentral'nogo Chernozem'ya ["The Case of Local History Studies" of the Central Chernozem Region]. *Otechestvo: Kraevedcheskiy al'manakh [Fatherland: Local History Almanac]*. Moscow, Profizdat Publ., 1990, iss. 1. 224 p. (In Russ.).
4. Belinskiy V.G. *Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works Essay]*. Moscow, 1955, vol. 6. 799 p. (In Russ.).
5. Bunich I.L. *Zoloto partii [Gold Party]*. St. Petersburg, Shans Publ., 1994. 150 p. (In Russ.).
6. Burluk D.D., Kruchenykh A.E., Mayakovskiy V.V., Khlebnikov V.V. *Poshchechina obshchestvennomu vkusu [Slap in the face of public taste]*. Moscow, G.L. Kuz'min Publ., [1913]. 113 p. (In Russ.).
7. Vasilyev-Vyazmin I. *Iskusstvo lyudnykh ploshchadey (Leninskaya ideya monumental'noy propagandy v deystvii) [Art of crowded squares (Lenin's idea of monumental propaganda in action)]*. Moscow, Znanie Publ., 1977. 152 p. (In Russ.).
8. Vilkov O.N. K istorii organizatsii muzeev pod otkrytym nebom [To the history of the organization of museums under the open sky]. *Istoriko-arkhitekturnyy muzey pod otkrytym nebom: printsipy i metody organizatsii [Historical and architectural museum under the open sky: principles and methods of organization]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1980, pp. 6–64. (In Russ.).

9. Vortman R. "Ofitsial'naya narodnost'" i natsional'nyy mif rossiyskoy monarkhii XIX veka ["Official nationality" and the national myth of the Russian monarchy of the XIX century]. *ROSSIYA / RUSSIA. Vyp. 3 (11). Kul'turnye praktiki v ideologicheskoy perspektive* [RUSSIA / RUSSIA. Issue 3 (11). Cultural practices from an ideological perspective]. Moscow, OGI Publ., 1999, pp. 233-244. (In Russ.).
10. Gertsen A.I. K staromu tovarishchu [To the old comrade]. *Sobranie Sochineniy* [Collection of Works]. Moscow, 1960, vol. 20, book. 2. 496 p. (In Russ.).
11. Egorov V.L. S Razvitie i stanovlenie ponyatiya "pamyatnik istorii" [Development and formation of the notion "monument of history"]. *Istoriya SSSR* [History of the USSR], 1988, no. 1, pp. 100-106. (In Russ.).
12. Zlatoustova V.I. Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela (1945-1985) [State policy in the field of museum business (1945-1985)]. *Muзей i vlast'. Ch. 1. Gosudarstvennaya politika v oblasti muzeynogo dela (XVIII–XX veka)* [Museum and power. Part 1. State policy in the field of museum affairs (XVIII–XX centuries)]. Moscow, 1991, pp. 226-298. (In Russ.).
13. Karamzin N.M. *Sochineniya: v 2 tomakh* [Essays. In 2 volumes]. Leningrad, 1984, vol. 2. 154 p. (In Russ.).
14. Kirillova E.A. *Ocherki radikalizma v Rossii XIX* [Essays on radicalism in Russia XIX]. Novosibirsk, Novosibirsk University Publ., 1991. 201 p. (In Russ.).
15. Kudryavtsev A.P. O merakh po sokhraneniyu istoriko-kul'turnogo naslediya narodov Rossiyskoy Federatsii [On measures to preserve the historical and cultural heritage of the peoples of the Russian Federation]. *Analit. vestn.* [Analytical Bulletin]. Moscow, 2009, no. 5 (372). (In Russ.). Available at: http://www.council.gjv.ru/activity/analical_dulletens/25834.
16. Lenin V.I. Zadachi Soyuzov molodezhi [Tasks of Youth Unions]. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Workshop of Conferences], vol. 41. (In Russ.).
17. Mayakovskiy V.V. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Moscow, 1961, vol. 13. 628 p. (In Russ.).
18. Melnik A. Svidetel'stvo, sokhranennoe ryazanskim arkhivom [The certificate kept by the Ryazan archive]. *Otechestvo: Kraevedcheskiy al'manakh* [Fatherland: Local history almanac]. Moscow, 1990, iss. 1. 244 p. (In Russ.).
19. Nikolaev A.L. Podgotovka spetsialistov po russkoy starine v Sankt-Peterburgskom i Moskovskom arkheologicheskoy institutakh [Training of Specialists in Russian Antiquity at the St. Petersburg and Moscow Archaeological Institutions]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta* [News of Altai State University], 2009, no. 1/8, pp. 186-192. (In Russ.).
20. Novikov N.I. *Detskoe chtenie dlya serdtsa i razuma* [Children's reading for the heart and mind], 1789, no. 17, pp. 32-48. (In Russ.).
21. Ob okhrane i ispol'zovanii pamyatnikov istorii i kul'tury [On the protection and use of historical and cultural monuments]. *Zakon RSFSR ot 15 dekabrya 1978 goda* [Law of the RSFSR of December 15, 1978]. Moscow, 1979. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_4663/.
22. Osnovy zakonodatel'stva Rossiyskoy Federatsii o kul'ture: zakon Rossiyskoy Federatsii ot 09 okt. 1992 goda № 3612 [Fundamentals of the legislation of the Russian Federation on culture: the law of the Russian Federation of 09 October. 1992 No. 3612]. *Rossiyskaya kul'tura v zakonodatel'nykh i normativnykh aktakh. Muzeynoe delo i okhrana pamyatnikov (1991-1996)* [Russian culture in legislative and regulatory acts. Museum and the protection of monuments (1991-1996)], 1998. (In Russ.).
23. Pekarskiy P.P. Izvestiya vremen tsarya Aleksey Mikhaylovicha o zolotykh i serebryanykh veshchakh i posude, popadayushchikh v tatarskikh mogilakh v Sibiri [Izvestiya of the times of Tsar Alexei Mikhailovich about gold and silver things and dishes found in Tatar graves in Siberia]. *Izvestiya Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva* [News of the Imperial Archaeological Society]. St. Petersburg, 1865, vol. 5. (In Russ.).
24. Popov (Sibiryak) N. Nash otvet akademiku Shchusevu [Our Answer to Academician Shchusev]. *Kommunal'noe khozyaystvo* [Utilities]. Moscow, 1925, no. 3 (23), pp. 46-47. (In Russ.).
25. Pushkin A.S. *Sobranie sochineniy: v 10 tomakh. Vol. 10. Pis'ma 1831-1837* [Collected Works. In 10 volumes. Vol. 10. Letters]. Moscow, GIKHL Publ., 1959-1962. (In Russ.).
26. Rech' Khrushcheva N.S. [Speech Khrushchev N.S.]. *Plenum Tsentral'nogo komiteta Kommunisticheskoy partii Sovetskogo Soyuza (10-18 yanvarya 1961 goda). Stenograficheskiy otchet* [Plenum of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (January 10-18, 1961). Stenographic report]. Moscow, 1961. (In Russ.).
27. Rozhnov K.A. Oni byli pervymi [They were the first]. *Pamyatniki Otechestva* [Monuments of the Fatherland], 1988, no. 2. (In Russ.).
28. Smolin V. Kratkiy ocherk istorii zakonodatel'nykh mer po okhrane pamyatnikov v Rossii [Brief essay on the history of legislative measures for the protection of monuments in Russia]. *Izvestiya Arkheologicheskoy komissii* [News of the Archaeological Commission]. Petrograd, 1917, iss. 63, pp. 121-150. (In Russ.).

29. Stepanov I. Nado li sokhranyat' vse staroe [Is it necessary to keep everything old]. *Izvestiya VTSIK [News of the All-Russian Central Executive Committee]*, 1925, no. 158. (In Russ.).
30. Formozov A.A. *Stranitsy istorii russkoy arkheologii [Pages of the history of Russian archeology]*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 238 p. (In Russ.).
31. Formozov A.A. *Russkoe obshchestvo i okhrana pamyatnikov kul'tury*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1990. 112 p. (In Russ.).
32. Frolov A.I. Sovetskie muzei v zerkale pressy (po materialam periodicheskoy pechati 1988 goda [Soviet museums in the mirror of the press (based on periodicals of 1988)]. *Muzeevedenie: na puti k muzeyu XIX veka. Trudy NII kul'tury [Museology: on the way to the museum of the XIX century. Proceedings of the Research Institute of Culture]*. Moscow, 1989. (In Russ.).
33. Chaadaev P.Ya. Filosoficheskie pis'ma [Philosophical Letters]. *Rossiya glazami russkogo: Chaadaev, Leontyev, Solovyev [Russia through the Eyes of Russian: Chaadaev, Leontyev, Soloviev]*. Moscow, Nauka Publ., 1991. 363 p. (In Russ.).
34. Chistotinova S. *Fedor Ivanovich Shmit [Fedor Ivanovich Shmit]*, 1994, iss. 1. 206 p. (In Russ.).
35. YUNESKO: Rossiyskoe zakonodatel'stvo ne v polnoy mere pozvolyayet reshat' problemy okhrany pamyatnikov [UNESCO: Russian legislation does not fully solve the problems of the protection of monuments]. (In Russ.). Available at: <http://www.fontanka.ru/2011/05/30/132/>.

УДК 791.43

КИНОХРОНИКА КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КУЗБАССА

Светлаков Юрий Яковлевич, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: svetlakov38@mail.ru

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: luna-65@list.ru

Одной из самых ярких страниц мировой киноистории является советская кинохроника, которая в определённое время являлась синонимом киноправды в СССР. Статья посвящена вопросам документального киноискусства в культурно-историческом осмыслении и фокусируется на кинохронике Кузбасса советского довоенного времени в зеркале экранной документалистики Сибири. Основная задача и теоретическая значимость работы состоит в сборе, систематизации уникального материала и выявлении доминирующих тенденций основных периодов съёмок документально-хроникального кино Сибири.

Несмотря на актуальность темы феномена хроникально-документального фильма, состояние изученности истории кинохроники Кузбасса весьма скромно, научных работ, посвященных определению места кинолетописи в культурном пространстве страны, тоже крайне мало. Кинохроника России в целом также огромный, но пока не достаточно изученный и систематизированный культурный пласт киноматериалов различных периодов развития страны. На основе обзора имеющейся литературы, авторы приходят к выводу о маргинальности этого направления в современных культурно-исторических исследованиях.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ряда положений для дальнейшего исследования поставленной проблемы девальвации кинохроники в России и в осмыслении советского опыта культурного строительства в сохранении культуры страны.

Ключевые слова: кинохроника, документальное кино, кинооператор, архив, культура Кузбасса, кинематограф, киноправда, советский кинематограф, кинолетопись.

THE NEWSREEL AS HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF KUZBASS

Svetlakov Yuriy Yakovlevich, Professor of Department of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: svetlakov38@mail.ru

Svetlakova Elena Yuryevna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Photovideocreativity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: luna-65@list.ru

One of the most striking pages of world film history is the Soviet newsreel, which at some time was synonymous with film truth in the USSR. The article is devoted to the issues of documentary filmmaking in cultural and historical understanding, and focuses on the Kuzbass newsreel of the Soviet pre-war period in the mirror of screen documentaries of Siberia. The main task and theoretical significance of the work is to collect, systematize and identify the dominant trends of the main periods of filming the documentary-chronicle cinema in Siberia.

Despite the relevance of the topic of a phenomenon of a chronicle-documentary film, the state of study of the Kuzbass newsreels' history is very modest, scientific works on the definition of the place of a film chronicle in the cultural space of the country is also extremely small. Based on the review of the available literature, the authors come to the conclusion about the marginality of this trend in modern cultural and historical studies. The practical significance of the work lies in the possibility of using the number of provisions for further study of the problem of the devaluation of newsreels in Russia, and in understanding the Soviet experience of cultural construction. The subject of the study is trends in the development of newsreels in Siberia.

The article is based on the materials of the books "The Cinema in Siberia. Essays on the History of an Early Siberian Movie (1896-1917)" V.A. Vatolin, "Films of memory" and "The Chronicles of Kuzbass" Y. Svetlakov. A theoretical base also represents the works of L.N. July and G.S. Progeco.

Keywords: newsreel, documentary cinema, camera operator, archive, culture of Kuzbass, cinema, the truth of cinema, Soviet cinema, cinematography.

В советских изданиях о культурной жизни Кузбасса можно найти достаточное количество материалов о театре, культурно-просветительной и клубной работе, но кузбасский кинематограф оказался на периферии внимания исследователей, несмотря на то что всегда являлся наиболее массовой и востребованной частью городской культуры. Кроме того, в 50-серийном документальном сериале «Летопись полувека» (1967) – уникальном, грандиозном проекте, полностью построенном на кинохронике страны, – по неизвестным причинам, Кузбасс также не упоминался, хотя съёмки в нём велись, начиная с 20-х годов. Анализ процесса развития кинематографа Кузбасса можно начать с периода формирования кинопроизводства Западной Сибири в целом.

*Начальный этап становления
кинохроники Сибири (1908–1926)*

Замечательно, что кино в Сибири появилось гораздо раньше, чем в других городах России.

Дело в том, что первые киноаппараты бр. Люмьер, показанные на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке (1896), были куплены одновременно Новониколаевским предпринимателем Федотом Махотиным и антрепренёром из Ростова-на-Дону Рихардом Штремером. Всем известно, что первый показ фильма «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» состоялся в Париже 28 декабря 1895 года, 4 мая состоялся первый киносеанс в Санкт-Петербурге, через несколько дней в Москве, затем Нижнем Новгороде. Спустя несколько месяцев после первого киносеанса в мире «Прибытие поезда...» увидели зрители города Новониколаевска [11].

«...Питер – Москва – Нижний Новгород – Ново-Николаевск. Эффектный выстраивается ряд! Особенно если учесть, что Ново-Николаевск в 1896 году – посёлок трех лет от роду с населением около пяти тысяч, только-только выби-

рающийся к цивилизации из вековых таежных боров», – пишет новосибирский киновед и сценарист Виктор Ватолин [1, с. 723–772].

Синематограф в Сибири развивался стремительно, в январе 1908 года появился первый кинотеатр в Омске, в мае – в Красноярске, в конце августа – в Томске. Если в 1913 году в сибирских городах было семь кинотеатров на 3760 зрителей, то к 1914 году их было уже около пятидесяти.

В приоритете показа первого десятилетия XX века были в основном фильмы иностранного производства, но в это же время начала развиваться документальная хроника. Типичные названия хроникальных фильмов тех лет: «Смотр войск в Царском Селе», «Перенесение чудотворной иконы», «Третья государственная дума» и др. Особый интерес для сибирского зрителя представляла местная хроника, потому что она являлась одним из достоверных источников информации, если учесть, что для неграмотного зрителя язык кино был более доступен, чем печатное слово [10].

Съёмщиками (именно так назывались операторы тех лет) фирм Дон-Отелло и Братьев Каплун запечатлевались важные события жизни сибирских городов. Например, в 1900 году снималось открытие Великой Сибирской железной дороги, которое сравнивают с открытием Америки. Для этнографической серии «Русских хроник» и «Живописной России» в Сибирь присылали своих операторов такие известные иностранные фирмы, как «Гомон» и «Пате».

Пионеры российского кинопроизводства – А. О. Дранков и А. А. Ханжонков – занимались и так называемой «выделкой хроникальных лент для синематографа». А. А. Ханжонков выпускал киножурнал «Пегас», А. О. Дранков – «Обозрение России», в которых изредка появлялись сюжеты, снятые в Сибири, – в основном картины народных бедствий, молебны и просто виды городов и деревень. Одной из известных кинолент о Сибири начала XX века, фрагмент которой сохранился, стал этнографический фильм А. О. Дранкова «Переселение за Урал» (1908).

Во время войны 1914 года, осознав колоссальное значение кино как средства пропаганды, Царское правительство выступает с агитацией «за войну до победного конца», в фильмах тех лет

основной становится военная тематика, названия кинолент говорят сами за себя: «Подвиг рядового Василия Рябова», «Бой в воздухе», «Сестра милосердия». Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета имел кинотехнику, военных операторов, автомобили, самолёты. «Здесь действительные бои пехоты, кавалерии, артиллерии, флота, газовые атаки, воздушные стрельбы летающими аппаратами, работы и маневры тыла. Бросайте всё! Идите! Смотрите, как наши защитники грудью отстаивают дорогую родину! Ввиду колоссальных затрат по съёмкам этой картины цены повышены» [10, с. 20].

В 1914 году в России было выпущено примерно сто тридцать фильмов, а в 1916 году уже более пятисот. Фильмы демонстрировались непрерывно с утра до позднего вечера, войти в зал можно было в любое время, кинопрограмма состояла из нескольких короткометражных пяти-минутных фильмов. Зрители того времени очень любили простые фильмы с «чудесами», комедии положений, изобилующие драками, погонями, переодеваниями.

Но в это же время в дореволюционном кинематографе создавались великолепные образцы экранизации русской и зарубежной литературы, кроме того, сибирский зритель в начале века смотрел такие научно-просветительные фильмы, как «Дыхание», «Пьянство и его последствия», «Телеграф», «Инфузории» и др. Для малограмотного населения Сибири тех лет был чрезвычайно важен так называемый «разумный кинематограф». Примечательно, что во время Великого поста Священный Синод запрещал демонстрировать развлекательные игровые фильмы, поэтому в определённое время зрителям поневоле приходилось смотреть только кинохронику.

Вот что писалось в газете «Сибирская жизнь» в 1917 году: «Организованное в Томске по инициативе П. И. Макушина общество устройств разумных развлечений в деревне приступило к культурной работе. Кинематограф функционировал в четырех деревнях: Яя-Боровки, Тальской, Ораловке и Паче. Сеансы привлекали громадное количество посетителей, с глубоким вниманием относящихся к демонстрированию картин» [10, с. 23].

Первая попытка «постановки кинематографа» в селе Щеглово относится к 1915 году. На имя томского губернатора Дудинского поступило прошение крестьянина Николая Тимофеевича Герасимова из села Щеглово Кузнецкого уезда, в котором тот просит «о разрешении поставить кинематограф в селе Щеглово». Но прошение было «оставлено без движения».

В ноябре 1917 года В. И. Ленин создаёт Государственную комиссию по народному просвещению во главе с А. В. Луначарским. Во внешкольном отделе Наркома просвещения создаётся первая государственная организация по вопросам кино, выпущен сборник статей «Кинематограф», где излагаются основные идеи, связанные с вопросами создания советского кинематографа. «Производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начать с хроники...», — пишет В. И. Ленин [5, с. 68]. Нарком просвещения А. В. Луначарский подхватывает: *«Я мыслю себе хронику в виде киножурнала, который должен прибавляться ко всякой программе, для всех кин. Программа такого журнала, по-моему, должна состояться так: важнейшие события, лица и т. п.»* [10, с. 36].

27 августа 1919 года вся кино- и фотопромышленность национализируется государством, кинотеатры Сибири переходят в распоряжение Советов и переименовываются в «электротатеатры» с названиями: «Звезда», «Свобода», «Победа». Прокат частных, развлекательных фильмов ограничивается, в корне меняется репертуар.

В 1920 году на заседании Сибревкома был организован Сибирский фотокиноотдел. «Существовала в Сибири и даже делала первые самостоятельные шаги самая молодая отрасль искусства — кино. При Сибобо был создан фотокиноотдел, который главным образом занимался снабжением кинотеатров фильмами. Инициатива работников Красноярского губобно позволила пойти дальше: от проката — к производству собственных документальных фильмов. В 1920 году были созданы 4 хроникальные ленты, в которых отражены такие сюжеты, как приезд М. И. Калинина в Красноярск, празднование годовщины Октябрьской революции, выпуск паровозов и вагонов из мастерских — подарок фронту» [10, с. 39].

Зачастую сибирский зритель видел «живые картины» впервые. Для ведения культурно-просветительной работы среди населения были организованы агитпоезда, работники которых устраивали кинопросмотры, которые часто проводились в киновагоне или на открытом воздухе. Какие же это были фильмы? В Томске у киновагона поезда были показаны следующие фильмы: «Победа мая», «Мощи Тихона Задонского», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Покушение на губернатора». По сообщению из сводки о работе кинематографа поезда «Октябрьская революция», кинематограф увидели 53 тысячи человек, в том числе 14 250 детей [8].

Исследователь сибирского кино В. А. Ватолин пишет о том, что сибирский зритель воспринимал кино как «учебник жизни»: «Для провинции, да еще такой далекой, как сибирская, влияние это особенно сильно и действенно: здесь очень многое — от прически до выбора спутника жизни — зачастую просто списывается с экрана кинопросветителя. Особенно если учесть, что Сибирь вполнину безграмотней Европейской России» [2, с. 73].

Можно сказать, что именно на агитпоезде в Кузбасс прибыл кинематограф. Документ от 18 мая 1921 года сообщает: «Совет Труда и Обороны постановляет: Главполитпросвету срочно направить в Кузбасс военного типа агитпоезд с небольшой походной типографией, кинематографом, библиотекой, снабдив его необходимыми техническими ресурсами и командировав с ним для временной работы в Кузбасс 10 квалифицированных полит- и культработников» [10, с. 40]. Агитпоезд прибыл в Кузбасс 21 июля и работал здесь до 8 сентября 1921 года. В сводке о работе агитационно-просветительного поезда указывается, что на киносеансах присутствовало около 24 800 человек, но о названиях фильмов, которые впервые посмотрели в Кузбассе, информации нет.

Значение работы агитпоездов для не избалованной кинематографом сибирской публики было огромно. В 1922 году начинается «культурная революция»: Сибкинофотоотдел был реорганизован в Сибирский фотокинокомбинат, который наладил кинопрокат, установил обмен фильмами

с Уральским кинофотоотделом, Кино-Москвой и Севзапкино [5].

В Сибири в то время работало 33 кинотеатра, но собственное кинопроизводство в Сибири ещё не было налажено, впрочем, в марте 1922 года заведующий Российским фотокиноотделом Наркомпроса П. И. Воеводин в письме В. И. Ленину сообщает: «Мною намечена спешная съёмка следующих сюжетов: а) Кузнецкий, Донецкий и Подмосковный каменноугольные бассейны; б) Электрификация России...» [10, с. 41].

Освоение киноискусства в Сибири осуществлялось в большей степени благодаря хроникально-документальному кино. В 1922 году в одном из выпусков киножурнала Дзиги Вертова «Кино-правда» появляется сюжет о поездке наркома земледелия в Сибирь. Рецензент газеты «Правда» пишет об этом сюжете: «Здесь мы видим нашего наркома с сумкой, в красноармейской шапке, трясущегося на простой деревенской телеге по бесконечным просёлкам или окруженного доверчиво-внимательными лицами крестьян» [10, с. 42].

Сибирский кинокомбинат вливается в Госкино на правах сибирского отделения и продолжает заниматься кинофикацией Сибирского края. Какие же хроникальные и культурно-просветительные фильмы демонстрировались в Сибири? Вот некоторые названия: «Революционная хроника», «Жизнь и смерть Толстого», «Как воспитывать телят», «Группа учёных собак», «Охота на дельфинов», «Хлеб деревни», «Уход за курами». Сибирь в фильмах тех лет выглядела как «сельскохозяйственное эльдорадо», а сам кинематограф воспринимался как учебник жизни, как форма просвещения [3].

В течение 1924 года был опубликован ряд декретов, направленных на рост советской кинематографии. Госкино приступило к съёмкам ряда фильмов на сибирском материале. Первым таким фильмом был «Красный газ» (режиссёр И. Калабухов). Газета «Советская Сибирь» от 22 июня 1924 года сообщает: «Идея “Красного газа” такова: борьба двух миров – красного и белого. Белые... вооружены до зубов. Красные, стараясь не отстать в вооружении техническом, применяют свое особое средство “Красный газ”: агитацию и пропаганду. На экране, на фоне дев-

ственной природы Сибири, пройдет борьба алтайских партизан с колчаковцами, восстание рабочих в Кузбассе, соединение с войсками Красной Армии. Картина обещает быть серьёзной и революционной вещью» [10, с. 45]. Съёмки проводились в Новониколаевске, Колывани, Бийске и в Горном Алтае. Картина монтировалась в Москве, с неё было отпечатано 53 копии, из них всего две были высланы в Сибирь. Естественно, что фильм не сохранился. Режиссёр фильма «Красный газ» Иван Григорьевич Калабухов рассказал о том, что у них было всего 2000 метров негативной плёнки и один старый киносъёмочный аппарат, в фильме снимались бывшие партизаны, в том числе и «серебряная рота» – седые старики, участники знаменитого восстания. Вот строки из рецензии на фильм из журнала «Кинонеделя» за 1924 год: «Режиссёр, не считаясь с трудностями, пробираясь через реки и горы Алтая, заснимал настоящих партизан. Это чувствуется сразу – вся картина проникнута настоящим суровым партизанским духом, что ни образ – то настоящий тип» [10, с. 46]. Успех фильма был огромный, газеты писали, что фильм «Красный газ» является одной из лучших постановок советской кинематографии [4].

Ставился вопрос о появлении организации, которая бы создала самостоятельное сибирское кинопроизводство. Собственных профессиональных кадров и кинооператоров в Сибири не хватало, поэтому для организации кинокорреспондентских пунктов из Москвы в Сибирь едет кинооператор фабрики «Культурфильма» Николай Дмитриевич Константинов. Н. Д. Константинов снял одну из лучших картин Дзиги Вертова «Шестая часть мира», сконструировал киносъёмочный аппарат «Хроникон», снимал на Кузнецкстрое «Штурмем время», а также фильм «Новосибирск – столица Сибири». Н. Д. Константинов был, по утверждению старейших кинооператоров и режиссёров, основателем и организатором Сибирской кинохроники и киножурнала «Сибирь на экране». Константинов набирал помощников в самых разных уголках Сибири, несколько месяцев работал с ними вместе, обучая будущих кинооператоров сложному мастерству. Таким образом, было организовано четыре кинокорре-

спондентских пункта: в Барнауле снимал Сергей Хмелёв, в Томске – Юрий Пригожин, в Иркутске – Владимир Петров.

*Развитие кинохроники.
Акционерное общество «Киносибирь»
(1926–1929)*

В ноябре 1926 года, по инициативе новосибирского кинодеятели Георгия Владимировича Алтайцева, появилось акционерное общество «Киносибирь» (Сибирское кинематографическое смешанное акционерное общество «Киносибирь»). «Киносибирь» начала свою деятельность с постановки так называемых «культурфильмов». Ставка на собственное фильмопроизводство с первых шагов оправдала себя. В апреле 1927 года «Киносибирь» выпустила культурфильм «На переломе», а в марте 1928 года фильм о молочном хозяйстве и маслоделии в Сибири «Золотое дно» (оператор Я. Задорожный).

В отчетном докладе «Киносибири» тех лет читаем: «Один аппарат “Пате” конструкции 1914 года с одним объективом, плюс дуговые лампы и доморощенные лаборатории, – всё это, вместе взятое, в руках энтузиастов, верящих в свое правое дело, дало в результате 33 экземпляра фильма “На переломе” и 51 экземпляр фильма “Золотое дно”, признанного ценнейшим вкладом в деревенскую фильмотеку, идущего сейчас с огромным успехом в деревнях» [10, с. 57].

На вырученные средства «Киносибири» начала закупать съёмочную и осветительную аппаратуру для развития своего производства. Стал популярным лозунг «Доходы от кино – на кино». В Новосибирске при кинотеатре «Пролеткино – 2» были оборудованы монтажная лаборатория, мультипликационные комнаты, фильмохранилище.

Для развития кинопроизводства требовались творческие кадры, и в Сибирь переезжают ведущие работники советской кинематографии: Евгений Иосифович Славинский, один из первых русских кинооператоров, который снимал фильмы с участием В. В. Маяковского «Заколдованная фильмой», «Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган», был оператором фильмов «Пиковая дама», «Бухта смерти», «Турксиб», чуть поз-

же, окончив кинокурсы, приезжает его помощник Георгий Цветков. В Сибирь приехали работать режиссёр ялтинской кинофабрики Мануэль Владимирович Большинцов, кинооператор из Одессы Александр Ажогин, ассистент режиссёра Марк Местечкин (впоследствии директор Московского цирка), кинооператор фильма «Красный газ» Михаил Нелётный, кинооператор фильма «Бабы рязанские» Константин Кузнецов, ученик Якова Протазанова Яков Уринов, один из талантливых кинооператоров России Виктор Гласс, а также старейший кинооператор русского кино, снявший первый полнометражный русский фильм «Оборона Севастополя», Луи Петрович Форестье. Укомплектовав штаты квалифицированными работниками, «Киносибирь» развернула своё кинопроизводство. Одним из первых организаторов «Киносибири» был кинооператор и режиссёр Яков Григорьевич Задорожный.

В 1928 году в «Киносибири» снимались полнометражные игровые фильмы, культурфильмы и киножурнал «Сибирь на экране», при этом хроника существовала не только в журнальной форме, снимались и одночасовки по 10–15 минут: «Совхоз “Элита”», «Опытная станция», «По Енисею», «Краевой съезд Советов», «Займ укрепления сельского хозяйства» и др. За два года своего существования «Киносибирь» выпустила 14 культурфильмов, названия которых говорят сами за себя: «Фабрика здоровья», «Охота на белку», «Как повысить урожай», «Кусок мыла», «Самоеды полуострова Ямал», «О чём мычит корова» [2]. По линии хроники «Киносибирью» были выпущены три номера сельскохозяйственного журнала «В помощь земледельцу», военная хроника к Неделе обороны, короткометражный фильм об индустриализации «На зов индустрии» и вышеупомянутый киножурнал «Сибирь на экране».

До октября 1928 года увидели свет четыре номера киножурнала. Из воспоминаний кинооператора Олега Болеславовича Самуцевича: «Снятый материал с места съёмок отсылался обычно в Новосибирск с почтой, но нередко мы пользовались и оказиями, пересылали его с машинистами, проводниками и т. д. Все понимали, что просроченный сюжет киножурнал не украсит. Проявленные и напечатанные сюжеты попадали в “белые

лапы” режиссёра Георгия Гребёнкина, который нещадно их резал, клеил, опять резал и, окончательно смонтировав, показывал... нам на экране, вынося свой приговор: либо хвалил, либо ругал, но всегда при этом учил операторов на примере снятого материала» [10, с. 64].

Многие годы журнал «Сибирь на экране» оставался постоянным кинолетописцем Сибирского края. За три первые года работы «Киносибири» выпустила 6 полнометражных и 15 короткометражных фильмов. «Киносибирью» был составлен и осуществлён пятилетний план кинофикации Сибирского края. Количество киноустановок было увеличено с 686 единиц до 2249 единиц (на 1 октября 1929 года). К 30-м годам в городах Кузбасса были установлены стационарные киноустановки: во Дворце шахтёров (г. Анжеро-Судженск); в клубе шахты «Центральная», во Дворце труда, в клубе химзавода, в клубе поверхностных цехов (г. Кемерово), в клубе шахты «Емельяновская», в клубе имени Мартовского восстания, в клубе шахты имени К. Маркса (г. Ленинск-Кузнецкий); в клубе имени Артёма (г. Прокопьевск).

*Расцвет кинохроники.
Звуковое кино в Сибири и Кузбассе
(1929–1941)*

Центральное место в тематике звукового киножурнала «Сибирь на экране» 30-х годов стали занимать сюжеты с важнейших строек «Сибкомбайна», Барнаульского меланжевого комбината, Кузнецкстроя, шахт Прокопьевска. Наиболее значительными хроникально-документальными фильмами тех лет можно назвать «Кузнецкстрой», «В боях рождённый», «Сибирская Северная», «На 67-й параллели», «Ойротия», «Одна из двух».

В Новосибирске в 1930-е годы работал «Сибтехфильм» и студия кинохроники. Кинохроника занимала небольшие три комнаты в здании «Сибтехфильма». В 30-е годы появились фильмы: «Литейное дело» (1932), «Обогащение угля» (1932), «Сибирский гигант» (1933), «Уголь и Металл» (1933), «Производство меди» (1934), «Откатка» (1935) и др.

Оператор Георгий Михайлович Гребёнкин рассказывал, как они делали первый звуковой си-

бирский синхронный сюжет «Последний школьный звонок» для журнала «Сибирь на экране»: «До этого я один раз видел, как снимали звуковой фильм “Процесс Промпартии”, когда был в Москве на практике. Синхронная съёмка велась одним аппаратом на одну и ту же плёнку. У нас же ни синхронной камеры, ни каких-либо приспособлений не было. Запускали проекционные аппараты, они раскручивались, и я кричал в открытую дверь: “Начали!”». В другой застеклённой комнате сидел звукооформитель, это был композитор Новиков, он пальцем раскручивал пластинку. Был еще директор, звукооператор Иванов, ассистент режиссёра и монтажница. Писали мы дней семь или девять. Все эти дни мы не уходили из студии» [10, с. 73].

Из архивных материалов «Киносибири» ясно, что это был уникальный пример организации не только кино, но и культуры в целом. «Киносибирь» была единственной студией кинохроники от Урала до Дальнего Востока, киносъёмки велись на территории нынешних Новосибирской, Томской, Омской, Кемеровской, Тюменской областей, Красноярского и Алтайского края. Кинолетопись имела официальный статус с 1936 года, в 1943 к этому вопросу вернулись на государственном уровне. Кинохроника, которая сегодня сохранилась в Красногорском архиве, является результатом чёткой системы хроникально-документальных съёмок и хранения киноматериалов и фильмов, которая существовала в СССР.

Экранная история страны систематично запечатлевалась до начала 1990 годов, до этого времени документальное кино активно поддерживалось государством, в России была сложившаяся система кинохроники, работала региональная съёмочная структура, кинопериодика осуществляла информационную и летописную функции. Сегодня кинолетопись как образ «зримой истории нашей страны» не имеет государственного интереса, она не снимается, мы входим в историю без кинематографических свидетельств. После смены формации и культурной парадигмы в постсоветской России вместе с исчезновением документалистики с экранов телевизоров исчез и научный интерес к самому явлению.

Вопрос о современном социокультурном статусе хроникально-документального фильма рассматривался в 2016 году (в Год российского кино) на форуме Союза кинематографистов России, в котором приняли участие авторитетные практикующие документалисты и киноведы России: Галина Прожико, Кирилл Разлогов, Элла Давлетшина, Ирина Гращенко. Итогом форума стал принятый уникальный документ «Концепция развития документального кино и кинолетописи России», в котором фиксировались следующие моменты:

1. Положение кинохроники в современной России катастрофическое: закрываются региональные студии, ликвидируются научно-исследовательские институты, отменён госзаказ на съёмки кинохроники, отсутствует централизованный банк кинохроники.

2. Возникает насущная потребность в реформации документальной киноиндустрии в целом, в «реанимации» кинолетописи, в создании единого банка данных.

Необходимость освоения аудиовизуального наследия стоит сегодня достаточно остро, при

этом кадры кинохроники, обладающей уникальной способностью запечатлевать динамичные и объёмные образы уходящих эпох, редко вовлекаются историками в научный оборот.

Впрочем, единичный опыт сохранения кинохроники сегодня всё же существует. Так, Департамент культуры, спорта и молодежной политики мэрии Новосибирска финансировал работу школы-студии «Сибирь на экране». Музей документального кино ведёт активную деятельность. Директор музея – режиссёр-документалист Элла Хамзинична Давлетшина – является директором крупного Международного фестиваля документального кино «Встречи в Сибири», который ежегодно проводится в Новосибирске. В Кемерово в Областной библиотеке им. В. Д. Фёдорова вот уже 10 лет работает клуб документального кино «Свет».

Кинохроника является отражением смены культурных циклов и художественных поисков. Возможно, сегодня советский опыт отношения к кинохронике, как документальному свидетельству эпохи, отразится на культурной политике государства и станет примером для подражания [9].

Литература

1. Ватолин В. А. Век сибирского кино: очерки истории кинематографа в Новосибирске // История города. Ново-николаевск: ист. очерки. – Новосибирск, 2005.
2. Ватолин В. А. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917). – Новосибирск, 2003. – 176 с.
3. Головнёв И. А., Головнёва Е. В. «Сибирь советская»: образ региона в культурфильме Александра Литвинова // Сиб. ист. исслед. – 2016. – № 4. – С. 57–82.
4. Головнева Е. В. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Изв. Урал. федер. ун-та. – 2017. – Т. 23, № 1. – С. 114–123.
5. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. – М.: Материк, 2005. – 240 с.
6. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. – М.: Искусство, 1965. – 373 с.
7. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2005. – 394 с.
8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
9. Савельева Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX века // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер.: Культурология и искусствоведение. – 2015. – № 4. – С. 14–24.
10. Светлаков Ю. Я. Кинолетопись Кузбасса. – Кемерово: Сиб. писатель, 2004. – 320 с.
11. Сибирская советская энциклопедия. В 4 т. Т. 1. А–Ж / под общ. ред. М. К. Азадовского. – Новосибирск: Сиб. краев. изд-во, 1929. – 988 с.

References

1. Vatolin V.A. Vek sibirskogo kino: ocherki istorii kinematografa v Novosibirske [Age of Siberian cinema: essays on the history of cinema in Novosibirsk]. *Istoriya goroda. Novonikolaevsk: ist. ocherki [Istoriya goroda. Novonikolaevsk: ist.]*. Novosibirsk, 2005. (In Russ.).

2. Vatolin V.A. *Sinema v Sibiri. Ocherki istorii rannego sibirskogo kino (1896-1917)* [Cinema in Siberia. Essays on the history of early Siberian cinema. (1896-1917)]. Novosibirsk, 2003. 176 p. (In Russ.).
3. Golovnev I.A., Golovneva E.V. «Sibir' sovetskaya»: obraz regiona v kul'turfil'me Aleksandra Litvinova ["Siberia Soviet" image of the region in the kulturfilm of Alexander Litvinov]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya* [Siberian historical studies], 2016, no. 4, pp. 57-82. (In Russ.).
4. Golovneva E.V. Obraz Sibiri v kinematograficheskom narrative: konstruktivistskiy podkhod [Image of Siberia in the cinematic narrative: constructivist approach]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Izvestiya Ural Federal University], 2017, vol. 23, no. 1, pp. 114-123. (In Russ.).
5. Dzhulay L.N. *Dokumental'nyy illyuzion: Otechestvennyy kinodokumentalizm – opyty sotsial'nogo tvorchestva* [Documentary illusion: Domestic documentary-experiments of social creativity]. Moscow, Materik Publ., 2005. 240 p. (In Russ.).
6. Lebedev N.A. *Ocherki istorii kino SSSR. Nemoe kino: 1918–1934 gody* [Essays on the history of Soviet cinema. Silent film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 373 p. (In Russ.).
7. Magidov V.M. *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniya* [Film and photo documents in the context of historical knowledge]. Moscow, Rossiyskiy gos. humanit. un-t Publ., 2005. 394 p. (In Russ.).
8. Prozhiko G.S. *Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente* [Concept of reality in the on-screen document]. Moscow, VGIK Publ., 2004. 454 p. (In Russ.).
9. Saveleva E.N. Khudozhestvenno-obraznaya model' Sibiri i "sibirskaya identichnost'" v otechestvennom kino XX veka [Artistically-shaped model and Siberia "of Siberian identity" in the national cinema of the twentieth century]. *Vestn. Tom. gos. un-ta. Ser.: Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Vestn. Thom. state UN-TA. Ser.: Cultural studies and art history], 2015, no. 4, pp. 14-24. (In Russ.).
10. Svetlakov Y.Y. *Kinoletopis' Kuzbassa* [The Chronicles of Kuzbass]. Kemerovo, Sibirskiy pisatel' Publ., 2004. 320 p. (In Russ.).
11. *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya. V 4 t. T. 1. A–Zh* [Siberian Soviet encyclopedia: 4 vol. 1. A–G]. Ed. by M.K. Azadovskogo. Novosibirsk, Sib. kraev. izd-vo Publ., 1929. 988 p. (In Russ.).



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 782

ОПЕРА «ЛЕВША» РОДИОНА ЩЕДРИНА: ЗАГАДКА РУССКОГО ГЕНИЯ И ВЫСОКАЯ «ТЕМПЕРАТУРА» СЮЖЕТА

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@yandex.ru

Статья посвящена интерпретации сюжета повести Николая Лескова «Левша» в одноименной опере Родиона Щедрина. Автор данной работы рассматривает историю создания, идейный замысел оперы Р. Щедрина и текст либретто, написанный самим композитором. В статье анализируются трудности перевода прозы Лескова из литературного в музыкальное пространство, подходы Щедрина к воплощению повести «Левша», которые базируются на православии, русском фольклоре и стремлении передать во всех тонкостях русский национальный характер. В работе уделяется особое внимание необычному синтетическому жанровому решению оперы, своеобразию ее композиции и драматургии, принципам музыкальной характеристики персонажей и оригинальному музыкальному языку. В опоре на исследования литературоведов, автор изучает сложное сочетание жанровых истоков произведения Н. Лескова, оказавших влияние на трактовку оперного жанра Р. Щедриным и стилистику музыкального языка. В статье акцентируется яркость, индивидуальность музыкального мышления Щедрина и его высокое мастерство как театрального композитора. Автор подчеркивает сочетание традиций русской оперной классики и новаторства в использовании Щедриным таких драматургических приемов новейшей музыки, как параллельный монтаж, кинематографический наплыв, исследует его виртуозное владение оркестровым и хоровым письмом. В тексте статьи также рассматриваются особенности постановочного решения оперы «Левша» в Мариинском театре.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Николай Лесков, опера, «Левша», либретто, жанр, драматургия, музыкальный язык.

THE OPERA “THE LEFT-HANDER” BY RODION SHCHEDRIN: THE RIDDLE OF THE RUSSIAN GENIUS AND HIGH TEMPERATURE OF THE PLOT

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@yandex.ru

The article is about the interpretation of the plot of Nikolai Leskov’s novel “The Left-hander” in the one-name opera by Rodion Shchedrin. The author of this work examines the history of creation, the idea of the Opera by R. Shchedrin and the text of the libretto written by the composer himself. The article analyzes the difficulties of translating Leskov’s prose from literary to musical space, Shchedrin’s approaches to the embodiment of the novel “The Left-hander,” which are based on Orthodoxy, Russian folklore and the desire to convey in all subtleties of the Russian national character. The paper pays special attention to the unusual synthetic genre

solution of the Opera, originality of composition and dramaturgy, principles of musical characteristics and original musical language. Based on the study of literature, the author examines the complex mix of genre with the origins of the works of N. Leskov that had an impact on the interpretation of the genre of the Opera by R. Shchedrin and a stylistic musical language. The article focuses on the brightness, individuality of Shchedrin's musical thinking and his high skill as a theatrical composer. The author emphasizes the combination of traditions of Russian Opera classics and innovation in Shchedrin's use of such dramatic techniques of modern music as parallel editing, cinematic influx, explores his virtuoso mastery of orchestral and choral writing. The article also discusses the features of staging the Opera "The Left-hander" at the Mariinsky Theatre.

Keywords: Rodion Shchedrin, Nikolai Leskov, opera, "The Left-hander," libretto, genre, drama, musical language.

Трудно, пожалуй, найти более русского из действующих современных композиторов, чем Родион Щедрин. На протяжении многих лет он сохраняет опору на глубинные традиции национальной культуры и преданность русской теме. В этом Щедрин абсолютно созвучен классику русской литературы – Николаю Лескову. Образы Лескова – одного из самых любимых писателей Щедрина – стимулировали рождение четырех музыкальных произведений: русской литургии «Запечатленный ангел» (1988), «Притчи» («Parabola concertante») для виолончели соло, струнного оркестра и литавр (2001) и двух опер «Очарованный странник» (2002) и «Левша» (2013)¹.

Проза Н. Лескова особенно трудно поддается переводу, как с русского языка на любой другой, так и из литературного в музыкальное пространство. Поэтому к ней редко обращаются композиторы. В чем же сложность? Во-первых, это необычная жанровая природа произведений писателя, соединяющая сказ, легенду, притчу и хронику. Во-вторых, самобытный литературный язык его героев с множеством старых, давно не употребительных слов и выражений. В-третьих, необычные герои писателя – русские праведники, характерность которых, на первый взгляд, не встраивается в условность оперного действия. Художественный мир Лескова наполнен чудачками, оригиналами, персонажами странными в обывательском представлении, незаурядными людьми, творящими добро бескорыстно, живущими по «закону божьему» и по правде человеческой. Всё это трудно передать в опере.

Однако Р. Щедрин именно в творчестве Лескова вот уже не в первый раз находит источник

вдохновения, ведь герои писателя, с загадочной русской душой, очень близки и понятны композитору. Щедрин считает, что «температура для сюжета оперы должна быть не 36,6, а 38,5 градусов. У Лескова еще выше...» [5]. Органичное вживание композитора в творчество писателя основано на прекрасном знании произведений. Кроме того, есть прочный фундамент, на котором базируются подходы Щедрина к прозе Лескова: русское православие (род Лескова и род Щедрина имеют корни в духовенстве), русский фольклор и стремление передать во всех тонкостях русский национальный характер.

Идея воплотить в музыкальном театре сказ Лескова о тульском косом Левше и о стальной блохе давно вынашивалась композитором: еще в пору блистания его знаменитой супруги Майи Плисецкой на сцене Щедрин хотел написать балет на этот сюжет. «У меня даже уже был подписан контракт, – рассказывал композитор. – Потом, как всегда бывает, пришел новый руководитель, который сказал: "При чем здесь русский композитор, при чем здесь какой-то Лэсков? Зачем нам это нужно?"» [8, с. 243]². Но в 2013 году данный замысел получил реализацию в опере. Она оказалась символичной по отношению к гениальной Плисецкой, которая была левшой.

«Левша» был заказан Щедрину Валерием Гергиевым специально к открытию Новой сцены Мариинского театра. Премьера состоялась 26 июня 2013 года. Опера была представлена на фестивале «Белые ночи» в концертном исполнении, а через месяц маэстро Гергиев продемонстрировал публике её сценическую версию. Оперу свою Щедрин посвятил и преподнес в ка-

¹ См. анализ названных произведений в публикациях автора данной статьи [7; 9].

² Об этом Родион Константинович говорил в 2005 году в беседе с автором настоящей статьи.

честве подарка Гергиеву к 60-летию, а «элегантным бантиком на упаковке» стали монограммы имени и фамилии знаменитого дирижера (в виде нот-букв), несколько раз мелькавшие в партитуре: (v)A-(L)E-R(y), G E R G(i) E(v) [6]. «Любой дирижер нашего времени может только мечтать о таком подарке. Все это путешествие в лесковскую идею – одно из самых сильных переживаний в моей жизни. Думаю, что для Родиона – тоже. Это далеко не итоговая, но вершинная творческая акция», – сказал Гергиев [3].

Каковы же способы и приемы воплощения прозы писателя в оперном жанре, выработанные Щедриным?

Необычное жанровое решение, стимулированное произведениями Лескова, рождает весьма сложный жанровый синтез в опере. Повесть «Левша» – это пример русского сказа, традиции которого были заложены ещё Гоголем, а затем искусно разработаны Лесковым. Суть жанра и манеры сказа состоит в том, что повествование ведется не от лица нейтрального, объективного автора, а от лица рассказчика, обычно участника происходящих событий. Поэтому язык художественного произведения имитирует живую речь устного рассказа. Настоящее богатство сказа «Левша» – это особый язык повести, который пересыпан оборотами и словами, цитированными, либо возникшими в фантазии писателя и стилизованными в духе народной речи: «нимфозория» (очень маленькая), «мелкоскоп» (микроскоп), «тугамент» (документ), «ажидация» (ожидание), «керамида» (пирамида), «перестача» (перерыв), «одначе» (однако) и др. «Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полунинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош <...>, – писал Лесков. – Ведь я собирал его много лет по словечкам, по поговоркам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях» [2].

Лесковский «Левша» – классический пример непереводаемого русского текста. Когда Карл Грөве в 1888 году задумал переводить Лескова для ревельского немецкого журнала, то писал Лескову: «Здесь литературные немцы говорят, что если Вы переведете “Левшу”, то Вы, стало быть, “первый фокусник”». И еще: «С “Левшой и блохой” трудно Вам будет справиться. Тут знания немец-

кого просторечия недостаточно. Что Вы сделаете с созвучиями и игрой слов?..» [1, с. 260]. На самом деле, как можно перевести подобные выражения: «верояции делать», «досадная укушетка», «ноги рассыпали», «полную пуплекцию получил»? К слову сказать, именно из-за своеобразного художественного языка «Левши», после выхода рассказа Лескова в 1881 году, критика называла его «простым стенографированием», «пересказом» и была единодушной в своей уверенности, что Лесков всего лишь обработал бытовавшую в народе легенду. Но и сам писатель не торопился разуверить читателя, введя в название первого издания подзаголовок «цеховая легенда», а в предисловии, утверждая, что записал эту легенду в Сестрорецке со слов «старого оружейника, тульского выходца».

Литературоведы и историки просеяли горы материала в поисках корней этой легенды, что тоже может быть интересно в ходе установления жанровых истоков повести Лескова, а теперь и оперы Щедрина. Суммируя выводы ученых, Анинский останавливается на трех источниках. В качестве первого он называет русские народные пословицы и поговорки, вернее, две из них: «Немец хитер: обезьяну выдумал»³, «Туляки блоху подковали и на цепь посадили». Другой источник материала о косом Левше – «исторические анекдоты, до которых Лесков был большой охотник» [1, с. 237]. Третьим источником повести Анинский называет журнальные материалы в жанре фельетона о всякого рода диковинных умельцах.

Синтетическая жанровая основа оперы задана самой прозой Лескова. По словам композитора, в ней есть гротеск и буффонада, ярмарочный балаганный миф и эпическое сказание, библейская притча о праведнике и роман-путешествие. Этот жанровый микст в опере не остается неизменным. Композитор направляет драматургию оперы к жанровой модуляции в финале, выходу к высокой трагедии и жанру барочных пассионов. Композиторское и режиссерское решение тихого финала весьма символично: фигура Левши поднимается группой людей и держится над сценой в позе распятия (см. рис. 1); в этот момент звуковое пространство прорезает возглас трубы, после чего звучит микроцитата из заключительного хора баховских «Страстей по Матфею». За-

³ Под словом «немец» на Руси часто имели в виду любого иностранца.



Рисунок 1. Сцена из оперы Р. Щедрина «Левша» в постановке Мариинского театра

вершает композицию православное песнопение «Святой Боже», ставшее не столько отпеванием Левши, сколько катарсисом и философским итогом этой вневременной притчи о русской жизни. Таким образом, Щедрин поднимает жанр оперы до высоты баховских пассионов.

Как и к предыдущим своим операм, Щедрин сам написал либретто «Левши», стараясь сохранить колоритный художественный язык повести. Однако в либретто есть и вставные фольклорные тексты, подслушанные Щедриным в детстве в Тульской области: «Аленький цветочек...», «Тула, моя тула...», «Речка Тулица», «Балалаечка-минорочка». Эти народные песни настолько достоверны и стилистически точны, что кажутся цитатами, подобно тому, как лесковский художественный язык изобилует подлинно народными оборотами. Щедрин, создавая либретто для своей оперы, акцентирует исключительность Левши: когда атаман Платов на приеме в Букингемском дворце взламывает редкостное ружье – гордость «аглицкой» коллекции, он обнаруживает на нем подпись не просто русского мастера «Ивана Москвина во граде Туле» (как у Лескова), но конкретно «косого Левши».

В жанровом решении оперы, идущем от текста, можно обнаружить некоторое влияние сценария «Игры в четырех действиях» под названием «Блоха» Е. Замятина, как свободной интерпретации лесковского «Левши», поставленной во МХАТе режиссером А. Диким в 1925 году с гениальными декорациями Б. Кустодиева и музыкой

Ю. Шапорина – учителя Щедрина по композиции. От этого спектакля берет начало традиция ярких, условных, праздничных, карнавальных воплощений «Левши» в драматическом театре, тяготеющих к скоморошьему действу. «Эта вибрация текста между фантастическим гротеском и реалистичнейшей точностью составляет суть художественного ритма. Когда “валдахины”, “мерблюзьи мантоны” и “смолевые непромокабли” уже ввергли вас в атмосферу карнавальной фантазмагии, и автор только что с удовольствием шархнул вас по голове “Аболоном полведерским”, и вы видите, что по кунсткамере меж “бюстров” и монстров шествуют не люди, а заводные куклы: Александр и Платов, – первый вдруг поворачивается ко второму и, дернув того за рукав, произносит весьма натурально: “Пожалуйста, не порть мне политики”», – пишет Анинский [1, с. 264].

Лубочная стилистика отчасти выявляется и в замысле композитора, и в мариинской постановке «Левши». Русские народные сцены – яркие, «игрушечные» – поражают шумным ярмарочным многоцветьем. Напротив, английский образ мысли и жизни выглядит у Щедрина более механизированным, что отражено даже в сценическом движении и игре актеров. Выступая автором либретто, Щедрин несколько изменил детали лесковского сказа. Так, если в оригинале Левша блоху подковал, да еще и имя свое поставил, то Щедрин пошел дальше: он блоху оживил. В опере «аглицкая» блоха произносит буквы латинского алфавита и танцует придворные танцы, но после

18. Англицкая блоха "подвергнутая русским пересмотрам"
18. The English Flea Subjected to Russian Modification

Moderato sostenuto
 (ca. 66-69)

A.	Бэ.	Вэ.	Ге, Де, Е, Жэ.	Зэ.	И, Ка, Ээ, Эм, Эн.
A.	Be.	Ve.	Ge, De, E, Ze.	Ze.	I, Ka, El, Em, En.

того, как механическое насекомое было подвергнуто «русским пересмотрам» и побывало в руках тульских мастеров, оно учит русскую азбуку, начинает говорить по-русски и танцевать «Барыню» (см. Пример 1). А в финале Блоха убаюкивает умирающего Левшу русской народной колыбельной. В постановке Мариинского театра художник по костюмам И. Черденникова переодевает хрупкую Блоху в русском стиле во втором ее выходе на сцену: вместо английской шляпки и серебряных сапожек на ней – белый пуховый платок, валеночки и рукавички на всех лапках.

Соответственно географическому маршруту путешествия героев в повести Лескова и в либретто Щедрина выстраивается картинная, номерная партитура оперы с постоянной сменой декораций: Тула, Петербург, Зимний дворец, «Твердиземное» море, Букингемский дворец. Драматургическое и композиционное решение оперы Щедрина по Лескову основано на очень плотной концентрации жизненных явлений. Текст либретто компактный,

фиксирующий события без излишней описательности. Композиция оперы двухактная (32 номера) с отчетливым ощущением пропорций и точки золотого сечения в начале Второй части, когда заводят «обрусевшую блоху» (№ 20). Ни у Лескова, ни у Щедрина мы не найдем каких-то проходных, переходных малособытийных мест. Максимальная насыщенность единицы музыкального времени характеризует стиль композитора в целом и очень напоминает кинематографический монтаж, где всегда есть возможность вырезать какой-либо кадр и склеить его с другим. Нестандартность решений придает многим сценам оперы «Левша» принцип параллельного монтажа, он увеличивает динамику и событийную плотность действия. За небольшой временной промежуток одного номера разворачивается сюжет, которым могла бы жить полная опера.

Драматическое действие оперы «Левша» ориентировано на множество оппозиций: русские и англичане, народ и власть, население и небо-

жители, противопоставление иррациональной формы русского мироощущения рациональной британской. Поэтому приемы параллельной драматургии и параллельного монтажа Щедрин использует сознательно, как и когда-то в «Мертвых душах», где одновременно развиваются линии двух опер: лирико-эпической «народной оперы» в песнях и гротескной оперы России помещицей. В опере «Левша» можно услышать три таких параллельных суперслоя: назовем их «Россия царская», «Россия народная» и «бытие “аглицкое”». Параллельный монтаж реализован в постановочных эффектах отдельных сцен в виде двухъярусных декораций – на каждом из этажей происходит свое действие.

Пользуется Щедрин в «Левше» и кинематографическим наплывом, даже намеренно прописывая данный прием в партитуре: № 4 «Речка Тулица (наплыв)». Этот драматургически акцентный номер, экспонирующий образ косоногого Левши, а в его лице и собирательный образ русского народа, по своей внутренней структуре также решен при помощи монтажа и наплыва. Здесь не только сами сцены напластовываются друг на друга, но и народные песни внутри номера наслаиваются одна на другую, внезапно обрываются и монтируются с новым материалом: на печальный дуэт двух разговорных женщин «Реченька Тулица» наплывает протяжная песня Левши «Аленький цветочек...», которая прерывается песней «Тула моя, Тула...», сопровождаемой тоскливой мелодией дудука.

Интересно организована композиция двух актов оперы, где суть драматургического контраста различна. Основа драматургии Первой части «Левши» – конфликтное противостояние полярных интонационных миров: Россия царская – внешне-помпезные, официозные статичные картины (Зимний дворец, императоры Александр I и Николай I, муштра атамана Платова); Россия лесовская, народная – лирические, массовые сцены и тонко воплощенные пейзажные номера (Левша, народ). Интонационно-тембровое решение этих миров полярно: барабанной дробью, сигнальным мотивом трубы и грузной поступи тематизма тяжелой меди противопоставлено виртуозное, полифоническое, кружевное плетение хора, отдаленные обертоны колокольного звона, звуки жалейки и тульской гармошки, никнувший плач женских голосов, отголоски пароходных гудков.

Визуальный портрет императорской России в декорациях художника А. Орлова – гигантские, во всю высоту сцены ноги государя в сверкающих сапогах на фоне бескрайних белых снегов, как символ вертикали власти.

Столь же полярны собирательные образы России и Англии – это два макрополифонических пласта драматургии второй части оперы. Они написаны разными музыкальными красками и сценическими приемами. Англия с ее экстравагантными женщинами, жеманной Принцессой Шарлоттой и передовой техникой (в «заграничных» сценах спектакля на заднем плане проплывает вполне современная военная машинерия), Петербург с царями и атаманом Платовым и светлая, занесенная снегом Тула с покосившимися домиками и талантливыми мастерами из народа. Показ двух разных культур, двух разных миров (русской с одной стороны и иностранной – с другой) по принципу контрастного сопоставления или конфликтного противопоставления – это глубокая традиция русской оперы, завещанная «Жизнью за царя». Сколько великих опер создано на основе этого блестящего драматургического открытия М. Глинки! В полном соответствии с традицией, у Щедрина русский народ получает вокальную характеристику, а народ «аглицкий» – инструментальную.

Звуковое оформление иностранного гротескного визуального мира связано с тембровым колоритом челесты, арфы, флейты – символов уходящего галантного века. На данную сцену монтажно накладывается протяжная, берущая за душу песня двух сопрано о реченьке Тулице (№ 4). В чопорной Англии двигаются по регламенту, выражаются вычурно, украшая свою музыкальную речь витиеватыми юбилеями и пространными колоратурами; в российской глубинке – частушки-нескладушки наперебой, широта протяжного распева и православная молитва «Святыи Боже...». В постановке Мариинского театра сценограф А. Орлов разводит российское и английское места действия, поднимая уровень сцены: снега уходят вверх, и через потолок будто прорастает башня Биг-Бэна, появляются красные телефонные будки. Столкновение параллельных миров оперы заранее обречено на трагическую развязку, жертвой которой становится главный герой – тульский мастер Левша.

Постановочное решение Мариинского театра изобиловало сценическими эффектами. Среди них многоэтажное многослойное сценическое пространство, демонстрация заграничных технических новинок, неожиданные въезды на авансцену красной «досадной укушетки» с донским казаком Платовым, сине-бело-голубая гамма костюмов И. Чередниковой в народных картинах. А чего только стоило трехкратное появление блохи из огромного «мелкоскопа» (микроскопа), который опускается на сцену! Но даже при наличии смысловых монтажных перебивок и сценических эффектов, общий темпоритм действия не меняется. Характер неспешного лесковского сказа сохраняется в музыке на протяжении всего действия, и нет у Щедрина никакого преклонения ко всему заграничному.

С точки зрения драматургии оперы интересно рассмотреть преподнесение Щедриным монограммы Гергиева. Семантика этой темы в драматургическом контексте оказывается многофункциональной. Внешне монограмма является изящной рамкой, визуализированным же-

стом руки дирижера, обрамляющим первый и второй акты оперы. Она излагается полностью (G E R G(i) E(v) (v)A (l)E R(y)) у скрипок и труб перед открытием занавеса (ц. 2) и не полностью (только фамилия) у скрипок перед его закрытием (5 т. до ц. 154) в Первой части. В начале Второй части при открытии занавеса тема «GERG(i)E(v)» окрашивается металлическим тембром челесты, предвзявая появление «обрусевшей блохи» в Букингемском дворце (ц. 155). В Эпilogue полная монограмма Гергиева (G E R G(i) E(v) (v)A (l)E R(y)) звучит глухо, еле слышными флажолетами в мрачном тембре контрабасов на фоне последних слов колыбельной Блохи перед молитвой хора «Святой Боже...» (ц. 275) (см. Пример 2). Такая смена тембровой «одежды» и интонационного облика в монограмме говорит о ее преобразовании в процессе драматургии оперы. Кроме того, монограмма Гергиева становится интонационным источником многих тем оперы. К примеру, тема арии Блохи содержит такой же никнущий мелодический рельеф и звуки *g-e-d(pe)* и *a-e(pe)* в качестве опорных (см. Пример 1).

Пример 2

275

(2/4) **(3/4) Lento** (♩ ca. 42-44)
(смычком / with a bow)
Vibrafono

(4/4) allarg. *lunga*

Perc. II

Арга

Блоха

Ох и да, Ва - нюш - ке, Ва - нюш - ка...
Okh i da, Va - njuš - ke, Va - njuš - ka...

(2/4) **(3/4) Lento** (♩ ca. 42-44)
flag. trem.

(4/4) allarg. *lunga*

VI. I

2 Cb. soli (1. Pult) (flag. nat.)

G a 2 E R G(i) E(v) (v)A (l)E R(y)

Cb.

полнен двумя домрами, дудуком, жалейкой, двумя деревянными флейтами, клавесином, баяном (или тульской гармошкой), редким народным инструментом хакбрет (разновидность цимбал), множеством ударных инструментов. В результате каждый образ оперы темброво персонифицирован, а его характер индивидуален и неповторим. Оркестровое письмо высочайшего класса демонстрируют шесть так называемых оркестровых реплик (видимо, краткость и фрагментарность этих оркестровых эпизодов не позволила Щедрина назвать их как-то иначе). Они отражают развитие сюжета в тембровом освещении, придают опере нарядность, а многим темам запоминаемость, благодаря необычным тембровым сочетаниям.

Особенно изящно решена сцена ковки как в музыкальном, так и в сценическом отношении. Музыкальный образ игрушечной токкаты создается тембрами народных и ударных инструментов, легкими виртуозными репликами хора и смешным текстом. Впечатляет состав оркестра в

сцене: две маримбы, вибрафон, бонго, античные тарелочки, хакбрет, чембало, фортепиано, баян, домры. Этому хрупкому звучанию вторит красивая сине-голубая сценическая реализация.

Главный герой Левша – это реальность народного дарования, растрчиваемого впустую и на пустое. «Лескова спрашивали: так он у вас хорош или плох? Так вы над ним смеетесь или восхищаетесь? Так это правда или вымысел? Так англичане дураки или умные? Так вы – за народ или против народа? Вы его восславить хотели или обидеть кровно? Он не находил, что ответить» [1, с. 266]. Да и что тут скажешь, эти вопросы и сейчас остаются открытыми и жизненными. Щедрин считает, что Лесков наиболее «созвучен всему сегодняшнему, завтрашнему, послепослезавтрашнему на российской земле...». «Слова Лескова – нации в назидание. У него как сказано: шкура-то овечья, а душа-то человеческая. Надо к человеку относиться с пониманием. Потому Лесков вне времени» [4].

Литература

1. Аннинский Л. Лесковское ожерелье. – М.: Книга, 1986. – 304 с.
2. Бухштаб Б. Сказы о народных праведниках («Очарованный странник», «Левша», «Тупейный художник» Н. С. Лескова) [Электронный ресурс] // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы / сост. В. И. Кулешов. – М.: Дет. лит., 1983. – URL: <http://www.gramma.ru/BIB/?id=3.78>.
3. Золотая маска. Российская национальная премия и фестиваль. Родион Щедрин «Левша» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1031>.
4. «И запела блоха: “Ха-ха!...”». В Мариинском театре новая опера Родиона Щедрина – «Левша» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – URL: <http://www.kp.kg/daily/26113.1/3008154/>.
5. «Музыка всегда ждет нового гения». Родион Щедрин – о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Мариинке [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.shchedrin.de/index.php?id=28&L=2>.
6. Синельникова О. Духовная доминанта русской души в опере Родиона Щедрина «Левша» // *Applied Linguistics*. – Oxford: Oxford University Press, 2016. – Is. 6 (2), (December), vol. 37. – P. 1321–1328.
7. Синельникова О. «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 102–110.
8. Синельникова О. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: моногр. – Кемерово, 2007. – 291 с.
9. Синельникова О. О русском праведнике и человеческой душе: Н. Лесков и Р. Щедрин в опере «Очарованный странник» // Музыка и время. – 2007. – № 12. – С. 12–20.

References

1. Anninskiy L. *Leskovskoe ozherel'e* [Leskov Necklace]. Moscow, Kniga Publ., 1986. 304 p. (In Russ.).
2. Bukhshtab B. Skazy o narodnykh pravednikakh ("Ocharovannyi strannik", "Levsha", "Tupeynyy khudozhnik" N.S. Leskova) [Tales of the righteous people]. *Vershiny: Kniga o vydayushchikhsya proizvedeniyakh russkoy literatury* [Vertices: A book about outstanding works of Russian literature]. Comp. V.I. Kuleshov. Moscow, Det. lit. Publ., 1983. (In Russ.). Available at: <http://www.gramma.ru/BIB/?id=3.78>.
3. *Zolotaya maska. Rossiyskaya natsional'naya premiya i festival'. Rodion Shchedrin "Levsha"* [Golden mask. Russian national award and festival. Rodion Shchedrin is Left-Handed]. (In Russ.). Available at: <http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1031>.

4. "I zapela blokha: «Kha-kha!...»". V Mariinskom teatre novaya opera Rodiona Shchedrina – "Levsha" ["And the flea sang, «Haha!...»". At the Mariinsky theatre Rodion Shchedrin's new Opera "Lefty"]. *Komsomol'skaya Pravda [Komsomolskaya Pravda]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kp.kg/daily/26113.1/3008154>.
5. "Muzyka vseгда zhdet novogo geniya". Rodion Shchedrin – o "Levshe", sud'be molodykh kompozitorov, kritikakh i Mariinke ["Music is always waiting for a new genius". Rodion Shchedrin – "Lefty", the fate of young composers, critics and Mariinsky]. (In Russ.). Available at: <http://www.shchedrin.de/index.php?id=28&L=2>.
6. Sinelnikova O. Dukhovnaya dominanta russkoy dushi v opere Rodiona Shchedrina "Levsha" [Spiritual dominant of the Russian soul in Rodion Shchedrin's Opera "Lefty"]. *Applied Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2016, iss. 6 (2), (December), vol. 37, pp. 1321-1328. (In Russ.).
7. Sinelnikova O. "Zapechatlennyy angel" N. Leskova i R. Shchedrina: v poiskakh dukhovnoy istiny ["The Sealed angel" by N. Leskov and R. Shchedrin: in search of spiritual truth]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 2007, no. 1, pp. 102-110. (In Russ.).
8. Sinelnikova O. *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya Rodiona Shchedrina: monografiya [Installation as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking]*. Kemerovo, 2007. 291 p. (In Russ.).
9. Sinelnikova O. O russkom pravednike i chelovecheskoy duche: N. Leskov i R. Shchedrin v opere "Ocharovanny strannik" [About the Russian righteous man and the human soul: N. Leskov and R. Shchedrin in the Opera "The Enchanted wanderer"]. *Muzyka i vremya [Music and Time]*, 2007, no. 12, pp. 2-20. (In Russ.).

УДК 781.91

ПИАНОЛА И ЕЁ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

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

Актуальность предлагаемой статьи определяется тем, что механическое фортепиано занимало заметное место в музыкальной культуре первой трети XX столетия. В последние десятилетия XX века этот инструмент всё чаще включается в поле зрения зарубежных исследователей в связи с изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи. В отечественном искусствознании указанная сфера незаслуженно обойдена вниманием. Цель данного исследования – на основе изучения зарубежных источников восполнить образовавшийся информационный разрыв.

По принципу действия механическое фортепиано неправомерно относить к звукозаписывающим технологиям, так как здесь происходит фиксация автоматического действия, а не акустического явления. Но в то же время этот инструмент является звуковоспроизводящим аппаратом, в определённой степени сохраняющим намерения музыкантов, участвующих в процессе фиксации и репродуцирования исполнения музыкального произведения.

Пианола – одна из разновидностей механического фортепиано, управление которым осуществляется оператором – пианистом. Этот аппарат служил средством распространения музыкальных произведений широкого жанрового диапазона (от модных танцев до симфоний и опер), музыкальным инструментом, звучащим в концертных залах, устройством, предоставляющим новые возможности для реализации композиторских замыслов. В статье на многочисленных примерах рассматриваются конструктивные особенности пианолы и её функции. Специальный раздел посвящён роли пианолы в музыкальной культуре современности: композиторскому творчеству Конлона Нанкарроу (1912–1997) и исполнительскому искусству пианиста Рекса Лоусона.

В заключение делается вывод, что в современной концертной жизни пианола, наравне с инструментами эпох Возрождения и Барокко, становится своеобразным атрибутом практики НРП – «исторически информированного исполнительства».

Ключевые слова: пианола, рулоны для пианола, пианист, Aeolian Company, Duo-Art, Игорь Стравинский, Конлон Нанкарроу, Рекс Лоусон.

PIANOLA AND ITS ROLE IN THE MUSICAL CULTURE OF THE PAST AND PRESENT

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 Union of Composers of Russia (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: bbborodin@mail.ru.

The topicality of the proposed article is determined by the fact that the mechanical forte-piano occupied a prominent place in the musical culture of the first third of the 20th century. This instrument recently has increasingly been included in the field of attention of foreign researchers in connection with the study of the phonographic heritage of outstanding pianists of the past and the early stages of sound recording development. This area is undeservedly overlooked in the domestic art history. The purpose of this study is to overcome the existing information gap by summarizing data from foreign sources available for the author.

According to the principle of action, a mechanical piano cannot be attributed to audio-recording technologies, since an automatic action is recorded, but not an acoustic phenomenon. However, at the same time, this musical instrument is a sound-reproducing apparatus, to a certain extent preserving the intentions of musicians participating in the process of fixing and reproducing the performance of a musical work.

Pianola is one of the varieties of the mechanical piano, which is controlled by the operator-pianolist. It is a means of disseminating the musical works of a wide genre range (from fashion dances to symphonies and operas), a musical instrument sounding in concert halls, a device providing new opportunities for the realization of composer's ideas. This article discusses about numerous examples of pianola design features and its functions. A special section is devoted to a role of a pianola in musical culture of modernity: composing work of Conlon Nancarrow (1912-1997) and performing art of pianolist Rex Lawson.

It is concluded that pianola in modern concert life becomes a peculiar attribute of the НРП practice, along with instruments of the Renaissance and Baroque eras.

Keywords: Pianola, Piano rolls, pianolist, Aeolian Company, duo-art, Igor Stravinsky, Conlon Nancarrow, Rex Lawson.

Отдалённый потомок музыкальных автоматов, известных ещё с эпохи Возрождения, – механическое фортепиано представляет интерес не только как образчик инженерной изобретательности, но и как музыкальный инструмент, оставивший заметный след в истории исполнительского искусства и композиторского творчества. Зарубежные исследователи всё чаще обращаются к этому чуду техники начала XX столетия в связи изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи (см. [7; 10; 12; 14; 15]). К сожалению, приходится констатировать, что в отечественном искусствоведении указанная сфе-

ра незаслуженно обойдена вниманием. Поэтому цель предлагаемой статьи – по возможности восполнить образовавшийся информационный разрыв и определить место этого «бокового ответвления» культуры фортепиано в прошлом и в современной исполнительской практике.

Слово «пианола» давно превратилось из торговой марки в имя нарицательное, нередко обозначающее всё семейство автоматических клавишных инструментов, для которых на русском языке пока не имеется общепринятых названий. Поэтому в начале статьи, посвящённой именно *пианоле*, необходимо произвести определённые терминологические уточнения.

Механическое фортепиано имеет три разновидности. Первая из них, именуемая по-английски *Piano Player* (буквально «игрок на фортепиано, фортепианный плейер»)¹, представляет собой управляемый педальным приводом и работающий на пневматическом принципе агрегат. Это сложное, достаточно громоздкое и тяжёлое приспособление в форме комода устанавливается к обычному фортепиано таким образом, чтобы покрытые войлоком механические «пальцы» располагались прямо над клавиатурой. Причём ранние модели инструмента охватывали не всё клавиатурное пространство, а от 58 до 65 клавиш, и лишь в 1908 году был установлен отраслевой стандарт, задействовавший полный 88-клавишный диапазон. Во второй разновидности, называемой *Player Piano* (играющее фортепиано), механико-пневматическая консоль монтируется непосредственно в пианино или рояль, которые при этом возможно использовать и как обычные музыкальные инструменты. Оба аппарата – *Piano Player* и *Player Piano* – являются полуавтоматическими, и для управления ими требуется оператор – *пианилист*, приводящий в действие две ножные педали вакуумного насоса и манипулирующий регуляторами темпа и динамики. Третий тип представлен *воспроизводящим фортепиано* (*Reproducing Piano*), инструментом полностью автоматическим, снабжённым электродвигателем и не нуждающимся в мускульной силе и управляющих действиях человека. Фирмами также выпускались гибридные модели, сочетающие механическое и автоматическое управление, такие, например, как «The 'Duo-Art' 'Pianola' Piano, Pedal-Electric Model».

Все три разновидности объединяет то, что воспроизводимые на них звуковысотные последовательности были предварительно закодированы в виде перфораций на сменных бумажных рулонах, помещаемых в пневматическом считывающем блоке – трекере, имеющем ряд специальных отверстий, по одному на каждую ноту всего фортепианного диапазона. Когда при вращении рулона перфорация на нём совпадала с каким-либо отверстием трекера, открывался клапан, запускающий процесс всасывания воздуха,

в результате чего механический палец нажимал на соответствующую клавишу, извлекая звук (см. [5, р. 141–174]). И если в первых двух случаях ответственным за окончательный звуковой результат был сидящий за инструментом и руководящий процессом исполнения пианилист, то воспроизводящее фортепиано передавало – пусть с некоторыми искажениями, определяемыми текущим состоянием играющего инструмента и особенностями технологии записи, – то, что было некогда зафиксировано на рулоне. Поэтому перфороленты для полуавтоматических инструментов нередко изготавливались вручную, путём механического нанесения отверстий на предварительно разграфлённую бумажную ленту, в отличие от рулонов для воспроизводящего фортепиано, в создании которых участвовали именитые пианисты, и использовалась изощрённая методика фиксации.

Воспроизводящее фортепиано занимает особое место в истории фортепианного исполнительства, так как на рулонах, предназначенных именно для этого инструмента, сохранено, хоть и частично, искусство многих выдающихся музыкантов прошлого. Поэтому инструменты подобного типа заслуживают отдельного и подробного обзора, выходящего за рамки данной статьи. Предметом предлагаемого исследования является *пианола*, ставшая примечательным явлением музыкальной культуры первой трети XX столетия и вписавшая любопытную страницу в историю фортепианного исполнительства, как любительского, так и профессионального.

На мировом рынке механических фортепиано господствовали три компании: две американские – Aeolian Company, Ampico (аббревиатура American Piano Company) и немецкая Welte-Mignon. Существовало также множество других торговых марок: компания Wilcox and White выпускала инструмент, именуемый Angelus, The Melville Clark Piano Company известна маркой Apollo, впервые внедрившей проигрывающее устройство в корпус фортепиано и задействовавшей все его 88 клавиш, лейпцигская фирма L. Hupfeld изготавливала Phonola, для которой записывался А. Н. Скрябин, фортепианная фабрика Pleyel разработала инструмент Pleyela, привлёкший внимание И. Ф. Стравинского. Но всё же основные усовершенствования и новшества принадлежали названной «большой тройке».

¹ Иногда для обозначения этого инструмента употребляют немецкий термин «Vorsetzer» (впередисидящий).

Изобретение механико-пневматического устройства для игры на фортепиано связывается с деятельностью американского инженера Эдвина Скотта Воути (Edwin Scott Votey, 8 июня 1856 года – 21 января 1931 года), который в 1895 году в своей мастерской в Детройте изготовил первый образец подобного рода. В результате сотрудничества Воути с Aeolian Company с 1897 года начинается коммерческий выпуск инструментов, ставших известными под товарным знаком *Pianola*. В самом начале XX века компания начала изготавливать фортепиано со встроенным проигрывающим блоком, под названием *Pianola Piano*. Позднее, в 1909 году, фирма получила эксклюзивную возможность инкорпорировать репродуцирующий механизм в рояли и пианино фирмы Steinway.

Совершенствование технологии привело к появлению новаций, улучшающих качество воспроизведения. В 1901 году Фрэнсис Л. Янг (Francis L. Young, 1871–1933) изобрёл приспособление, названное «метростилем» (*Metrostyle*). Вдоль всего рулона печаталась волнистая красная линия, отображающая необходимые темповые колебания, которой должен был следовать пианилист, направляя на неё указатель скорости вращения валика и тем самым гибко изменяя темп. Перемещение курсора влево вызывало замедление, а вправо – ускорение темпа. В рекламных материалах компании красная линия называлась «линией жизни музыки» («*Music's Life Line*»). Этот графический знак, передающий агогический рельеф произведения, обычно наносился механическим способом сотрудниками компании, иногда под непосредственным наблюдением композитора или артиста – авторов записи.

Другое усовершенствование, введенное Джеймсом У. Круксом (James W. Crooks, 1868–1954), получило название «темодист» (*Themo-dist*). Оно давало возможность путём специальных перфораций по краям рулона управлять фактурным балансом, отделяя динамически мелодию от аккомпанемента. Граница самостоятельно регулируемых диапазонов пролегла по центру клавиатуры. Фиксация тонких педальных нюансов была невозможна, так как пневматическая система допускала только два режима – включено и выключено, но пианилист мог корректировать педализацию ручным контроллером.

Пианола заняла весьма приметное место в музыкальном быту первых десятилетий XX столетия. Обучение игре на этом инструменте не было таким трудоёмким, как овладение навыками исполнения на обычном фортепиано, практически не имело возрастных ограничений для начала занятий и не требовало ежедневного многочасового пианистического тренажа. Но всё же получение полного контроля над инструментом не могло обойтись без определённых усилий и регулярных упражнений. Поскольку туше на пианоле контролируется при помощи ножных педалей, то, как отмечает ведущий пианилист британского филиала Aeolian Реджиналд Рейнолдс (Reginald Reynolds), «ноги исполнителя должны приучаться действовать независимо одна от другой, так же, как это требуется от рук пианиста. Разница заключается лишь в том, что при игре на пианоле функции ног дифференцированы. Одна нога почти исключительно должна управлять воспроизведением мелодии, акцентуации и фразировки. Другая же – служит вспомогательным средством, контролирующим аккомпанемент и в достаточной мере обеспечивающим запас динамики. Обе педали в равной мере действуют на всём диапазоне инструмента, и не имеет значения правая или левая нога выполняет главную функцию. Но, так как ноги обычно не одинаковы по силе и подвижности, важно, чтобы в качестве ведущей использовалась наиболее развитая нога оператора» [16, р. 7]. Ручные контроллеры, расположенные на передней панели, управляют скоростью воспроизведения, динамическим балансом (отдельно для баса и дисканта), а также механизмами правой и левой педали. Рычаг темпа держится большим и указательным пальцами правой руки, регулятор баланса – большим пальцем левой, при этом средний палец предназначается для активизации правой педали, а указательный – для левой.

Для совершенствования в игре на пианоле выпускались специальные обучающие рулоны. На них фиксировались фрагменты произведений, с помощью которых владелец инструмента приобретал навыки управления педалями и рычагами, взятыми как отдельно, так и в совокупности. Например, запись шопеновской Прелюдии до минор предназначалась для выработки умения тонкой и постепенной регулировки уровня громкости при помощи ножного механизма. Скерцо-вальс

соч. 106 Б. Годара ставил задачу достижения оптимального динамического баланса между мелодией и аккомпанементом. На «Вальсе цветов» П. И. Чайковского обучающийся овладевал секретами педализации [16, р. 16–22]. Так, регулируя по своему вкусу исполнительские параметры воспроизводимого рулона, любитель музыки получал возможность реализовывать свои интерпретаторские намерения.

Для ансамблевого музицирования компаниями производились рулоны с записью сопровождения к вокальным и инструментальным произведениям и даже фортепианные партии камерных сочинений. В семейном кругу механические инструменты нередко выполняли функцию «домашних концертмейстеров». На перфолентах с аккомпанементами песен печатались их слова, и семья, собираясь вокруг пианолы, развлекалась пением популярных мелодий, предвосхищая современную практику любительского пения под фонограмму – караоке.

Заслуживает внимания и просветительская функция механического фортепиано. Помимо развлекательных записей, обладатели пианолы имели возможность собрать обширную фонотеку, включающую образцы чуть ли не всей истории европейской музыки, зафиксированные на рулонах. В каталогах Aeolian Company фигурировали произведения И. С. Баха (включая весь «Хорошо темперированный клавир», Инвенции, Итальянский концерт, Гольдберг-вариации, фрагменты из Магнификата и «Страстей по Матфею»), номера из ораторий Генделя, сонаты и симфонии Гайдна и Моцарта, клавирные концерты Моцарта, симфонии Бетховена (в транскрипции Листа), полные собрания фортепианных сочинений Бетховена, Шопена и Брамса. Оркестровая литература была представлена аранжировками симфоний Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса и даже симфонических поэм Рихарда Штрауса и фрагментами из его опер (см. [17]). Но некоторые компании в расширении репертуара заходили ещё дальше: Rollos Victoria из Барселоны выпустила всё «Кольцо нибелунга» Вагнера на 85 рулонах, «Мейстерзингеры» и «Тристан» уместились на тридцати перфолентах. Для непрерывного проигрывания рулонов была специально разработана консоль Concertola Duo-Art, которая позволяла предварительно загружать несколько рулонов в

несколько катушек, а затем воспроизводить их в любом порядке с помощью устройства дистанционного управления. В публичных библиотеках существовали отделы, хранившие рулоны и выдававшие их напрокат.

Производственная цепочка аудиоиндустрии работала слаженно. Симфоническая и оперная музыка обрабатывалась профессиональными музыкантами для четырёхручного фортепианного ансамбля и могла быть записана штатными пианистами компаний. Для создания стандартной музыкальной продукции существовала упрощённая система записи, когда пианино находилось практически рядом с присоединённой к нему маркировочной машиной, невзирая на производимый ею шум. Однако подавляющее большинство рядовых рулонов не записывалось на клавиатуре, а изготавливалось вручную. Специальные музыкальные редакторы переводили нотный текст на предварительно разлинованную бумагу, намечая расположение отверстий, затем рабочие по готовому шаблону осуществляли перфорацию, и этот трафарет передавался на автоматический мультипликатор для последующего тиражирования.

Развиваясь, фирма пыталась найти оптимальный баланс коммерческих и художественных интересов. Одним из перспективных направлений оказалось создание познавательных и обучающих аудиосерий. В 1905 году Aeolian Company начинает издавать специальную серию рулонов и сопутствующих брошюр «Новое музыкальное образование» («New Musical Education»), которую готовил и редактировал известный композитор и педагог Томас Уитни Шуетт (Thomas Whitney Surette, 1862–1941). Проект выходил под грифом «Библиотека любителей музыки. Департамент образования компании Эолиан», и каждый буклет имел подзаголовок «Популярный курс о музыке великих композиторов для школы и семьи». Предлагаемый репертуар был весьма обширен – от Аркадельта, Палестрины и Пёрсела до итальянской оперы второй половины XIX столетия.

Венцом образовательных программ Aeolian Company стала разработка представленных в 1927 году так называемых аудиографических рулонов (AudioGraphic rolls), предназначенных для электрифицированной модели «The 'Duo-Art' 'Pianola' Piano». Помимо музыки они содержали иллюстрации и настоящие музыковедческие очер-

ки о том или ином композиторе и записанном на рулоне сочинении. Множество текстов для этой продукции были подготовлены главным редактором проекта – музыкальным журналистом Перси Скоулзом (Percy Scholes, 1877–1958).

Технические возможности механического инструмента привлекли внимание композиторов. Первым произведением, написанным *специально* для пианолы, стала пьеса Introduction and Andante Grazioso (ор. 213) **американского** композитора и органиста Гомера Ньютона Бартлетта (Homer Newton Bartlett, 1845–1920). По крайней мере в каталоге Aeolian Pianola за 1905 год, где она помещена под № 62601, обозначено: “Written expressly for the Pianola” (**«Написано специально для пианолы»**). В 1908 году Ф. Бузони сделал аранжировку Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, предназначенную для 65-клавишного плейера, к этому же времени относится его незавершённый фрагмент под названием «Für die Pianola». Около пятнадцати лет с фирмами механических фортепиано сотрудничал И. Ф. Стравинский – сначала с Aeolian, затем с Pleyel (см. [1]). Созданный им летом 1917 года «Этюд для пианолы» сам композитор ошибочно считал первым в истории произведением для этого инструмента. Пианола его заинтересовала «безграничными возможностями в смысле точности, быстроты и полифоничности» [4, с. 234] и заманчивой перспективой избавить свои произведения от субъективных исполнительских трактовок. По воспоминаниям Вл. Маяковского, посетившего композитора в его студии на фабрике Плейель, Стравинский с большим энтузиазмом говорил о пианоле: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!» [3, с. 228]. Знаменательно, что Фортепианная соната Стравинского, прежде чем увидеть свет в нотном издании, была в 1925 году выпущена на рулонах Duo-Art (№ 68673, 69560 и 70023). С Aeolian Стравинский подготовил также серию из шести авторских аудиографических рулонов, содержащих пианольную транскрипцию всей музыки балета «Жар-птица», сопровождаемую иллюстрациями и аннотацией известного критика Эдвина Эванса (Edwin Evans, 1874–1945).

В коммерческом плане для Aeolian Company была важна не столько продажа своей аудиопродукции, сколько стимулирование спроса на ме-

ханические фортепиано. С одной стороны, она стремилась продать свои инструменты как можно большему количеству потребителей, всячески рекламируя простоту освоения игры на пианоле. С другой стороны, производители понимали, что бездушный музыкальный автомат не сможет привлечь большого количества любителей музыки. Требовалось приближение возможностей пианолы к живому исполнению. Поэтому уже в 1898 году в Нью-Йорке в складских помещениях компании по адресу Уэст-23-стрит, 18, стали организовываться демонстрационные мероприятия с участием приглашённых артистов. С ноября следующего года регулярные концерты стали проходить в Mendelssohn Hall. 6 июня 1900 года в Бруклине, в концертном зале на Fulton Street, 500, состоялся первый пианольный вечер, где, в частности, прозвучала ставшая чрезвычайно популярной в США до-диез-минорная Прелюдия Рахманинова. Модели воспроизводящего фортепиано нередко рекламировались в сравнении с живым исполнением: например, Л. Годовский исполнял Скерцо Шопена, а затем механический инструмент воспроизводил в его присутствии его же запись. В октябре 1912 года на Западной 42-й улице, рядом с Нью-Йоркской публичной библиотекой, состоялось открытие концертного зала Aeolian Hall, ставшего штаб-квартирой Нью-Йоркского симфонического оркестра и центром обширной «Эолийской империи», активно развивавшей свои филиалы в Европе.

Постепенно, помимо бесспорного любительского статуса, пианола приобрела определённое реноме и на профессиональной концертной эстраде. Для этой цели в каталогах фирм с 1900 года стали появляться сольные партии известных фортепианных концертов. 16 января 1902 года на морском курорте Илфракомб в Англии музыкальным агентом Джоном Томасом Уайтом, солировавшим на пианоле, и местным оркестром под управлением Дж. Т. Гарднера был исполнен соль-минорный фортепианный концерт Ф. Мендельсона-Бартольди. Рецензия на этот концерт, опубликованная в «The North Devon Journal» сообщала: «Новизна инструмента была, несомненно, главной достопримечательностью этого вечера. Пианола убедительно доказала правдивость всех утверждений о том, что исполняемая ею музыка ничем не уступает игре самого лучшего профессиональ-

ного пианиста. Концерт соль минор с его блестящей первой частью, изысканным Анданте и быстрым финалом прошёл с размахом и энергией, которые вызвали восторженные аплодисменты» (цит. по [11]).

Согласно цитируемому источнику, 11 ноября 1905 года в Санкт-Петербурге Герман Шаад (Hermann Schaad), демонстратор Aeolian Company, ставший впоследствии руководителем группы исполнителей Duo-Art, играл на пианоле перед аудиторией, состоявшей из Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова. По-видимому, этот же солист участвовал в грандиозном концерте в Большом зале Московской консерватории в начале 1908 года, где были исполнены концерты Грига, Гуммеля (соч. 85) и Рубинштейна (соч. 70)². К этому времени фирма уже внедрила технологию «Темодист», и рецензент отмечал, что «каждый тон мелодии, будь то в дисканте или в басах, получил желаемое выражение» (цит. по [11]).

Но, пожалуй, самое широко разрекламированное событие в истории пианолы произошло в Лондоне 14 июня 1912 года в знаменитом Queen's Hall, где демонстратор компании Orchestrelle, дочернего подразделения Aeolian, Истхоуп Мартин (Easthope Martin, 1882–1925) представил публике Концерт Грига и Венгерскую фантазию Листа с Лондонским симфоническим оркестром под управлением прославленного Артура Никиша. После концерта солиста поздравил сам И. Я. Падеревский, бывший, между прочим, владельцем двух пианол [10]. Эти же концерты, но в исполнении Рафаэля де Асеве (Rafael de Aceves) и Оркестра Ламурё под управлением Камилля Шевийяра (Camille Chéviard), дополненные сольными пьесами и вокальными номерами с аккомпанементом пианолы, прозвучали 5 ноября 1913 года в парижском Театре Елисейских полей.

Рекламируя свои мероприятия, компания старалась не привлекать специального внимания к фигуре пианиста, чтобы сохранить иллюзию простоты и доступности исполнения на пианоле. И эта политика приносила свои плоды. Несмотря на дороговизну – в 1924 году пиано Duo-Art стоило около 1000 долларов, а цена

рояля начиналась с 1850 долларов [13, р. 131], что было сравнимо со стоимостью автомобиля, – механическое фортепиано стало неременной принадлежностью быта обеспеченных кругов общества – от представителей среднего класса до титулованных и коронованных особ. Только в 1925 году фирмой было выпущено 192 000 инструментов. Победное шествие пианолы остановил крах нью-йоркской биржи, последовавший в «Чёрный вторник» 24 октября 1929 года и ознаменовавший начало Великой депрессии. Сопутствующими негативными факторами стали расширение сети радиовещания и переход звукозаписывающих фирм на систему электромагнитной записи, осуществляемой с помощью микрофона. К началу 30-х годов производство механических инструментов постепенно угасло, и компания, пытаясь найти выход из кризиса, попробовала свои силы даже в производстве моторных лодок. После Второй мировой войны Aeolian Company перешла на выпуск обычных фортепиано под известными марками Knabe и Chickering. Некоторый всплеск интереса к пианоле наблюдался в 1960-е годы, когда ненадолго возобновилось её производство. Но сфера применения музыкального аппарата резко ограничилась развлекательной и танцевальной музыкой.

В последней трети XX столетия возрождение исполнительства на ставшем экзотическим инструменте связано с деятельностью английского музыканта Рекса Лоусона (Rex Lawson). Он родился 3 марта 1948 года в Бромли, ныне входящем в состав Большого Лондона, учился в Королевском колледже музыки и Ноттингемском университете. В 1971 году он открыл для себя пианолу и решил оставить традиционную музыкальную карьеру ради этого инструмента. Его первая знаменательная акция прошла в лондонском зале Queen Elisabeth Hall в 1972 году, где он при помощи пианолы попытался «вернуть к жизни» композитора и пианиста Перси Грейнджера (George Percy Aldridge Grainger, 1882–1961), представив с оркестром его запись на рулон Duo-Art Концерта Грига. Международный дебют Лоусона состоялся в Париже в 1981 году на премьере «Свадебки» И. Стравинского, возрождённой Пьером Булемом в редакции 1919 года, где пианола соседствует с цимбалами. Немного позднее в нью-йоркском Карнеги Холл Лоусон участвовал в исполнении

² К сожалению, в цитируемом источнике не указаны ни оркестр, ни дирижёр, участвовавшие в этом концерте.

Ballet mécanique Жоржа Антейла. В Театре Елисейских полей пианилист впервые предложил публике программу из произведений Стравинского в версиях для пианолы, некогда созданных под руководством автора. В 2007 году Лоусон солировал в Третьем концерте С. Рахманинова с Брюссельским симфоническим оркестром, а в 2013 году на праздновании столетней годовщины «Весны священной» исполнил транскрипцию этой партитуры в Оксфордском университете.

Благодаря Лоусону расширяется репертуар пианолы. Музыканту посвящены два концерта для пианолы с оркестром: один из них написан английским композитором Полом Эшером (Paul Usher), другой – венесуэльским автором Хулио д'Эскрибаном (Julio d'Escrivan). Рекс Лоусон постоянно выступает с публичными лекциями, пропагандируя свой любимый инструмент (некоторые из них можно увидеть на портале You Tube), пишет статьи, посвященные пианоле и композиторам, сочинявшим для неё.

Один из таких авторов, для которого механическое фортепиано стало главным инструментом, – Конлон Нанкарроу (Samuel Conlon Nancarrow, 27 октября 1912 года, Тексаркана, США – 10 августа 1997 года, Мехико). Это своеобразный музыкант и человек удивительной судьбы. Он изучал музыку в Цинциннати и Бостоне, где одним из его учителей был известный музыковед и композитор Николай Слонимский (1894–1995), там ему довелось общаться с А. Шёнбергом; там же он вступил в Компартию. Будущий композитор играл на трубе в джазовом ансамбле, участвовал в Гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, после их поражения оказался узником концлагеря Гюрс, организованного во Франции для беженцев из Испании. Возвратившись в США, Нанкарроу подвергся преследованиям за свои прокоммунистические взгляды и был вынужден эмигрировать в Мексику, где и прошла большая часть его жизни [6].

На формирование композиторской техники Нанкарроу решающее воздействие оказали два события: услышанная ещё в годы учёбы «Весна священная» Стравинского и книга Генри Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы». Балет Стравинского поразил молодого музыканта стихией ритма, а в книге Кауэлла его внимание привлёк совет автора обратиться к механическому фортепиано в тех случаях, когда ритмические и метрические

конструкции настолько сложны, что живой музыкант их не в состоянии исполнить [8, р. 533]. Сам Нанкарроу признавался, что его влечёт именно к ритму, и он не особенно чувствителен к звуковысотным отношениям. Будучи в Нью-Йорке в 1947 году, Нанкарроу приобрёл подержанное пианино Ampico, машину для перфорации, затем ещё один механический инструмент и начал свои эксперименты. Его произведения предназначались не для пианолы, требующей управления, а для электрифицированного воспроизводящего фортепиано, освобождающего композитора от ограничений, накладываемых «несовершенством» человеческой природы исполнителя, и в этом Нанкарроу предвосхищает эстетику компьютерной музыки [18, р. 13]. Позднее, уже в 1980-х годах, когда он узнал произведения других композиторов, написанные для механического фортепиано, и познакомился с набирающими силу компьютерными технологиями, Нанкарроу признался, что, если бы в начале его композиторской карьеры у него был компьютер, то он сразу бы начал сочинять именно для него. Тембр классического фортепиано его не удовлетворял. Экспериментируя, он превратил свои инструменты в подготовленное механическое фортепиано, заменив покрытие молоточков металлическими вставками.

Излюбленный и центральный жанр композитора – этюд для механического фортепиано. На пианольных рулонах им лично, вручную зафиксирован 51 этюд. Основная конструктивная идея его опусов может быть чрезвычайно проста, но её воплощение нередко связано с изощрённой комбинаторикой, требующей скрупулёзного математического расчёта. Именно так происходит в Этюде № 10 (Канон). В нём одновременно проводятся две, словно бегущие по разным сторонам эскалатора, дублированные в октаву линии, одна из которых является ракоходом другой. Сначала в дисканте идёт вихревое, почти неразличимое по звуковысотности, асимметричное движение, а бас, напротив, вышагивает неспешно. Но постепенно верхний голос замедляется, а нижний пропорционально ускоряется, так что к концу этюда соотношения длительностей оказываются в порядке, обратном исходному³.

³ Подробнее о ритмической технике Нанкарроу см. в монографии К. Гэнн [9].

В конце 1960-х годов Джон Кэйдж, которого всегда привлекало всё необычное, обратил внимание на музыку Нанкарроу и сделал аранжировку его шести этюдов для хореографа Мерса Каннингема. Благодаря счастливой случайности, с творчеством Нанкарроу познакомился ещё один из столпов музыкального авангарда XX столетия – Дьёрдь Лигети. Его восхитили яростные остинато, изоритмы и темповые каноны Нанкарроу, и он предпринял всё возможное, чтобы мексиканский затворник стал известен музыкальному миру. По рекомендации Лигети произведения Нанкарроу зазвучали в Европе, композитор обрёл признание в профессиональном сообществе, был удостоен стипендии Мак-Артура, которая обычно присуждалась лишь кандидатам в возрасте до 40 лет.

Нетрадиционные художественные средства, культивируемые Нанкарроу, поставили под угрозу судьбу его наследия. Созданные им рулоны сейчас хранятся в Базеле в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher-Stiftung). К сожалению, даже в мировых музыкальных столицах не так-то просто найти работоспособный инструмент для их воспроизведения. Но даже если такой инструмент будет найден, то должна ещё быть публика, которая придёт в концертный зал слушать одно механическое

пианино. По свидетельству Рекса Лоусона, Нанкарроу, будучи в Лондоне, загорелся желанием написать концерт для пианолы с оркестром. Этот замысел не был осуществлён автором, но английский композитор Пол Эшер на основе трёх этюдов (№ 49a, 49b и 49c) и эскизов из Фонда Захера создал Nancarrow Concerto для пианолы и инструментального ансамбля, премьера которого состоялась в ноябре 2004 года в Кёльне [6]. Один из способов сохранения наследия Нанкарроу – это сложнейшая работа по его переводу в нотный текст, но, думается, что найти музыкантов, способных всё это исполнить, будет ещё большей проблемой. «Организованный хаос» Нанкарроу просто не под силу живым пианистам. И здесь на помощь может прийти, пожалуй, только компьютер.

Приходится констатировать, что в XXI столетии «автоматический домовой» [2, с. 341], как И. Ф. Стравинский иронически называл пианолу, уходит в прошлое, уступая место электронным устройствам – «домовым века цифровых технологий», функционирующим по протоколу MIDI. И в современной концертной жизни пианола, наравне с инструментами эпох Возрождения и Барокко, становится своеобразным атрибутом практики НР – «исторически информированного исполнительства».

Литература

1. Бородин Б. Б. Фортепиано Прокофьева и пианола Стравинского // Прокофьевские чтения: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – Вып. 2. – С. 104–126.
2. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. – М.: Совет. композитор, 1988. – 504 с.
3. Маяковский В. В. Парижские очерки // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 4. – С. 228–232.
4. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. – М.: Композитор, 2005. – 464 с.
5. Arthur W. J. G. Ord-Hume. Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it. – New York: A. S. Barnes, 1970. – 296 p.
6. Conlon Nancarrow [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pianola.org/history/history_nancarrow.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
7. Day T. A Century of Recorded Music: Listening to Musical History. – New Haven: Yale University Press, 2000. – 306 p.
8. Drott E. Conlon Nancarrow and the Technological Sublime // American Music. – 2004. – Vol. 22, № 4 (Winter). – P. 533–563.
9. Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. – Cambridge: Cambridge UP, 1995. – 316 p.
10. Hall D. Paderewski and the Player Piano [Электронный ресурс] // The Pianola Journal. – 2010. – Vol. 21. – URL: http://www.pianola.org/journal/journal_vol21-22.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
11. Historic Pianola Concerts – A General View [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pianola.org/concerts/concerts_historic.cfm (дата обращения: 25.03.2019).
12. Holliday K. Reproducing Pianos Past and Present. – New York: The Edwin Mellen Press, 1989. – 240 p.
13. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano // The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association. – 2007. – Vol. 44, № 3 (June/July). – P. 129–134.

14. Morton D. L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. – Westport, CT: Greenwood Press, 2004. – 215 p.
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 384 p.
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. – New York: The Aeolian Company Ltd., 1927. – 36 p.
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. – New York: Greenwood Press, 1990. – 1375 p.
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 622 p.

References

1. Borodin B.B. Fortepiano Prokofyeva i pianola Stravinskogo [Prokofiev's piano and Stravinsky's pianola]. *Prokofyevskie chteniya: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Prokofiev readings. Collection of materials of the All-Russian scientific-practical conference]*. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2018, vol. 2, pp. 104-126. (In Russ.).
2. *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [I. Stravinsky – Publicist and Interlocutor]*. Ed. by V. Varunc. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1988. 504 p. (In Russ.).
3. Mayakovskiy V.V. Parizhskie ocherki [Parisian essays]. *Poln. sobr. soch.: v 13 t. [Full collected op. in 13 vol.]*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957, vol. 4, pp. 228-232. (In Russ.).
4. Stravinskiy I.F. *Khronika moyey zhizni [Chronicle of My Life]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2005. 464 p. (In Russ.).
5. Arthur W.J.G. *Ord-Hume. Player Piano: The History of the Mechanical Piano and how to Repair it*. New York, A.S. Barnes, 1970. 296 p. (In Engl.).
6. *Conlon Nancarrow*. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/history/history_nancarrow.cfm (accessed 25.03.2019).
7. Day T.A. *Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, Yale University Press Publ., 2000. 306 p. (In Engl.).
8. Drott E. Conlon Nancarrow and the Technological Sublime. *American Music*, vol. 22, no. 4 (Winter, 2004), pp. 533-563. (In Engl.).
9. Gann K. *The Music of Conlon Nancarrow*. Cambridge, Cambridge UP Publ., 1995. 316 p. (In Engl.).
10. Hall D. Paderewski and the Player Piano. *The Pianola Journal*, 2010, vol. 21. (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/journal/journal_vol21-22.cfm (accessed 25.03.2019).
11. *Historic Pianola Concerts – A General View* (In Engl.). Available at: http://www.pianola.org/concerts/concerts_historic.cfm (accessed 25.03.2019).
12. Holliday K. *Reproducing Pianos Past and Present*. New York, The Edwin Mellen Press Publ., 1989. 240 p. (In Engl.).
13. Lawson R. Prokofiev and the Player-Piano. *The AMICA Bulletin: Automatic Musical Instrument Collectors' Association*, 2007, vol. 44, no 3, June/July, pp. 129-134. (In Engl.).
14. Morton D.L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport, CT, Greenwood Press Publ., 2004. 215 p. (In Engl.).
15. Peres da Costa N. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. 384 p. (In Engl.).
16. Reynolds R. *On Playing The “Pianola” and the “Duo-Art Pianola” Piano*. New York, The Aeolian Company Ltd. Publ., 1927. 36 p. (In Engl.).
17. Sitsky L. *The Classical reproducing piano roll: a catalogue-index*. New York, Greenwood Press Publ., 1990. 1375 p. (In Engl.).
18. *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2011. 622 p. (In Engl.).

УДК 786

ЗВУЧАЩИЙ МИР КЛАССИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, Институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgaseo@rambler.ru

В статье представлен анализ фрагмента фортепианной фантазии В. А. Моцарта ре минор. Авторский подход соединяет аналитическое описание музыкальной структуры с исполнительским слышанием произведения, что дает возможность по-новому увидеть глубину и многомерность внешне прозрачной фактуры, обозначить конкретные взаимосвязи между ее элементами с точки зрения художественного впечатления, понять внутренние закономерности развертывания уникальной моцартовской формы. На примере семнадцати тактов основного раздела показано, какие факторы способствуют созданию у слушателя ощущения классической стройности, сбалансированности и уравновешенности целого, а какие выказывают потенциал свободного развития и непрерывного становления. Подробно рассмотрены свойства квадратности построения, процесс ритмического наполнения музыкальной ткани, общая логика и характерные особенности гармонической пульсации. Работа продолжает детальное изучение названного сочинения В. А. Моцарта вслед за статьей, посвященной разбору его вступительного фрагмента, и предполагает в будущем доскональное исследование оставшейся части. Предложенный подход с позиций исполнительского анализа, принимающий во внимание, в первую очередь, звучание нотного текста, обещает быть перспективным. Он также поднимает ряд сложных и потенциально интересных вопросов в смежных областях, прежде всего затрагивая проблему взаимосвязи исполнительского и композиторского слышания.

Ключевые слова: Моцарт, фантазия, исполнительский анализ, исполнительское слышание, фактура, музыкальная форма.

SOUNDING WORLD OF CLASSIC FANTASY

Georgievskaya Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgagoe@rambler.ru

The analysis of a fragment of Fantasy in D minor by W.A. Mozart is presented in the article. The author's approach is based on the synthesis of analytic description of musical structure and performer hearing the composition. That makes it possible to view Mozart's texture not containing a great number of notes from a new perspective, to reveal its profundity and multidimensional characteristic. The realized examination also permits to define specific interrelating texture elements, which are essential for the aesthetic impression of the music, and to get understanding the conformity of the unique fantasy form to inherent laws of development. The case of seventeen measures of the central section is given to show the important factors to be considered. Some of them contribute to our perception the internal symmetry and ideal proportions of the structure, distinctive features of classicism; others make to feel a force of free development and continuous unfolding. The classicism of typical structural characteristics, the gradual evolution of the rhythmical texture component, general logic and properties of the harmonic ripple frequency are minutely described. This paper carries on the detailed study of the composition by Mozart following the article "Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces," which deals with the analysis of its introductory section and the rest of the piece is assumed to be examined. The presented results demonstrate convincingly that the proposed method, based on performing analysis and predominately taking into account the real sound of music, is promising to allow a new interpretation of the well-known masterpiece. It also opens the doors to interesting and difficult questions in closely related fields, concerning, first of all, the interdependence of composer's and performer's hearing and musical thinking.

Keywords: Mozart, fantasy, performing analysis, performing hearing, texture, musical form.

Погружение в мир величайших шедевров каждый раз вдохновляет и дает новый творческий импульс любому, кто так или иначе прикасается к ним – исполнителю, слушателю, исследовате-

лю, педагогу, ученику. И хотя тайны истинного произведения искусства, вероятно, никогда не могут быть раскрыты полностью, не случайно во многих культурах исполнение на музыкаль-

ном инструменте обозначается словом *игра*: в данном виде человеческой деятельности, с философской точки зрения, первоочередное значение имеет сам процесс, а не его результат. Попытка уловить и разгадать, пускай лишь отчасти, секрет возникающего художественного впечатления не только приводит к более глубокому пониманию сочинения, но и по-настоящему увлекает, особенно когда речь идёт о внешне простой и прозрачной фактуре.

Сказанным хотелось бы предварить некоторые наблюдения и выводы, возникшие в ходе анализа одного из часто звучащих творений гениального австрийского классика – фортепианной Фантазии ре минор В. А. Моцарта. Стремление услышать и осознать многомерную структуру, заключённую в лаконичном изложении этой небольшой пьесы, обнаруживает в нем множество скрытых слоев и взаимосвязей. Отдельная работа уже была посвящена нами разбору вступительного раздела, первых одиннадцати тактов музыки [4]. Продолжая начатое, приступим к изучению следующего эпизода.

Общая продолжительность минорной (центральной) части произведения – сорок три такта, с двенадцатого по пятьдесят четвертый включительно. Как охарактеризовать в целом то ощущение, которое оставляет здесь у слушателя постепенное развёртывание во времени необычной, действительно «фантазийной» и не имеющей аналогов формы? С одной стороны, удивительная выстроенность, совершенство пропорций, идеальная уравновешенность и сбалансированность всех элементов. С другой – как будто на наших глазах раскрывающийся бутон, проявление внутренней жизненной силы, не нарушающей первоначальной симметрии и красоты, но обнаруживающей с каждой секундой свои новые возможности, приоткрывающей более далёкие горизонты. Мы попробуем показать, какие свойства музыкального текста, что именно в самом его структуре служит почвой для подобного рода восприятия, вряд ли попадающего в разряд субъективных ассоциаций.

Итак, в двенадцатом такте впервые возникает знаменитая главная тема Adagio, неповторимого моцартовского очарования и проникновенности, звучащая в основной тональности ре минор. Это первое проведение – образец классической «квadrатности» построения на всех уровнях. Восемь

тактов, отчётливо скомпонованных как 4+4, заканчиваются на доминанте. Первый четырёхтакт также строго делится пополам, соответствуя схеме 2+2; распространённая структура «вопрос – ответ» поддерживается гармонической логикой T-D-D-T. **Несколько иное устройство второго четырёхтакта** не меняет уже ожидаемого соотношения 2+2. Завершённость и «самодостаточность» построения с позиций масштабно-тематических как бы представляет целостность и совершенство образа, обрисованного в пространстве данных восьми тактов. Единственным намёком, выдающим внутренний импульс к дальнейшему развитию, единственным знаком того, что перед нами – не статичная, пусть и прекрасная картина, а лишь начинающий распускаться цветок, здесь выступает незаконченность и незамкнутость гармоническая, «растворяющаяся» в третьей октаве последняя доминантовая гармония, мягко указывающая на возможное продолжение.

Действительно, после паузы длиной в полторы четверти звучание возобновляется, но на новом музыкальном материале и в контрастном динамическом нюансе. Организация следующих восьми тактов в корне отличается от предшествующей им темы Adagio, и к некоторым её особенностям мы ещё вернёмся. Но прежде всего отметим, что в целом это построение тоже представляет собой восьмитакт. Таким образом, с начала основной части Фантазии имеем $16=8+8$, классическую структуру, чётко отграниченную от последующего глубокой цезурой – тактом паузы, к тому же удлинённым фермой. Попробуем показать, подобно анализу предыдущего фрагмента, какие факторы тут, уже для семнадцати тактов музыки (включая последний такт паузы), способствуют ощущению идеальной стройности и сбалансированности, а какие выказывают потенциал внутренних движущих сил.

В числе первых достаточно упомянуть два наиболее заметных. Хотя, в отличие от начального восьмитакта Adagio (4+4), второй очевидным образом скомпонован как 3+5, общие пропорции соблюдены с классической точностью: $8+8=16$, как указано выше. Это и создаёт «фундамент» нашего восприятия данного отрывка как уравновешенного с точки зрения музыкальной формы. Второй момент теснее связан с исполнительским слышанием произведения, однако целиком и полностью отражён в авторском тексте. Назовём

его определённой фрактальностью структуры – термин, передающий математическую строгость соответствия частей и целого. Обратим внимание, что звучание первого восьмитакта разворачивается в нюансе *пиано*, который прерывается неожиданно резким *форте* в начале пятого такта Adagio, другими словами, точно посередине восьмитактового построения. Спад наступает практически мгновенно благодаря фразировке и трём восьмым паузы в конце того же пятого такта, и уже в шестом вновь возвращается *пиано*. Заметный всплеск, таким образом, отмечает «геометрический центр» восьмитактового проведения темы, но в силу своей кратковременности не меняет общего динамического уровня, и слушатель остаётся в сфере прозрачного и тихого звучания. Следующее *форте*, опять-таки внезапное, возникает с началом второго восьмитакта, то есть в девятом такте эпизода. Казалось бы, та же непредсказуемость; однако интересно, что на этот раз совершенно таким же способом обозначен центр, середина уже всего фрагмента протяжённостью в шестнадцать тактов! Подобно тому, как динамический пик пятого такта подчёркивает симметрию первых восьми, начало девятого выполняет ту же роль для всех шестнадцати, с сохранением абсолютно тех же соотношений и в рамках той же самой структуры. Более того, продолжительность второго *форте*, увеличенная в сравнении с первым, также отвечает масштабам построения. Что же может выразить сильнее, чем фрактальность, классическую безупречность музыкальной формы, основанную на свойствах строгой внутренней симметрии и пропорциональности?

Укажем теперь на некоторые из особенностей, которые, напротив, способствуют ощущению разомкнутости, становления, постепенного выявления перед нами скрытую энергию развёртывающейся фактуры. На фоне практически постоянно присутствующих восьмых удивительно тонко работает эффект плавного заполнения звучащего пространства более мелкими длительностями, сочетающийся с учащением гармонического пульса. Так, в мелодии основного голоса темы Adagio восьмые встречаются, но она то и дело зависает на более крупных длительностях, не говоря уже о значительном количестве пауз. И хотя почти на каждую восьмую, на протяжении первых восьми тактов, что-либо играет, преимущественно это относится к пласту со-

провождения, а разграничение «соло – аккомпанемент» здесь настолько явственно и очевидно, что слушатель, естественно, следует за главным, лишь подспудно ощущая «биение» восьмых на втором или на третьем плане. В седьмом-восьмом тактах Adagio, однако, – и как не восхититься здесь филигранностью моцартовского фактурного воплощения! – в нашем восприятии роль восьмых незаметно выравнивается, становится сложно отличить собственно мелодический голос от гармонического сопровождения. В следующих девятом-десятом тактах восьмые неизбежно приковывают к себе львиную долю внимания, обладая устойчивостью остинато и положением верхнего слоя музыкальной ткани. Наконец, начиная с двенадцатого такта фактура полностью заполняется шестнадцатыми, а восьмые продолжают «пульсировать» в левой руке пианиста. Таким образом, для всего построения в целом можно констатировать, что с точки зрения ритмического движения для слушателя доминируют:

- в тактах с первого по шестой – длительности крупнее восьмых;
- в тактах с седьмого по десятый – восьмые;
- в тактах с двенадцатого по шестнадцатый – шестнадцатые.

Перейдём к гармонической составляющей. Ее логика, на первый взгляд, не настолько прозрачна. Для верного понимания сути происходящих процессов здесь чрезвычайно важно учесть тесное переплетение с другими элементами. Начнем с простого определения общей схемы, подобно тому, как мы сделали это для распределения длительностей; обозначим частоту смены гармоний для тех же шестнадцати тактов музыки (как и в предыдущем случае, нумерация тактов соответствует эпизоду, начинающемуся с темы Adagio).

- Такты с первого по четвёртый. Один аккорд на целый такт. Гармоническая последовательность Т – D – D – Т (как указывалось выше). Отсюда видно, что второй и третий такты выдержаны в одной и той же функции, то есть собственно смены гармонии не происходит, и гармонический пульс оказывается даже еще более спокойным. Его статичность немало способствует устойчивости, классической «незыблемости» и ясности образа.

- Такты пятый-шестой: гармоническая пульсация строго по половине такта.

- Такты с седьмого по десятый. В седьмом и десятом тактах – смена аккорда на каждую четверть, очень явно выраженная гармоническая пульсация по четвертям. Такты восьмой и девятый полностью остаются в рамках одной гармонии.

- Такты с одиннадцатого по четырнадцатый: новый аккорд наступает каждый раз с началом следующего такта.

- Такты пятнадцатый-шестнадцатый: несколько более сложный и заметно учащённый гармонический пульс, преимущественно по восьмым.

Как видим, в общих чертах тут прослеживается та же логика постепенного насыщения звучащего пространства, повышения интенсивности, большей концентрации мелких элементов (или шагов, применительно к гармонии) в ходе развёртывания музыкального материала. Частота гармонического пульса составляет целый такт в начале фрагмента, его половину – в тактах пятом, шестом, четверть – в седьмом и десятом, восьмую – в пятнадцатом и шестнадцатом. Но на пути этой простой и убедительной закономерности находятся два препятствия, два обстоятельства, как будто нарушающие её и требующие своего объяснения: практически полное отсутствие, остановка гармонического пульса в тактах восьмом-девятом и якобы выпадающие из течения процесса такты с одиннадцатого по четырнадцатый. Они, тем не менее, не противоречат обрисованному нами эффекту, а лишь добавляют к нему отдельные нюансы. Мы уже отмечали, что с двенадцатого такта фактура получает максимальное для данного эпизода ритмическое наполнение шестнадцатыми. Добавим, что здесь же начинается восходящая секвенция в верхнем мелодическом голосе, буквально притягивающая внимание слушателя. Сочетание этих факторов настолько активизирует музыкальную ткань изнутри, что добавленная в тот же момент более частая гармоническая пульсация сделала бы переход слишком резким, уничтожила бы ощущение плавного развёртывания звучащей материи. Совершенно не случайно, что дальнейшее учащение гармонического пульса в точности совпадает с окончанием секвенционного движения в правой руке пианиста. Тут никак нельзя не учитывать теснейшую взаимосвязь различных компонентов между со-

бой, тем более когда речь идёт о невероятно тонкой, ювелирной моцартовской фактурной работе.

Остановка гармонической пульсации в тактах восьмом-девятом тоже объясняется комплексным воздействием разных элементов и вполне вписывается в русло общего процесса. Воцаряющаяся на первую долю восьмого такта доминанта «замораживает» не только гармоническое, но и мелодическое движение. Повторяющийся звук *ми*, возникающий после паузы в начале девятого такта, воспринимается в рамках той же доминантовой функции, хотя после тактовой черты, казалось бы, естественно ожидать смены аккорда. С гармонической и мелодической точек зрения музыкальное время будто замирает; его течение возобновляется к десятому такту – причём с той же частотой пульсации, на которой прервалось по окончании седьмого, четвертями. Это словно стирает, в определённом аспекте, грань между восьмым и девятым тактами, несмотря на метрическое наступление следующего восьмитакта. Вспомним к тому же, что именно те же такты с седьмого по десятый – срединная ступень в ритмическом заполнении фактуры эпизода. Всё вместе, таким образом, несколько не мешает постепенному проявлению и насыщению разворачивающейся перед нами картины, а лишь усиливает ощущение органичного внутреннего единства и цельности фрагмента.

Итак, на примере первых семнадцати тактов центральной части Фантазии мы постарались показать, какие характеристики музыкальной структуры создают у слушателя чувство классической стройности, пропорциональности, завершенности, а какие, в то же самое время, – фантазийности, непрерывного и продолжающегося процесса, разворачивающихся скрытых жизненных сил. И то, и другое впечатление не в меньшей мере можно отнести и ко всему разделу. Сорок три такта минорной музыки, как раскрывающийся на наших глазах поразительной красоты цветок, наконец приводят к наступлению мажорного Allegretto, где он предстаёт перед нами в своём радостном великолепии. Очевидно, следующим шагом в попытке постигнуть удивительную глубину и сложность моцартовского опуса должен стать анализ внутреннего устройства данного фрагмента в целом – задача, требующая, безусловно, отдельной работы. Однако, взглядыаемся ли мы в мельчайшую ячейку, небольшой эпизод, раздел или всё сочинение, на любом уровне встреча-

ем уникальный «образец равновесия между формой и формируемым как чем-то ускользаемым, центробежным», пользуясь метким выражением Теодора Адорно [1, с. 436].

В заключение ещё раз подчеркнём следующее. Отмеченные нами эффекты и явления, а также сам метод их анализа в значительной мере базируются на *звучании, слышании* музыкальной материи, вслед за которым возникает необходимость обращения к нотному тексту. Подобный подход представляется не просто оправданным, но естественно вытекающим из сути музыкального искусства – искусства *звука*. Как верно указывает один из исследователей, «неподражаемый слух» (курсив наш. – О. Г.) создает равновесие горизонтали и вертикали, мелодии и гармонии. Сначала, как говорил сам Моцарт, он схватывает слухом целое. Это рожденное целое определяет не только свое существование как произведения, но и суверенность каждой детали, в него входя-

щей. Произведение живет и дышит изнутри, и детали соединяются, но не растворяются в целом» [7, с. 500–501]. **Неудивительно поэтому, что именно** опора на слуховое впечатление позволяет вскрыть за кажущейся простотой фактуры ее многогранность, сложность внутренней структуры и многомерность возникающего звукового пространства. С другой стороны, такой угол зрения затрагивает ещё одну обширную и интереснейшую область – проблему взаимосвязи исполнительского и композиторского слышания. Мы уже поднимали данные вопросы на нескольких примерах, в том числе из музыки И. С. Баха [5] и Ф. Шопена [3], а перспектива их возможной разработки видится чрезвычайно широкой и многообещающей. Остаётся лишь пожелать каждому с наслаждением и благодарностью обращаться к великим шедеврам и в меру своих сил, выражаясь словами К. Сен-Санса, «учиться вкусу и стилю у божественного Моцарта» (цит. по [6, с. 260]).

Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 528 с.
2. Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972. – 376 с.
3. Георгиевская О. В. Исполнительская выразительность в фортепианной миниатюре Ф. Шопена // *Соврем. гуманитар. исслед.* – 2011. – № 1. – С. 165–168.
4. Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта // *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств.* – 2017. – № 39. – С. 180–185.
5. Георгиевская О. В. О некоторых особенностях клавирной музыки И. С. Баха (к проблеме исполнительского анализа фактуры) // *Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств.* – 2018. – № 42. – С. 209–213.
6. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. – М.: Совет. композитор, 1970. – 328 с.
7. Моцарт В. А. Полн. собр. писем. – М.: Международ. отношения, 2014. – 544 с.
8. Юдина М. В. Фантазия d-moll Моцарта // *Как исполнять Моцарта.* – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 152–154.

References

1. Adorno T.V. *Esteticheskaya teoriya [Esthetic Theory]*. Moscow, Respublika Publ., 2001. 528 p. (In Russ.).
2. Badura-Skoda E. and P. *Interpretatsiya Motsarta [Interpreting Mozart]*. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 376 p. (In Russ.).
3. Georgievskaya O.V. Ispolnitel'skaya vyrazitel'nost' v fortepiannoy miniatyure F. Shopena [Performing Expressiveness in F. Chopin's Piano Miniature]. *Sovremennye gumanitarnye issledovaniya [Contemporary Humanities Research]*, 2011, no. 1, pp. 165-168. (In Russ.).
4. Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya k rabote nad fortepiannymi sochineniyami V.A. Motsarta [Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 39, pp. 180-185. (In Russ.).
5. Georgievskaya O.V. O nekotorykh osobennostyakh klavirnoy muzyki I.S. Bakha (k probleme ispolnitel'skogo analiza faktury) [On Some Features of J.S. Bach's Clavier Music (To a Problem of Performing Analysis of Texture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 209-213. (In Russ.).
6. Kremlev Y.A. *Kamil' Sen-Sans [Camille Saint-Saëns]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1970. 328 p. (In Russ.).
7. Mozart W.A. *Polnoe sobranie pisem [Complete Letters]*. Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 2014. 544 p. (In Russ.).
8. Yudina M.V. Fantaziya d-moll Motsarta [Fantasy d-moll of Mozart]. *Kak ispolnyat' Motsarta [How to play Mozart]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2007, pp. 152-154. (In Russ.).

УДК 786/789

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА В ТЕХНОЛОГИИ РАСКРЫТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРИ ИГРЕ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

Князев Анатолий Михайлович, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kniazev1951@mail.ru

Князева Надежда Андреевна, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kniazev1951@mail.ru

Одним из актуальных вопросов в работе с музыкальным произведением является убедительное раскрытие художественного образа изучаемого сочинения. Знание студентами интонационных компонентов музыкального языка, особенностей их взаимодействия, стиля и формы позволяет наиболее достоверно и полно раскрыть художественно-содержательную сторону музыкальных произведений. В ходе анализа и обобщения теоретических источников, собственного практического опыта работы был сделан вывод о целесообразности и перспективности включения в процесс работы с музыкальным произведением целостного и стилизованных видов анализа.

В статье дается сравнительная характеристика стилизованного и целостного видов анализа при осмыслении музыкального произведения, подчеркивается диалектическое единство содержания в стилизованном и целостном анализе, предлагаются различные уровни в раскрытии содержания музыкального произведения. Несмотря на то, что по своим задачам эти два вида анализа противоположны друг другу, по предмету изучения отношения между целостным и стилизованными видами анализа являются взаимодополняющими. Критерий первостепенной важности – это углубление научно-эстетического познания всего многообразия исторически конкретных явлений музыкального искусства и его значение в обучении музыканта-исполнителя. Уровнями в раскрытии содержания музыкального произведения выступают как технологические принципы, так и концептуальный анализ музыкального образа, что показано на примере исполнительской интерпретации пьесы «Подснежник» из цикла «Времена года» П. И. Чайковского. Аналитическая работа в процессе изучения музыкального произведения позволит исполнителю полнее осознать глубину музыкальных образов и успешно вносить необходимые коррективы в технологию музыкально-исполнительского процесса при игре на баяне и аккордеоне. Предлагаемые подходы к осмыслению художественного образа музыкального произведения через анализ его особенностей будут способствовать успешной передаче исполнителем содержания музыкального произведения.

Ключевые слова: музыкальный образ, стиль, целостность, анализ, сравнение, технология, интерпретация, исполнительство, музыкальное искусство.

THE ROLE OF MUSICAL ANALYSIS IN THE TECHNOLOGY DISCOVERY OF ART IN A MUSICAL IMAGE IN WORKS FOR PLAYING THE BAYAN AND ACCORDION

Knyazev Anatoliy Mikhaylovich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kniazev1951@mail.ru

Knyazeva Nadezhda Andreevna, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kniazev1951@mail.ru

One of the issues working with a musical piece is a convincing discovery of art in an image of a studied work. Students' knowledge of the intonation components of the musical language, characteristics of their interaction, style and form, allow us to reveal literally and fully the art in a content of musical works. During

the analysis and synthesis of theoretical sources and their own practical work experience, it was concluded that integrity and style of the analysis should be in the working process with a musical piece.

This article provides a comparative description of the style and holistic types of analysis thinking about a musical work, emphasizes the dialectical unity of a content in the style and holistic analysis, suggests various levels discovering the content of a musical work. Despite the fact that in their tasks, these two types of analysis are opposite to each other, in the subject matter of the study, the relationship between the holistic and stylistic types of analysis are complementary. The criterion of paramount importance is the deepening the scientific aesthetic knowledge of the whole diversity of historically specific phenomena of musical art and their importance in training the performing musician. The levels in the disclosure of the content of a musical work are both, technological principles and conceptual analysis of the musical image, which is shown in case of performance interpretation of the play "Snowdrop" from the cycle "Seasons" by P.I. Tchaikovsky. An analytical work in the process of studying the musical piece will allow the performer to understand the depth of musical images and successfully make the necessary adjustments to the technology of the musical and performing process when playing the bayan and accordion. The proposed approaches to understanding the artistic image of a musical work through the analysis of its features will contribute to successful transference of the content of a musical work to audience by the performer.

Keywords: musical image, style, integrity, analysis, comparison, technology, interpretation, performance, musical art.

Работу по освоению музыкального произведения музыкант-исполнитель ведет с детства. Поначалу она осуществляется под строгим контролем педагога, долгое время руководящего каждым шагом ученика. Но установленные правила и приемы, на протяжении ряда лет тщательно корректируемые педагогом, часто остаются необобщенными, неосознанными, не подвергшимися критической оценке, пересмотру, целостному стилевому анализу, хотя по мере роста обучающегося, в частности баяниста и аккордеониста, совершенствуются его технические и исполнительские возможности, усложняются стоящие перед ним задачи.

В книге представителя отечественной пианистической школы, замечательного педагога и методиста С. И. Савшинского «Работа пианиста над музыкальным произведением» [6] сформулированы следующие положения:

1. Музыкальное искусство отражает в эмоционально переживаемых музыкальных образах отношение человека к действительности, человеческое присутствие в музыке ощутимо везде – будь то любой пейзаж или же картина природы, независимо от того, обозначены ли они в представляемой композитором программе, заголовке, эпиграфе, или же нет.

2. В жизни того или иного выдающегося музыкального произведения на протяжении многих поколений раскрываются все более глубокие обобщения, заключенные в нем. Если же образные обобщения ограничены кругом идей и

чувств, имеющих временное, замкнутое и узко личное значение, произведение умирает для музыкальной практики.

3. Исполнение музыки никогда не ограничивается только ее передачей слушателям, как неким простым озвучиванием нотной записи. Талантливый, творчески ищущий музыкант-исполнитель не только реализует зафиксированное композитором в нотных знаках музыкальное произведение. Он – всегда истолкователь музыки, осуществляющий художественно неповторимый акт, сугубо индивидуально передающий содержание музыкального сочинения. Сочинение, выраженное в современных исполнителю интонациях, становится от этого остро живым для сегодняшнего слушателя. Следовательно, любое художественно-творческое исполнение неизбежно «осовременивает» произведение. Тем самым дается новый мощный импульс к его длительному существованию. Своим отношением к произведению исполнитель выносит ему своего рода «приговор», который нередко становится вердиктом на дальнейшую успешную жизнь или же, напротив, на последующее забвение.

4. Жизненность истолкования музыкального опуса проверяется только на практике, на слушателях. Непосредственная реакция аудитории, подготовленной к восприятию музыки, отмечает все искусственное, выдуманное и горячо откликается на все положительное и живое в самой музыке и ее исполнении. Исполнитель заряжает и заражает аудиторию исполняемой музыкой, поднимает и

облагораживает ее. Это происходит лишь тогда, когда интерпретируемая музыка художественно ценна и эстетически связана с категорией прекрасного. Но если исполняемое бездушно, мещански сентиментально и слащаво, а то и попросту пошло, то оно способно и принизить человека.

5. Постигание содержания музыкального произведения не исчерпывается лишь работой над его непосредственной звуковой данностью. Такому постижению во многом может способствовать теоретический анализ конструктивных свойств музыки. Очень плодотворным оказывается сопоставление этого произведения с другими у того же автора, более полное выявление на этой основе характеристики творчества композитора, самобытных черт его художественного почерка (см. [6]).

Одной из первоочередных задач в таком осмыслении становится анализ особенностей исполняемого произведения. С вопросами необходимости подобного анализа произведения при его включении в репертуар приходится сталкиваться едва ли не каждому вдумчивому исполнителю. Насколько глубоко ему удастся проникнуть в суть интерпретации исполняемой музыки, достоверно передать слушателю замысел композитора – настолько успешным будет концертное выступление в целом.

Изучением музыкального произведения, его стиля, формы, особенностей музыкального языка занимались многие музыковеды, теоретики, музыканты-исполнители: Л. Мазель, М. Михайлов, С. Савшинский, В. Холопова, В. Цуккерман, С. Скребков и др. [4; 7; 9]. В настоящей статье предлагается широкое внедрение в педагогический процесс обучения на баяне и аккордеоне целостного и стилевого видов анализа музыкального произведения. Аналитический разбор изучаемого произведения может принести несомненную пользу обучающимся, особенно студентам вузов искусств и культуры, музыкальных колледжей, в достижении художественно-музыкальной образности и выразительности исполнения.

Исследование всех интонационных компонентов, особенностей их взаимодействия всегда очень существенно для исполнителя при раскрытии содержания музыки. Возможен анализ как формы произведения, его целостной музыкальной ткани, так и отдельных ее элементов, исполь-

зуемых выразительных средств: метра, ритма, лада, тембра, динамики и т. д. Чрезвычайно важны также гармонический и полифонический виды анализа, при которых рассмотрению подвергается фактура произведения как определенный способ изложения музыкального материала; существенен анализ мелодии в качестве целостной и важнейшей категории всей конструкции того или иного музыкального опуса. Важной разновидностью интонационного анализа является изучение всей композиции, формы – определение ее типа и вида, выяснение принципов тематического развития произведения.

Особым видом анализа является целостный анализ музыкального произведения. Производимый на основе исследования композиционной формы, он сочетается с изучением всех компонентов целого в их взаимодействии и неустанном развертывании. Метод целостного анализа, широко распространенный в музыкознании, имеет свою историю. Его главная цель – максимально полное осознание индивидуализированной выразительности произведения, содержащихся в нем творческих находок, их своеобразия в передаче идей, эмоционального строя, индивидуальных чувствований композитора. При этом весьма важно, что именно анализ структуры и интонационных средств выразительности произведения во многом существенно помогает музыканту-исполнителю, в частности, баянисту и аккордеонисту, полноценно и многосторонне раскрывать образный смысл музыки.

Нотный текст допускает различные исполнительские трактовки. Социологи считают, что даже одинаковые исполнения будут по-разному восприниматься в разных аудиториях, в различных условиях бытования музыки в обществе. При восприятии различными слоями и группами населения они получают различный эмоциональный отклик. И, тем не менее, в пределах данного типа музыкальной культуры произведение, как правило, находило достаточно широкий круг слушателей через некоторое время, нужное для усвоения того новаторского, что несло в себе это произведение. Уровень его восприятия, варьируясь по характеру и глубине, был вполне адекватным самой структуре и замыслу произведения и, в целом, соответствовал «интонационному словарю» достаточно большого количества слушателей.

В академическом музыкальном искусстве XX – начала XXI столетий этот процесс усложнился. Появилось множество непростых для постижения произведений, как по образному строю, так и по музыкальному языку. Немало таких произведений создано за последние десятилетия для баяна и аккордеона. В силу этого скрупулезность аналитической работы при уяснении самой технологии раскрытия художественно-музыкального образа приобретает существенную роль. И, прежде всего, в этом аспекте особую значимость приобретает целостный анализ произведения.

В сущности, по отношению к современному творчеству само понятие целостного анализа должно решительным образом измениться за счет явного расширения. В пору возникновения изучаемого понятия целостный анализ пьесы противопоставлялся разбору ее отдельных сторон и элементов, то есть таким видам анализа, как, например, анализ гармонический, полифонический, общеконпозиционный. Тогда имелось в виду, что при целостном анализе рассматриваются все или, по крайней мере, наиболее важные стороны и элементы структуры в их взаимодействии и, естественно, в тесных связях с образно-эмоциональным строем музыки. При этом нередко основным материалом продолжали оставаться типовые музыкальные формы, характерные для определенной культуры, и такой подход (назовем его целостным анализом, в тесном смысле слова) был оправданным.

Однако существует и более широкое понимание данного термина. Согласно ему, подлинно целостный анализ, раскрывающий сущность того или иного музыкального произведения, его содержание, требует не только выявления внутренней структуры музыки, но и столь же вдумчивого и квалифицированного рассмотрения во всей широте внешних связей, в частности, изучения реального функционирования сочинения в определенной среде. Но если по отношению к анализу европейской музыки XVIII–XIX веков такое требование представляло собой как бы некую программу-максимум, выполнение которой не было всегда обязательным, то при изучении творчества композиторов наших дней этот максимум, в сущности, почти совпадает с минимумом. Иными словами, применительно к явлениям современной музыки оказывается в достаточной мере правомерным только широкое понимание целостного анализа.

Один из видных отечественных музыковедов М. К. Михайлов в своей работе, посвященной многостороннему исследованию музыкально-стилевых явлений, под понятием «стиль в музыке», в первую очередь, рассматривает сам тип целостного анализа в постоянном сравнении с анализом стилевым. Он уточняет специфику стилевого анализа, как особого, на первый взгляд, более узкого в своем существе и заключенного лишь в недрах целостного анализа, но фактически представляющего собой во многом принципиально отличную, самостоятельную разновидность [5].

Отношение между этими двумя типами анализа оказывается взаимодополняющим. Целостный анализ рассматривает в качестве необходимой предпосылки некоторую сумму знаний историко-стилевого порядка, которые были получены еще на ранних стадиях музыкального обучения и стали своего рода априорными. Вместе с тем стилевой анализ во многом способствует успешности анализа целостного, используя, в свою очередь, его методику и аналитическую технику. Таким образом, хотя по своим задачам оба типа анализа противоположны друг другу, по предмету изучения, в конечном итоге, они все же существенно дополняют друг друга. Главное состоит в том, что они объединены общей сверхзадачей. А именно: углублением научного и эстетического познания всего многообразия исторически конкретных явлений музыкального искусства и, отсюда, их особой важностью для музыканта-исполнителя, в том числе баяниста или аккордеониста.

Чтобы яснее осознать сущность этих типов анализа и нагляднее выявить различия между ними, целесообразно представить их в сравнительной таблице (см. табл. 1).

Таблица 1

Сравнительная характеристика целостного и стилевого анализов

Целостный анализ	Стилевой анализ
В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится отдельное произведение	В центре внимания в качестве основного объекта исследования находится некоторое множество произведений
Главная задача анализа – раскрытие особенного, единичного в произведении	Главная задача анализа – раскрытие общего, присущего множеству различных отдельных произведений

Окончание таблицы 1

Целостный анализ	Стилевой анализ
Основная направленность анализа – выявление индивидуального в общем	Основная направленность анализа – выявление общего в индивидуальном
Сопоставление анализируемого музыкально-художественного объекта анализа с иными объектами играет вспомогательную, дополнительную роль	Сопоставление между собой некоторого множества музыкально-художественных объектов является основным принципом анализа
Всякое отдельное произведение рассматривается как единичное явление, уникальное по содержанию и форме	Всякое отдельное произведение рассматривается как сочетающее в себе общие типические инвариантные черты с их индивидуализированными, вариантными претворениями
Поскольку конечной целью анализа является научно-доказательное обоснование (путем раскрытия конкретной взаимосвязи содержания и формы) эстетической ценности произведения, в качестве материала анализа привлекаются исключительно художественно высокоценные, исторически «апробированные» образцы искусства	Поскольку стиль понимается как объективная сторона искусства, независимая от эстетической ценности отдельных его образцов, стилевой анализ предполагает равную обоснованность привлечения в качестве материала анализа, наряду с художественно ценными образцами, других, показательных с точки зрения характеристики закономерностей анализируемого стиля
Целостный анализ по своему предмету и методам подхода к изучаемым объектам типичен для теоретического музыкознания	Стилевой анализ, хотя и использует достижения теоретического музыкознания, по своей сущности относится больше к области музыкально-исторического исследования
Основная измерительная единица целостного анализа: музыкально-выразительные средства в их индивидуализированном, в соответствии с содержанием анализируемого произведения, проявлении	Основная измерительная единица стилевого анализа: стилевые признаки, то есть музыкально-выразительные средства в обобщенном, типичном для анализируемого стиля, проявлении

Задачи стилевого анализа решаются в два этапа. Первый, предварительный этап заключается в реконструкции исторического генезиса составных элементов анализируемой стилевой системы. Второй, основной, состоит в установлении особенностей творческой трансформации этих элементов как каждого в отдельности, так и в их системных взаимосвязях.

Целостный анализ представляет собой некую идеальную программу-максимум, и оказывается невозможным проанализировать абсолютно все детали музыкальной ткани и особенно – в ее тембровых решениях, в частности в сфере современных концертных баянов и аккордеонов, где, к примеру, появляется неисчислимое количество самых различных тембровых сочетаний, соответственно, практически недостижимым идеалом оказывается анализ стиля в его максимально полном объеме. Это обусловлено иллюзорностью достоверного выявления всех генетических истоков составных элементов стилевой системы в ее целостности. Чрезвычайно сложна и сама процедура анализа такой системы вследствие многочисленности составляющих ее элементов и возможных их микстов, взаимосвязей и взаимодействий.

Основные элементы стилевого анализа всегда оказываются способными существенно помочь музыканту-исполнителю, в том числе баянисту и аккордеонисту, лучше понять сущность того или иного музыкального произведения, особенности его драматургии, композиционных элементов, равно как и характерных черт музыкальной фактуры, специфической тембровой регистровки, своеобразие в соотношениях двух клавиатур – с готовыми аккордами и выборной, их сочетаний с правой клавиатурой баяна и аккордеона. Все эти факторы оказываются тесно связанными с особенностями того или иного композиторского стиля, с характерными чертами исполняемого переложения или транскрипции.

Естественно, целостный анализ для плодотворности своих результатов требует включения элемента анализа стилевого. В нем всегда выстраивается определенная содержательная иерархия, сопряженная с изучением музыкального произведения. Каждая наука связана своей методикой, как и наука о музыкальном искусстве, включающая основные разделы: историю музыки, изучающую историческую эпоху, композиторские стили;

теорию музыки, под контролем которой находятся проблемы композиционной архитектоники, обобщения по музыкальным жанрам, индивидуальным стилям, композиционной драматургии; общую теорию и историю исполнительства.

Вместе с тем оказываются ощутимыми явные пробелы, слабая разработанность музыкальной социологии (прежде всего, в связи с крайне фрагментарными, эпизодичными данными о восприятии музыкального произведения в том или ином социуме, общественной среде). Тем не менее только лишь суммируя основные из названных подразделений, оказывается возможным дать научное описание объекта – содержания музыкального произведения. При анализе этого содержания выявляется следующая иерархия:

1. Содержание музыки в целом.
2. Содержание идей исторической эпохи.
3. Содержание идей национальной художественной школы.
4. Жанровое содержание.
5. Содержание композиторского стиля.
6. Содержание музыкальной формы, музыкальной драматургии.
7. Индивидуальный замысел произведения, его художественная идея [8].

Данная система музыкального содержания, включающая семь уровней, разумеется, не может считаться абсолютной – она допускает внутри себя ряд дополнительных подразделений или укрупнений. Но, вместе с тем, она не предлагает надстроек или достроек за пределами своих границ, условно говоря, располагающихся «выше» содержания музыки в целом и «ниже» единичного ее восприятия конкретным индивидуумом. В этом смысле ее можно даже назвать максимальной.

Уровни иерархии музыкального содержания имеют неодинаковое значение для разных эпох искусства и композиторских стилей. Так, для неавторской, анонимной музыки не имеет существенного значения наиболее индивидуальный уровень художественного творчества. В фольклоре, основанном, прежде всего, на импровизации исполнителя, всегда находящейся, как отмечает доктором искусствоведения М. И. Имханицким, «в соответствии со стилем той или иной местности определенного региона» [2, с. 55], роль неповторимой индивидуальности исполнительского

фактора, самобытности личности исполнителя в целом, все же остается достаточно скромной.

Необычайно вариативной в своем исполнительском выражении оказывается и музыка великих композиторов эпохи барокко. Здесь, как отмечается в авторитетных трудах по данному вопросу, возможно положение, когда «тот или иной выдающийся исполнитель, фиксируя в ее редакции свою исполнительскую трактовку, в значительной степени меняет сам смысл музыки» [3, с. 12]. Напротив, при интерпретации произведений композиторов последующих эпох оказывается важной максимально точная передача сугубо личностного композиторского замысла, исключительно индивидуального характера созданных тем или иным композитором произведений.

Рассмотрение всех сторон целостного анализа, освещение его многочисленных граней, трансформируется у исполнителя в определенный, конкретный план анализа произведения. Такая основа позволяет вплотную приблизиться к максимально убедительному воплощению того или иного художественного замысла композитора, нарисовать достоверный музыкальный образ сочинения и довести его до слушателя.

Но этого может оказаться явно недостаточно. Например, исполнитель на баяне или на аккордеоне играет пьесу П. И. Чайковского из цикла «Времена года» «Подснежник» («Апрель»). Несмотря на то что произведение написано для фортепиано, имеются его художественно убедительные переложения – для симфонического оркестра, различных инструментальных ансамблей, баяна и аккордеона. После осуществления целостного и стилистического видов анализа данного произведения, посредством сопоставления исполнительских вариантов пьесы, сыгранной симфоническим оркестром, в оригинальном звучании на фортепиано или же в переложении для баяна/аккордеона, музыкант-исполнитель при осмыслении результатов проведенного сравнительного анализа сможет быстрее и эффективнее найти свой собственный аспект исполнительской интерпретации. В этом случае баянист или аккордеонист, выучив нотный текст названной миниатюры П. И. Чайковского, сможет быстрее найти свое неповторимое ее видение, не копирующее прослушанного в другой тембровой сфере, с совершенно другими особенностями трактовки. Для

подобного тембрового решения, в необычном для многих слушателей баянном или аккордеонном звучании, оказывается очень важным подойти к произведению с четким программно-художественным замыслом. Например, в интерпретации пьесы «Подснежник» может оказаться очень действенным воображение картины пробуждения природы, представление образа первого цветка в лесу на поляне, покачивающегося от малейшего дуновения ветра, создание общей изысканно-хрупкой эмоциональной атмосферы музыки, ее завораживающего музыкально-поэтического колорита. Исполнитель начинает под воображением темброво-художественной специфики музыкального образа искать и находить те технические и выразительные средства, которые позволяют ему раскрыть при игре на баяне или аккордеоне спе-

цифический музыкальный смысл исполняемого произведения и, в конечном итоге, максимально полно проявить свой индивидуальный исполнительский почерк.

Чтобы овладеть произведением, необходимо, прежде всего, максимально усвоить, «переварить» весь материал. Первоочередная необходимость здесь возникает в создании ситуации, как отмечал С. В. Рахманинов, когда нужно «каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче все собрать в одно целое» [1, с. 202]. Только тогда становится возможным то, что ранее было внешним, чужим, сделать внутренним достоянием своей личности. В этом видится одно из существенных условий успешного развития баяно-аккордеонного исполнительства и музыкальной педагогики в XXI столетии.

Литература

1. Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., прим. и пред. З. Апетян. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музгиз, 1961. – Т. 2. – 540 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч.-щ. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.; ил., нот., ил.
3. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 232 с., нот.
4. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Совет. композитор, 1982. – 328 с.
5. Михайлов М. К. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
6. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика – XXI, 2004. – 192 с.
7. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: учеб. пособие. – Изд. 2-е, доп. – М.: Планета музыки, 2016. – 448 с.
8. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания. – М.: Моск. консерватория, 2009. – 24 с.
9. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М.: Музыка, 1983. – 214 с.

References

1. *Vospominaniya o Rakhmaninove [Memories of Rokhmaninov]*. Ed. Z. Apetian. Moscow, Muzgis Publ., 1961, vol. 2. 540 p. (In Russ.).
2. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh [History of performance on Russian folk instruments]*. Moscow, Gnessin Russian Academy of Music Publ., 2018. 640 p. (In Russ.).
3. Imkhanitskiy M.I. *Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New about articulation and strokes in musical intonation]*. Moscow, Gnessin Russian Academy of Music Publ., 2018. 232 p. (In Russ.).
4. Mazel L.A. *Stat'i po teorii i analizu muzyki [Articles on the theory and analysis of music]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1982. 328 p. (In Russ.).
5. Mikhaylov M.K. *Stil' v muzyke [Style in the music]*. St. Petersburg, Muzyka Publ., 1981. 264 p. (In Russ.).
6. Savshinskiy S.I. *Rabota pianista nad muzikal'nym proizvedeniem [Pianist's work on a piece of music]*. Moscow, Classica – XXI Publ., 2004. 192 p. (In Russ.).
7. Skrebkov S.S. *Khudozhestvennye printsipy muzikal'nykh stiley [Artistic principles of musical styles]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2016. 448 p. (In Russ.).
8. Kholopova V.N. *Teoriya muzikal'nogo soderzhaniya [Theory of musical content]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2009. 24 p. (In Russ.).
9. Tsukkerman V.A. *Analiz muzikal'nykh proizvedeniy. Slozhnye formy [Analysis of musical works. Complex forms]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 214 p. (In Russ.).

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ДОМИНАНТЫ ЖАНРА ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ СОЛЬНОЙ СЮИТЫ

Санникова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, и. о. проректора по творческой деятельности, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: sanaro@list.ru

Еременко Виктор Олегович, артист группы виолончелей Новосибирского академического симфонического оркестра ГАУК НСО «Новосибирская филармония» (г. Новосибирск, РФ). E-mail: vick.ereenko@gmail.com

Статья посвящена вопросам исполнительской интерпретации произведений И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена, написанных в жанре виолончельной сольной сюиты. Выбор сочинений обусловлен их репрезентативностью во многих аспектах: в жанровом, стилевом, содержательном, а также в плане многих взаимосвязей между виолончельными сюитами этих авторов. Целью работы становится выявление таких интерпретаторских подходов к исполнению произведений, которые способны ярко обозначить связь традиций и современности в произведениях Баха, Регера и Бриттена.

Рассмотренные сюиты демонстрируют различные подходы в трактовке жанра – от барочно-классической модели до позднеромантической. Каждый из композиторов по-своему решает основополагающие проблемы организации цикла, его драматургии и особенностей технического воплощения. Между тем, по своему содержанию сюиты XX века с трудом можно представить как «новое слово» в развитии жанра. Это, скорее, новый виток.

Именно потому, что в XX веке сюита не отступает от жанрового инварианта, воплощенного в сочинениях Баха, в исполнительской интерпретации сюит современности не столько актуализируется освоение каких-то радикально-авангардных техник, новопридуманных технических приемов звукоизвлечения и т. п., сколько обретает важность переосмысление опыта композиторов XVI–XVIII веков. Регер и Бриттен демонстрируют укорененность в баховских традициях, поэтому в своих интерпретациях современные виолончелисты должны демонстрировать понимание истоков музыки этих композиторов XX века и работать над тем, чтобы в исполнении стилистически грамотно отразить баланс традиционного и новаторского.

Ключевые слова: интерпретация, Бах, Регер, Бриттен, виолончельная сюита, жанр сюиты, исполнительские приемы.

INTERPRETATIVE DOMINANTS OF CELLO SOLO SUITE AS A GENRE

Sannikova Natalya Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor of Music Theory Department, Acting Vice Rector of Creative Activities, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: sanaro@list.ru

Eremenko Viktor Olegovich, Cello Orchestra Performer of Novosibirsk Philharmonic Orchestra of Novosibirsk State Philharmonic (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: vick.ereenko@gmail.com

The article focuses on a performer's interpretations of works by J.S. Bach, M. Reger and B. Britten written in a solo cello suite genre. This choice of works is influenced by their representativeness in many aspects, such as: a genre aspect, a style aspect, a semantic aspect, and as ones containing many linkages between this three composers' solo cello suites. The goal of this work is to find out the interpretation ways to perform the cello suites that can enlighten the connection between traditions and our times in J.S. Bach, M. Reger and B. Britten's musical works.

Reviewed cello suites demonstrate many different ways to construe the genre from the baroque-classical model to the late-romantic one. Every composer solves the problems of solo suite organization, its dramaturgy and technical qualities in his unique way. However, suites of the 20th century can hardly be recognized as a new ground in development of solo cello suite genre. It's more like a new round.

Because the solo cello suites of the 20th century are holding fast to the genre prototype embodied in J.S. Bach's works, performer's interpretations of modern suites do not actualize any radically avant-garde or just composed techniques; it is more important to rethink experience of baroque and classical composers. M. Reger and B. Britten demonstrate roots in Bach's traditions, so modern cellists in their interpretations have to demonstrate their understanding the beginnings of these composers' music and to work towards presenting the balance between traditions and innovations properly and in a stylistically correct way.

Keywords: interpretation, Bach, Reger, Britten, cello suite, suite as a genre, techniques.

XX столетие справедливо считается «золотым веком виолончельного искусства». Выдвижение на авансцену выдающихся исполнителей-виолончелистов – П. Казальса, Г. Кассаду, М. Марешаля, А. Наварра, Г. Пятигорского, С. Кнушевицкого, М. Ростроповича, Д. Шафрана, В. Фейгиной и других – закономерно привлекло большое внимание композиторов к этому инструменту. В новых сочинениях, созданных для виолончели соло, всесторонне раскрываются художественные и технические возможности инструмента, формируется «золотой фонд» современной виолончельной литературы.

Среди проблем исполнительского искусства современности особенно актуальной является проблема интерпретации. Среди всего разнообразия интерпретаций наиболее убедительными, как правило, становятся те, что кардинально не выходят за художественно-стилевые рамки оригинала. Более радикальные варианты интерпретаций бытуют недолго, но запоминаются как эксперименты и даже акты художественного экстремизма в музыкальном искусстве. Такие исполнения зачастую не находят положительного отклика в сердцах слушателей и вызывают интерес исключительно с точки зрения своей диковинности.

В данной статье мы обращаемся к не самой обширной области как композиторского, так и исследовательского интереса. Репертуар для виолончели соло не так велик, как, например, скрипичный, и мало изучен в своих многочисленных аспектах. Авторами рассматривается проблема интерпретации не просто отдельного сочинения, но целого жанра виолончельной сольной сюиты.

Материалом исследования стали произведения И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена. Такой выбор обусловлен яркой стиливой репрезентатив-

ностью и не вызывающим сомнений высоким художественным уровнем сочинений, занимающих видное место в репертуаре виолончелистов, а также многими содержательными и стиливыми связями произведений этих композиторов.

Целью работы является рассмотрение виолончельных сюит И. С. Баха, М. Регера и Б. Бриттена в аспекте их исполнительской интерпретации с учетом историко-стилевых особенностей, которые отражают связь традиций и современности.

В процессе написания статьи использовалась литература, связанная с историей виолончельного искусства и теорией исполнительства, общей историей, теорией и эстетикой музыки. Важным источником для понимания сущности баховских виолончельных сюит явилась диссертация Е. Щелкановцевой [10]. Особую значимость в вопросах теоретического осмысления проблемы интерпретации для нас имели работы современных исследователей: Л. Кильдюшовой [4], Н. Мятневой [7], А. Никиша [8] и др.

Жанр сюиты – одна из самых распространенных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки. С XV века известны сюиты для лютни, затем жанр распространился и на другой инструментарий. Структура сюиты сформировалась к XVII веку и представляла собой цикл из четырех частей, написанных в одной тональности. «Каркас» цикла составляли аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Контрастность – это одна из главных особенностей жанра сюиты, корни которой уходят в древнюю традицию сопоставления медленного танца-шествия (четного размера) и живого, прыжкового танца (обычно нечетного, трехдольного размера). Это в значительной степени отличает данный жанр от таких циклических форм, как соната и симфония

с их идеей «роста» тематизма и драматургического становления.

В добарочный период жанр сюиты был широко распространен и существовал во множестве разновидностей. Одним из наиболее близких к нему является жанр партиты, которую отличает присутствие прелюдийной части перед аллемандой, а также ряда дополнительных частей цикла: гавот, полонез, бурре, менуэт, бурлеска, скерцо, ария и т. д. Они были призваны смягчить темповый контраст между основными частями сюиты, при этом количество, порядок и жанровый набор дополнительных номеров не были стабильны.

К началу XVII века намечается тенденция к отходу от прикладной функции танцевальных жанров. Процесс перерождения бытового танца в «пьесу для слушания» окончательно завершается к середине века. Между тем, сам принцип чередования законченных самостоятельных контрастных частей, имеющих жанровую природу, который носит название сюитного, по-прежнему имеет широкое распространение в музыкальной практике. Так, например, сюитный принцип характерен для дивертисмента. Большое разнообразие типов построения сюиты в XIX веке связано с развитием программного симфонизма и национальных композиторских школ, привносящих в содержание и состав цикла некоторые особенности.

И. С. Бах расширил устоявшуюся структуру инструментальной сюиты посредством интермеццо и других пьес нетанцевального характера. Между частями сюиты Бах, с одной стороны, углубил контраст, с другой – связал их различными «арками» (тональными, интонационными, ритмическими) и сквозными элементами.

В каждой сюите архитектура цикла создается согласно особым внутренним закономерностям, но можно выявить единые принципы их композиции. Так, аллеманда и куранта создают устойчивое «ядро» сюиты, в котором представлены два ее основных контрастных (а порой и антагонистичных) образа. По другую сторону сарабанды – оси симметрии – возникают парные группы «необязательных» танцев и жиги. Их образное и музыкальное решение может быть различным и варьируется от сюиты к сюите.

Шесть сюит для виолончели соло (BWV 1007–1012) были созданы композитором в Кёте-не в период с 1717 по 1723 год. В это время Бах

находился во главе капеллы герцога Ангальт-Кётенского и сосредоточил свою композиторскую деятельность главным образом в области камерно-инструментальной музыки¹. Виолончельные сюиты явились огромным художественным вкладом в исполнительский репертуар и послужили толчком к его дальнейшему развитию. Как отмечал Пабло Казальс, баховские сюиты для виолончели позволяют сделать вывод о том, что композитор считал недостаточным использование возможностей этого инструмента и в этом, как и во многих других отношениях, шел впереди своего времени [3].

В своей книге «История виолончельного искусства» Л. Гинзбург [2] в хронологическом порядке дает краткую характеристику отдельных редакций баховских виолончельных сюит, сделанных исполнителями-виолончелистами XIX и XX веков. Автор отмечает, что редакции, появившиеся с середины XIX и в XX веке, свидетельствуют о различном подходе к трактовке сюит композитора. Например, в редакции Ю. Дотцауэра 1826 года баховские сюиты трактуются с чисто прикладной точки зрения – как этюдный материал, предназначенный для педагогических целей.

С иных позиций сюиты трактуются Фридрихом Грюцмахером. Для его первой редакции (1866) характерно стремление приспособить сюиты для концертного исполнения с целью показа виртуозных возможностей солиста. Это была, скорее, не редакция, а свободная обработка, так как оригинальный текст сюит был в ней значительно искажен.

Позднее появился ряд редакций, свидетельствующих о достижении вершин в развитии исполнительского мастерства виолончелистов второй половины XIX – первой половины XX века, которые увлеченно осваивали репертуар из наследия И. С. Баха. Среди них назовем редакции

¹ Предполагается, что данный цикл сюит предназначался для известного в то время гамбиста и виолончелиста Ф. Х. Абеля, служившего вместе с Бахом в кётенской придворной капелле. В то время виолончельное исполнительство в Германии не находилось на высоком уровне, а только начинало развиваться в профессиональной среде. В связи с этим примечательно, что в художественном и техническом отношении сюиты И. С. Баха стоят намного выше других виолончельных произведений того времени.

К. Шредера (1888), Гаусмана (1898), Ю. Кленгеля (1900), Г. Беккера (1911), Д. Алексаняна (1929), П. Базелера (1933), Грюммера (1944). И, наконец, в 1947 году сюиты были изданы в России под редакцией замечательного советского виолончелиста, профессора С. М. Козолупова. Его редакция характеризуется стремлением использовать технические и выразительные возможности инструмента для раскрытия глубокого художественного содержания сюит.

Проводя простой опыт в сравнении записей и редакций, можно убедиться в сходстве во взглядах крупнейших музыкантов на проблему интерпретации виолончельных сюит Баха. Несмотря на существование грани между «своим», то есть исполнительской трактовкой, и «авторским» – композиторским, музыкант, исполняющий Баха, должен оставаться в общежанровых и стилистических рамках.

Подхватывая тему стилистических и эстетических доминант жанра сюиты у Баха, обрисовывая контексты, нам представляется вполне уместным упоминание об исторической обстановке в Германии тех лет. Б. В. Асафьев называл Германию XVIII века «феодально-бюргерским перекрестком», подчеркивая разобщенность, присущую немецкому обществу. Это, как он полагал, стало одной из причин развития домашнего музицирования как формы индивидуального самовыражения. В этом, по мнению Асафьева, кроется причина внутренней раскрепощенности музыки Баха, что стало чертой стиля композитора [1]. Отсюда проистекает принцип взаимодействия и единства противоположных начал – единовременного контраста как одной из сторон проявления индивидуального во всеобщем.

Принцип единовременного контраста стоит в ряду основополагающих жанровых принципов в сюите, он реализуется в самых различных аспектах посредством обширного арсенала технических приемов. Это, в первую очередь, вибрация, которая, по выражению П. Казальса, «обладает такой же выразительной функцией, какую может иметь голос в пении; но, очевидно, сама по себе вибрация не может быть выразительна, – все зависит от способа ее применения» (см. [2, с. 261]). В результате «правильное» ее исполнение и получаемое в процессе этого звучание становится главным фактором определения степени грамотности интерпретации той или иной сюиты Баха.

Вибрато очень важно при исполнении баховских сюит. В настоящее время очень активно применяются различные виды этого штриха, что позволяет «углублять» звучание, делать его разнообразным. Вибрато позволяет выявить многослойность в полифонических фрагментах, делая голоса более отчетливыми. В кантиленных частях с помощью вибрато исполнитель легко сможет подчеркнуть «вокальность» исполняемой мелодии, выявляя всю гамму заложенных в ней образов посредством непрекращающегося вибрато, то есть постоянного вибрационного движения. Именно такие способы использования обозначенного приема описывают и, что главное, используют в своей практике выдающиеся виолончелисты прошлого и современности: С. Козолупов, Г. Козолупова, С. Кнушевицкий, Н. Шаховская, Н. Гутман и другие.

Еще одним важным средством создания музыкального образа и достижения композиционного целого является аппликатура. Она мыслится опытными музыкантами не только в методическом аспекте, как средство обеспечения физиологически удобного исполнения, но и как одно из средств придания звучанию наибольшей выразительности, наравне с вибрато и другими приемами. Т. Ливанова отмечает: композитору «менее всего свойственно то, что можно назвать мелодраматизмом выражения» [6, с. 191]. Грамотный подход в расстановке аппликатуры может предостеречь исполнителя от излишней сентиментальности, нежелательных *portamento*, привносящих в звучание баховских произведений чувственно-романтический оттенок. Это происходит, если исполнитель увлекается чрезмерным расширением и сужением расположения пальцев на грифе, что сокращает количество позиционных переходов. Если же подобное неизбежно, то делать их следует на минимальное расстояние и по возможности при сменах смычка.

Как отмечалось ранее, при исполнении кантиленных разделов важно выдержать единство тембра на протяжении всего звучания мелодии. Этого легко достичь, если избегать частых и неоправданных смен струн и скачков через одну или две струны. При близком расположении тонов, исполняемых на открытых струнах, желательно часть из них брать прижатым пальцем. Скрытое имитационное двухголосие и точное повторение

мелодических фраз, напротив, могут быть подчеркнуты исполнением на разных струнах. Исключение составляют органские пункты. Извлекаемые на открытых струнах оstinatно повторяющиеся тоны создают эффект «звуковых следов», способствующих уплотнению фактуры вплоть до возникновения реального многоголосия.

Исполнение на виолончели полифонии, требующей выверенности в разграничении порой сложно переплетенных мелодических линий, само по себе дело весьма непростое. Задача музыканта – правильно «прочсть» полифоническую ткань, определить место для каждого элемента и «вплести» его в общую концепцию, обеспечив непрерывность музыкального изложения. Скрытое двухголосие гомофонного склада в основном реализуется путем подчеркивания моментов «расщепления» мелодии динамическими и агогическими акцентами, а также средствами артикуляции.

Необходимым условием стилистически верной интерпретации виолончельных сюит Баха является необходимость придания звучанию мелодии артикуляционной определенности, что возможно только через овладение соответствующими технологическими приемами. Декламационная выверенность и отточенность музыкального «произношения» являются необходимыми средствами, позволяющими верно раскрыть содержание музыки виолончельных сюит Баха. Именно штрихи являются очевидным средством музыкальной артикуляции, и многие современные исполнители виолончельных сюит Баха строят на этом (на штриховой артикуляции) свои интерпретаторские концепции. Значение соблюдения штрихов как средства динамизации мелодического движения, особенно в танцевальных частях – Курантах и Жигах, невозможно переоценить. Их значение также велико и в формообразующем аспекте: своеобразные штриховые арки могут по-своему очертить архитектонику цикла, связав его части общими элементами, и в то же время усилить контраст частей посредством использования ярких штриховых приемов, новых от части к части.

Что касается динамики в музыке Баха, то на эту проблему выработались две точки зрения: приверженцы первой отстаивают необходимость тщательной детализации динамических оттенков при использовании постепенных переходов, другие считают более оправданной контрастную и

«террасную» динамику, сменяемую на больших отрезках формы. При этом принципы исполнения громкостной динамики должны основываться на учете стилистических закономерностей творческого почерка самого композитора. Динамический план у Баха отражает структурно важные моменты формообразования виолончельных циклов.

Сдержанность динамических оттенков полностью восполняется внутренним содержанием мелодики, выраженным посредством интонационности и ритма. Внутренняя энергия патетической декламационных интонаций, арпеджированного и токкатно-прелюдийного движения, пластика монодии, линейных пассажно-гаммообразных и волнообразных фигураций, дополненных многообразной ритмикой, создают неповторимую свободу инструментального стиля Баха.

Звукоизвлечение, его динамические градации, артикуляция, ритм, агогика неразрывно связаны с проблемой установления необходимого темпа. Темповое несоответствие отрицательно сказывается на взаимодействии всех этих выразительных средств, что приводит к разбалансированности звучания и, как результат, разрушению всей формы. При выборе темпа в виолончельных сюитах Баха важно почувствовать и понять характер движения каждой конкретной части, в рамках которой разворачивается музыкальная драматургия.

Циклическое контрастирование находит наиболее общее выражение в соотношении темпов смежных частей. Индивидуальное истолкование Бахом идеи жанра выявляется в своеобразии темповой драматургии виолончельных сюит. Обогащение их образного содержания, углубление эмоциональных контрастов приводит к поляризации темпов. Об этом свидетельствуют не только имеющиеся в отдельных редакциях метрономические указания, но и зафиксированные в грамзаписях трактовки виолончельных сюит выдающимися исполнителями XX века (в частности, П. Казальса).

Наконец, практический интерес для исполнителей виолончельных сюит Баха представляет вопрос о необходимости повторения разделов в частях, написанных в старинной двухчастной форме. Повторения необходимы, поскольку, во-первых, они отражают существующие во времена Баха традиции исполнения сюитных циклов.

Во-вторых, они значительно облегчают слушательское восприятие.

После Баха развитие жанра сюиты протекает по пути обновления и расширения его образной сферы. Нередко содержание сюиты определяется программой, для номеров сюиты используются современные танцевальные формы. Например, в творчестве Р. Шумана возникает вальс, а в сюите К. Дебюсси «Детский уголок» – пьеса «Кукольный кэж-уок». Новизна сюиты определяется характеристичностью образов, отражаемых в пьесах, а старинные танцы остаются в прошлом. Так, при сохранении основных примет жанра (цикличность, контрастность частей) сюита постепенно меняет свое содержание.

В творчестве Макса Регера, который, в отличие от своих современников, стремился к продолжению и обновлению традиций прошлого, параллельно проводятся две стилистические линии – романтическая и неоклассическая. Последняя проявляется наиболее ярко в сфере полифонической музыки, которая корреспондирует с творчеством И. С. Баха.

Регер начал свой путь в искусстве в русле позднего романтизма. Как и многие другие композиторы того времени, он попал под влияние вагнеровской музыки и его стиля. Параллельно Регер прокладывал иную линию творчества, связанную с воплощением некоего классического идеала, который молодой композитор нашел, прежде всего, в наследии И. С. Баха. В результате стиль М. Регера отличает сплав романтически насыщенной эмоциональности и конструктивно ясных композиционных опор. Его стиль базируется непосредственно на баховском фундаменте, вырастает из принципов барочной полифонии. В таких произведениях, как сольные сонаты, фантазии, хоральные прелюдии для органа и, конечно же, сольные виолончельные сюиты, Регер обращается к принципам формообразования эпохи И. С. Баха в стремлении продолжить традиции великого предшественника на основе современного музыкального языка.

В камерной музыке центрального периода творчества Регер обращается к баховским жанрам, их композиционные принципы вызвали к жизни сочинения для струнных соло (ор. 91, 117, 131). В 1915 году Регер пишет несколько виолончельных сюит соло, объединенных об-

щим опусом 131: № 1 соль мажор, № 2 ре минор и № 3 ля минор. Композитор составляет циклы из частей по большей мере нетанцевальных: *Praludium*, *Fuge*, *Andante con variazioni* и т. д. Все три сюиты открываются Прелюдиями. Они имеют общие формообразующие черты: трехчастную структуру с явно выраженным репризным разделом. Но функционально первая Прелюдия отличается от других своим очевидным «открывающим» характером, который можно сравнить с Прелюдией *C-dur* из первой части баховского ХТК. Это же подтверждает темповое указание – *Vivace*. И, напротив, Прелюдии сюит № 2 и № 3 как бы задают тон всему циклу, репрезентируя яркий тематизм в сдержанных темпах.

Первая часть сюиты № 1 написана в старинной двухчастной форме, при этом имеет черты трехчастности с динамизированной репризой. В этом видится продолжение баховских традиций. Маркером между первым и вторым разделами является остановка движения и смена фактуры. Предполагается, что исполнитель должен успеть переключиться после первого раздела не только технически, реализуя фактурную концепцию пьесы, но и эмоционально, отразив при этом смену характера музыки. Существенным отличием данной Прелюдии от баховских является разнообразие динамики. При этом Регер скрупулезно выписал все динамические оттенки. Динамический диапазон варьируется от пиано до фортиссимо. Между местными кульминациями исполнителю следует уделять большое внимание крещендо. По сути, вся динамика Прелюдии очерчивается волнообразными контурами, здесь нет ровных по динамике разделов.

Особенно интересны фрагменты, где с помощью динамики композитору удается осуществить расслоение фактуры на два пласта (в среднем разделе части). В данном случае Регер проявляет себя прямым продолжателем традиций Баха, его техники темброво-регистрового и динамического сопоставления. Но при этом наблюдается паритетное соотношение одноголосного и многоголосного фрагментов, вся композиция уравновешена.

Вторая часть сюиты № 1 – *Adagio* – очень разнообразна по фактуре, динамике, артикуляции. Одноголосные фрагменты в ней чередуются с аккордовыми, ритм характеризуется нерегулярностью, большим разнообразием фигур и

полиритмией. *Adagio* разворачивается в плотном звучании, требующем от исполнителя большого внимания к каждому голосу. Здесь очень важна аппликатура, с помощью которой исполнитель может выразить свою концепцию – выделить тот или иной голос, сконцентрировать внимание на определенных деталях. В этой части лирический характер мелодии возможно выразить с помощью *portamento*, привносящего оттенок романтизированной чувственности.

Третья часть сюиты написана в лучших традициях баховских фуг. Основную мысль выражает концентрированная тема моторно-танцевального характера. Весь цикл Сюиты № 1 построен по принципу быстро – медленно – быстро, где заключительная часть сродни финалам симфонических циклов Моцарта и Бетховена, а вторая часть – лирическая. «В камерном творчестве Регера наибольшая индивидуализация наблюдается в крайних частях циклов. Средние части (*Adagio* и *скерцо*) довольно редко отступают от типичного для композитора образного и тематического облика: сосредоточенной лирики, формы философских раздумий. Медленные части обычно начинаются в квазихоральном звучании с постепенным оживлением фактуры к концу, эмоции колеблются между сосредоточенным раздумьем и порывами-вспышками. *Скерцо* чаще всего прозрачны, остры и не лишены юмора разных оттенков – от усмешки до сарказма» [9, с. 18].

Сюита № 2 также открывается Прелюдией в трехчастной форме. Виолончелисту придется продемонстрировать владение разнообразными техническими приемами для исполнения интонационно-сложных мелодий, интервалов, аккордов, нерегулярных ритмов. Композитор более подробно прописывает аппликатуру, особенно в тех местах, где мелодия удваивается за счет добавления еще одного голоса.

Основная сложность Прелюдии этой сюиты заключается в артикуляции. Зачастую композитор «прописывает» несколько видов артикуляции в одновременности. При исполнении основной темы важно подчеркнуть каждый артикуляционный штрих и лигу. Это придаст звучанию живость речевого интонирования и воздушной легкости. При этом общий тон Прелюдии Второй сюиты все также должен остаться в рамках изначально заданного образа. Тем сложнее исполнять данную

часть, так как куда проще расширить границы образности, смодулировав в иное эмоциональное состояние, нежели представить различные грани одного образа. Это под силу только первоклассным исполнителям уровня П. Казальса или М. Ростроповича.

Вторая часть сюиты – Гавот – представляет собой танец с типичными для данного жанра особенностями: размер 4/4, относительно умеренный темп – *Allegretto*, многочисленные повторы небольших квадратных построений (танцевальные па), четкость и регулярность ритма, трехчастная структура.

Третья часть Сюиты № 2 – *Largo* – по своему характеру и образности очень близка первой части. Но лирика этой части нежнее первой. Мягкие интонации, медленный темп, менее дифференцированная, нежели в предыдущей части, артикуляция, в целом умеренно тихая динамика без резких перепадов создают хрупкий и нежный образ. Лишь в кульминациях происходит уплотнение фактуры – основная мелодическая линия удваивается сопутствующим голосом, что придает музыке большую эмоциональную выразительность. Третья часть также позволяет показать технику вибрато. В отличие от первой части, здесь для этого «заложено» больше возможностей – широкая и распевная мелодия, менее прихотливый ритм.

Контрастом к спокойному *Ларго* звучит Жига – четвертая и заключительная часть данного цикла. Композитор сохранил в Жиге все признаки жанра, придав ритму большее разнообразие. Как и в других частях цикла, важную роль здесь играет артикуляция. Ее большое значение заключается также и в том, что в условиях быстрого темпа этой части – *Vivace* – важно суметь «проговорить» каждый звук, иначе все звучание рискует превратиться в общую звуковую массу.

Если в первых двух сочинениях этого опуса Регер ближе к баховским традициям сюитных композиций, особенно во Второй сюите в аспекте использования старинных жанров – гавота и жиги, то Сюита № 3 значительно отличается от двух предыдущих. В первую очередь, тем, что ее структура весьма индивидуальна. Здесь вновь три части (как в Сюите № 1), но в каждой из них запечатлена напряженная эмоция высокого «нервного» накала. Это придает циклу оттенок позднеромантической экспрессивности.

Первая часть – Прелюдия – требует от исполнителя выстроить драматургическую концепцию: очертить все мелодические изгибы, ритмические контуры и артикуляционные особенности этой музыки. Вторая часть – Скерцо – написана в темпе *Vivace*, имеет жанровую природу, близкую мазурке. Об этом свидетельствуют трехдольный размер, дробление первой доли, частое смещение акцента на вторую – слабую долю, быстрой темп.

Третья часть Третьей сюиты – самая необычная среди всех частей. Это Анданте с пятью вариациями – ритмическими и фактурными. В целом, вариации достаточно классичны по своему облику. В предпоследней – четвертой – вариации происходит смена лада. Ввиду того, что основная тема не отличается особенной яркостью, вариации могут показаться несколько однообразными. Поэтому для исполнителя очень важно показать все богатство образов и выразительных приемов в этих вариациях, в каждой из них необходимо найти свою особенность, дабы разнообразить звучание.

Все три регеровские виолончельные сюиты связаны между собой множеством смысловых нитей. И первое, что обращает на себя внимание, это их тональный план, строящийся на диатонически родственных связях: Сюита № 1 – G, № 2 – d, № 3 – a. Между частями сюит обрисовываются тонико-субдоминантовые соотношения (G – C – G, d – F – B – d, a – d – a). Четырехчастная Сюита № 2 по всем признакам является центральной, вероятно, М. Регер замыслил все три сюиты как единый цикл, в котором Первая сюита – своеобразная Прелюдия, Сюита № 2 – жанровая середина, № 3 – большой финал. Поэтому было бы правильно исполнять все три сюиты сразу. Однако, как показывает практика, это довольно тяжело, особенно для начинающих виолончелистов. Между тем, величайшие музыканты XX века исполняли все три сюиты М. Регера в один концертный вечер.

Интенсивный подъем английской музыки, начавшийся в конце XIX века, достигает своей кульминации в творчестве Бенджамина Бриттена. Композитору удалось заявить о себе как о достойном продолжателе традиций английской музыки, убедительно и художественно ярко решить важную задачу: продемонстрировать многообразие

английского фольклора, соединить народные и профессиональные национальные традиции с достижениями современной мировой музыкальной культуры. И решение этой задачи было начато с освоения Бриттеном творческого наследия старых мастеров.

Стиль Бриттена не избежал воздействия общеевропейских тенденций. В его произведениях можно обнаружить следы самых разнообразных влияний: Малера, Дебюсси, Берга, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Музыкальное мышление композитора вполне современно. Поэтому в его сочинениях 12-тоновые ячейки, сложные политональные комплексы сосуществуют с песенными темами.

В музыке Бриттена почти нет цитирования подлинных английских напевов, однако он создавал собственные мелодии, близкие народным. Важной для композитора была опора на жанры народной музыки: кэтч (песня-канон), раунд (хороводный танец), кэрл (рождественская песня). С национальными традициями Бриттена связывает тяготение к жанрам и формам XV–XVI веков: вариации, сюита. Стремление к жанровой определенности (то есть соблюдению признаков жанра) – одна из важных индивидуальных особенностей музыкального мышления и стиля композитора.

В многообразии трактовок жанра, которые возникли в XX столетии, виолончельные сюиты Бриттена воспринимаются как самобытный вариант, обращенный к прошлому, как дань уважения Баху, возрождение тех свойств, которые присущи этому виду творчества изначально. Его сюиты индивидуальны по композиции, драматургии и музыкальной стилистике. Однако между музыкантами двух разных эпох протягивается незримая нить общности.

Внимание Бриттена особенно было приковано к жанрам вариаций и сюиты: в списке его сочинений мы находим Сюиту для скрипки и фортепиано, для арфы соло. В поздний период творчества в его наследии появляется большая группа сочинений для виолончели: Соната (1961), Симфония для виолончели с оркестром (1963) и три сюиты для виолончели соло, созданные в 1965, 1967 и 1971 годах.

Каждая сюита оригинальна по составу частей. Например, Первая представляет интерес

с разных точек зрения: как сюита с необычным принципом объединения цикла; как любопытный вариант преломления форм старинного английского граунда; как отражение жанров разных эпох. Она включает шесть частей, ведущим принципом развития в данной сюите является вариационность, которая применяется разнообразно и буквально пронизывает композицию произведения.

Вторая сюита отличается лаконичной композицией из четырех номеров, ее драматургия имеет некоторые признаки сонатности: в первой части экспонируется конфликт, вторая и третья части содержательно сближены, и обе выступают в качестве скерцо, а в четвертой части сосредоточено лирико-философское начало, и в финальном разделе дается разрешение конфликта, заявленного в первой части. Эта Сюита интересна еще и тем, что написана для пятиструнной виолончели.

Третья сюита – самая масштабная и необычная по содержанию. В нее входит 9 номеров: Lento (introduzione), Allegro (marcia), Con moto (canto), Lento (barcarola), Allegretto (dialogo), Andante espressivo (fuga), Fantastico (recitativo), Presto (moto perpetuo), Lento (passacaglia). Три завершающие части имеют программные подзаголовки: «Осень», «Уличная» и, наконец, русское духовное песнопение «Со святыми упокой», указывающее на возвышенно-философскую концепцию сочинения.

Примечательно, что Бриттен стремится к слиянию частей в сюитах. Между ними всегда помещается обозначение *attacca*, указывающее на необходимость непрерывного исполнения. При этом в его сюитах происходит обострение контраста между частями, выраженное многогранно – в первую очередь, в различии (что естественно) музыкального содержания и, далее, темпо-ритма, жанровой основы номера в целом.

Общим для композиции всех бриттеновских сюит является присутствие части с названием «фуга». В первой и второй сюитах фуга занимает второе место в цикле, следуя после частей, по импровизационному стилю изложения приближающихся к баховским прелюдиям или фантазиям: *Canto Primo* – в Первой сюите и *declamato* – во Второй. В композиции Третьей сюиты фуга располагается на шестом месте, в точке золотого сечения, и, таким образом, наделяется особым смыслом: это центр сюиты, ее кульминация.

Особенностью композиции виолончельных сюит Бриттена является то, что музыкальное содержание частей конкретизируется жанровыми обозначениями: марш, диалог, баркарола, скерцо, речитатив скерцо и т. д. При этом сами жанры интерпретируются предельно свободно. Их особенности как бы преломляются сквозь призму современного композиторского мышления. Об этом свидетельствует ладовая основа сюит, которая представляет собой расширенную хроматическую тональность, обеспечивающую широкое пространство для гармонической «работы».

Если у Баха все части цикла представляют собой структурно замкнутые композиции, способные к самостоятельному существованию в исполнительской практике, то у Бриттена каждая часть при структурной самостоятельности не имеет четкого завершения, являясь своеобразным продолжением предыдущей. Сюита Бриттена, таким образом, представляет собой единую композицию со сквозным развитием. Но каждый раздел имеет наименование, подчеркивающее характер и настроение части.

Рассмотренные нами сюиты И. С. Баха, М. Рegerа и Б. Бриттена демонстрируют различные подходы в трактовке жанра сюиты: от барочно-классической модели до более свободной – позднеромантической. Каждый из композиторов по-своему решает основополагающие проблемы организации цикла, его драматургии, идейной направленности и особенностей технического воплощения.

Регер и Бриттен, перенимая опыт Баха в создании сюитных циклов, все более отходят от изначальной прикладной функции данного жанра. Особенно ярко это воплотил Бриттен, у которого сюитный цикл по своим драматургическим смысловым признакам приблизился к многочастной циклической форме.

В XX веке жанр сюиты глубоко переосмыслен. Со времен Баха сюиту составляли танцевальные части, однако в музыке XX века если и встречаются подобные жанровые части (к примеру, как у М. Рegerа – гавот и жига), то представляют собой своеобразную стилизацию старинных жанров, что очень характерно для искусства того времени. Между тем, по своему содержанию, особенностям взаимодействия частей и внутреннему эмоциональному наполнению сюиты XX века

с трудом можно представить как «новое слово» в развитии жанра. Это скорее новый виток в его развитии.

Именно потому, что в XX веке сюита не отступает от жанрового инварианта, воплощенного в сочинениях Баха, в интерпретации сюит современности не столько актуализируется освоение каких-то радикально-авангардных техник, новопридуманных технических приемов звукоизвлечения и т. п., сколько обретает важность

вдумчивое исполнительское осмысление опыта композиторов XVI–XVIII веков в этом жанре. Регер и Бриттен демонстрируют укорененность в баховских традициях, поэтому в своих интерпретациях современные виолончелисты должны демонстрировать понимание истоков музыки этих композиторов XX века и работать над тем, чтобы в исполнении стилистически грамотно отразить баланс традиционного и новаторского, актуального в сюитах Регера и Бриттена.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л., 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. 1. – М., 1957. – 513 с.
3. Гинзбург Л. Пабло Казальс. – М., 1966. – 245 с.
4. Кильдошова Л. В. Транскультурный опыт и эстетический подход к музыкальной интерпретации [Электронный ресурс] // Регионология. – 2011. – № 2. – URL: <https://regionsar.ru/en/node/724> (дата обращения: 29.11.2016).
5. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. – Л., 1960. – 384 с.
6. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1, 2. – М.; Л., 1948, 1980. – 231 с; 287 с.
7. Мятлева Н. А. Исполнительская интерпретация в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 29 с.
8. Никиш А. Об интерпретации старинной музыки // Совет. музыка. – 1956. – № 12. – С. 65–66.
9. Хачатуров А. Т. Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера. Вопросы интерпретации произведений на примере Первой сонаты для органа оп. 33: выпускная квалификационная работа по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» (орган). – М., 2010. – 86 с.
10. Щелкановцева Е. М. Виолончельные сюиты И. С. Баха и их значение в формировании музыканта-исполнителя: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1983. – 202 с.
11. Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. – М., 1963. – 72 с.

References

1. Asafyev B.V. *Muzikal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]*. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russ.).
2. Ginzburg L. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva [History of cello art]*. Moscow, 1957. 513 p. (In Russ.).
3. Ginzburg L. *Pablo Kazals [Pablo Casals]*. Moscow, 1966. 245 p. (In Russ.).
4. Kildyushova L.V. *Transkul'turnyy opyt i esteticheskiy podkhod k muzikal'noy interpretatsii [Transcultural experience and esthetical way to interpret]*. *Regionologiya [Regionology]*, 2011, no. 2. (In Russ.).
5. Korredor H.M. *Besedy s Pablo Kazalsom [Talking with Pablo Casals]*. Leningrad, 1960. 384 p. (In Russ.).
6. Livanova T.N. *Musikal'naya dramaturgiya I.S. Bakha i ee istoricheskie svyazi [Bach's musical dramaturgy and its historical connections]*. Moscow; Leningrad, 1948, 1980, parts 1, 2. 231 p. and 287 p. (In Russ.).
7. Myatieva N.A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya v muzyke XX veka: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [Performer interpretation in the 20th century music: Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 29 p. (In Russ.).
8. Nikish A. *Ob interpretatsii starinnoy muzyki [About early music interpretation]*. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 12, pp. 65-66. (In Russ.).
9. Khachaturov A.T. *Estetika, stil' i zhanry v tvorchestve Maksa Regera. Voprosy interpretatsii proizvedeniy na primere Pervoy sonaty dlya organa op. 33: vypusknaya kvalifikatsionnaya rabota po spetsial'nosti 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" (organ) [Esthetics, style and genre in Max Reger's works. Interpretational questions based on First organ sonata, op. 33: graduation qualification work on 17.00.02 "Music art" (organ)]*. Moscow, 2010. 86 p. (In Russ.).
10. Shchelkanovtseva E.M. *Violonchel'nye syuity I.S. Bakha i ikh znachenie v formirovaniy muzykanta-ispolnitelya: dis. kand. iskusstvovedeniya [Bach's cello suites and their importance in performer's formation. Diss. PhD in Art History]*. Moscow, 1983. 202 p. (In Russ.).
11. Yampolskiy I. *Sonaty i partiti dlya skripki solo I.S. Bakha [Bach's solo violin sonatas and partitas]*. Moscow, 1963. 72 p. (In Russ.).

ПУТЬ К МЕТОДИЧЕСКИМ ОТКРЫТИЯМ XX СТОЛЕТИЯ (СКРИПИЧНАЯ ШКОЛА Л. АУЭРА В СВЕТЕ КОММЕНТАРИЕВ И. ЛЕСМАНА)

Суханова Татьяна Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

В статье представлены комментарии И. Лесмана (изложенные в его рукописи «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре») к известному труду Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке». *Актуальность* данной темы в настоящее время обуславливается неоднозначностью оценок музыкально-эстетических и педагогических критериев признанного мастера его зарубежными современниками, а также советскими авторами. *Цель* работы – дополнить современные представления разными точками зрения на видение Л. Ауэром методических проблем. Основной *метод* исследования – сравнительно-сопоставительный, он позволяет раскрыть значимость и перспективность методических рекомендаций Ауэра, в той или иной степени нашедших воплощение в положениях отечественных музыковедов XX столетия.

В статье предлагаются комментарии И. Лесмана, а также автора данной статьи к узловым проблемам работы Ауэра – о значении психического фактора в обучении инструменталиста, о пристальном внимании к физиологии игрового движения, о роли ритма, нюансировки и фразировки в восприятии интерпретации произведения. Рассматривается ряд полемических вопросов: о функции кисти правой руки скрипача в процессе звукоизвлечения, о применении вибрато, выявляющих противоречие между методическими установками XIX и XX веков и различия в представлениях о стилевых нормах музыкантов разных поколений. Особо акцентируется внимание на взглядах Л. Ауэра в отношении вопросов музыкального образования, предлагавшего еще во второй половине XIX столетия идеи создания института стажировки для музыкальных педагогов и принудительной стандартизации частного преподавания в целях повышения его уровня.

Ключевые слова: Л. Ауэр, «Моя школа игры на скрипке», И. А. Лесман, методика обучения игре на скрипке.

THE WAY TO THE METHODOICAL DISCOVERIES OF THE 20TH CENTURY (THE VIOLIN SCHOOL BY L. AUER IN THE LIGHT OF I. LESMAN'S COMMENTS)

Sukhanova Tatyana Borisovna, PhD in Art History, Associate Professor of Music Pedagogy and Performance Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: t.b.suhanova@yandex.ru

The article presents I. Lesman's comments (presented in his manuscript "My Memories and Thoughts of L. S. Auer") on the famous work of L. Auer "My School of Violin Playing." The relevance of the topic is currently determined by the ambiguity of the assessments of musical-aesthetic and pedagogical criteria of this recognized master by his foreign contemporaries, as well as by Soviet authors. The purpose of the work is to supplement modern ideas with different points of view on L. Auer's vision of methodological problems. The main research method is comparative; it allows to reveal the significance and perspectiveness of Auer's methodological recommendations, which to some extent have been embodied in the statements of Russian musicologists of the 20th century.

The article offers comments of both, I. Lesman and the author of this article, on the key problems of Auer's work: the importance of the mental factor in instrumentalist training, close attention to the physiology of the playing movement, on the role of rhythm, nuance and phrasing in the perception of the work interpretation. The article considers a number of polemical issues: on the function of the violinist's right hand in the process of sound extraction, on the use of vibrato, revealing the contradiction between the 19th and 20th centuries' methodological guidelines and differences in ideas about the stylistic norms of musicians of different generations. Particular emphasis is placed on the views of L. Auer regarding the issues of music education, which in the second half of the 19th century proposed the idea of creating an internship program for music teachers and forcing standardization of private teaching in order to increase its level.

Keywords: L. Auer, "My School of Violin Playing," I.A. Lesman, methods of teaching the violin.

Взгляды современников Леопольда Ауэра (1845–1930), основателя русской скрипичной школы, на исполнительские и педагогические принципы мастера и его учеников во многом расходились в силу менталитета и идейных установок. Если советские критики отмечали его стремление «к жизненной правдивости исполнения», борьбу «за подлинную музыку, против догм, традиционализма и пустого, бессодержательного виртуозничества» [8, с. 35–36], считая это влиянием русской национальной музыкальной школы, то К. Флеш высказывал совершенно иную точку зрения, считая, что для Л. Ауэра важно «специфически скрипичное искусство, а музыка была отодвинута на второй план», то есть в приоритетах оказывались техника и звук [5, с. 116]¹. Столь неоднозначные мнения вызывают необходимость свежего взгляда на музыкально-эстетические и педагогические критерии признанного мастера не только с позиции его современников, но и «послеауэровской» эпохи.

В подобном ракурсе их позволяет рассмотреть ценный исторический документ – рукопись «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре» его ученика и ассистента Иосифа Лесмана (1885–1955). Ценнейшую ее часть составляют комментарии к известному труду Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», написанному им в США в по-

следние десятилетия жизни². Их значение видится в адекватной оценке методических достижений скрипача, а временная дистанция, отделяющая указанные работы (около тридцати лет), позволяет придать высказанным аргументам большую объективность и весомость.

Изучение И. Лесманом «Школы» привело к мысли о том, что «буквально все лучшие художественные и научно-методические достижения» его современников оказывались лишь «естественным продолжением и развитием идей Ауэра» [2, с. 10–11]. Понимая, что система взглядов мастера складывалась не только из собственных представлений, но и под воздействием его учителей и других выдающихся скрипачей, тем не менее, Лесман видит в ней «большой и важный шаг вперед» по сравнению с методикой рубежа XIX и XX веков [2, с. 12]. Попробуем прояснить, какие же аргументы привели ассистента профессора к подобному выводу.

Для начала следует обозначить две главные закономерности, свойственные мышлению Ауэра. Во-первых, в системе его методических взглядов мы не наблюдаем «перевесов» в сторону развития исключительно музыкальности или только технологии, обе составляющие находятся в гармоничном единстве. А во-вторых, в его работах отсутствуют четкие формулировки, что подтверждает мысль Лесмана о том, что Ауэр не был теоретиком. Однако он безмерно ценил учеников, выражающих интерес к теоретическим объяснениям, а их антагонистов

¹ Из крайних суждений К. Флеша даже просматривается попытка принизить значение педагогических достижений Ауэра: он считал, что в Петербурге его бытности талантливые ученики составляли 90–95 %, а для сравнения в Высшей школе музыки в Берлине всего 10 % экзаменуемых были выше среднего уровня (что, по мнению К. Флеша, и обуславливало результативность работы коллеги).

² Отдельные положения рукописи И. Лесмана «Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре» [2] были рассмотрены автором настоящей работы в статье: «Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана)» [4].

считал «совершенно необразованными скрипачами» (цит. по [8, с. 42]). История доказала: ценность работ Ауэра измеряется не точностью определений и филигранностью мысли, а глубиной и перспективностью видения проблем. То, что представлялось И. Лесману намеками, «смешением замечательных прозрений автора с критически непреодоленными им методическими воззрениями и терминами своего времени», прокладывает «прямые широкие дороги, частью тропы и чуть заметные тропинки...» [2, с. 11] к большим методическим открытиям XX столетия. Как и любые ценные литературные творения, книгу Ауэра Лесман рекомендовал читать по-особенному, «очень вдумчиво, стараясь уловить ценнейшие намеки там, где текст выглядит не столь интересным, и не упускать крупниц глубокой мысли там, где они затемнены устаревшими формулировками» [2, с. 12].

Большинство отечественных методистов (И. Ямпольский, Л. Раабен, Л. Сафонова и др.) признают «учет психического фактора» в обучении инструменталиста одной из самых прогрессивных мыслей Л. Ауэра (см. об этом [1, с. 30]). Само ее появление в период, когда «овладение тем или иным игровым приемом осуществлялось чаще всего посредством механической тренировки, многократных повторений неудачных мест» [6, с. 6], уже свидетельствует о неординарности мышления автора. В рукописи И. Лесмана, хорошо представлявшего ход мыслей своего наставника, мы находим полноценный комментарий того, что стоит за этим положением: «Как бы много скрипач ни знал внешних, “зримых” моментов в области техники и физиологии игрового процесса, играющий должен понять, что игра на инструменте есть прежде всего творческая деятельность человека, пути и формы которой могут быть найдены только изнутри, в невидимой области музыкально-исполнительских образов, создаваемых нами исключительно на почве слуховых и моторных представлений» [2, с. 13]. В повседневном обиходе современной инструментальной педагогики, как объясняет О. Шульпяков, термин «психический» обозначает обширный круг явлений, связанный «с воссозданием исполнительского музыкального образа», «психическое» рассматривается как «“духовный носитель” творческих намерений музыканта» [7, с. 4]. Противоположный

ему по значению термин «физический» включает в себя область моторики и как бы составляет материальную основу исполнительской техники. Но в понимании Ауэра область психического вбирает в себя не только образные и звуковые представления, но и «физические и физиологические моменты». На это особо обращает внимание Лесман.

Существеннейшими в системе воспитания Ауэра являлись вопросы «о физическом строении рук, мышц, кисти, а также пальцевой эластичности и силе» [1, с. 31], о важнейшей роли пальцев правой руки в игровом процессе (чему до него не придавалось существенного значения), что обнаруживает рассматриваемый Лесманом труд. Так, в разделе техники левой руки Ауэр дает ценное замечание о соответствии пальцевого давления на гриф физической силе исполнителя [1, с. 62], как это комментирует Лесман, оно должно осуществляться «с естественной полнотой усилия ... со всей энергией, но без перенапряжения руки» [2, с. 25]. Аналогичное указание касается техники позиционных смен, предполагающей усилия в действиях пальцев в мере, не затрудняющей переход в следующую позицию [1, с. 60].

Надо отметить, что в следующем фрагменте книги Ауэра говорится о том, что скрипач «должен обладать интуитивной, инстинктивной способностью к охватыванию всех технических тонкостей, к восприятию всех оттенков музыкальной мысли» [1, с. 32], – речь идет сначала о технике, а потом о музыке. Может, и был отчасти прав К. Флеш в своих выводах, что техника как способность осуществления точно скоординированных движений для Ауэра была первостепенна, что неизбежно отражалось на исполнительском облике его учеников. То, что Ауэр называл «интуитивным» и «инстинктивным», Лесман считает вполне реальным и поддаваемым анализу и изучению, размышляя с позиции представителя другого поколения, решающего музыкально-педагогические проблемы с помощью естественно-научных методов.

Понимание «техники» в концепции Ауэра принципиально отличалось от понимания его современниками. Это подтверждается при сравнении двух противоположных педагогических систем – Л. Ауэра и О. Шевича. Если первый при исполнении различных видов штрихов направлял внимание обучающихся на распределение на-

пряжений в игровом аппарате, понимая, что «настоящая культура звукоизвлечения неотделима от высокой культуры мышечных ощущений» (см. [6, с. 44]), то второй, комбинируя всевозможные сочетания штрихов (около 4000), превратил их освоение в сугубо механический процесс³.

Большой резонанс и даже критику в отечественной методической литературе получило положение Ауэра о ведущей роли кисти правой руки в процессе звукоизвлечения. В этой связи весьма привлекательным видится взгляд И. Лесмана, занявшего позицию адвоката своего учителя. Он осознавал, что большинство советов профессора исходило из методических представлений его времени, в том числе и рекомендации о главенствующей роли кисти в игровой деятельности правой руки скрипача. Однако и сам Ауэр обнаруживал в данном положении противоречие. С одной стороны, в его трудах можно встретить указание о том, что воздействие на струну должно осуществляться «исключительно кистью», и что вся рука не должна использоваться для этого [1, с. 49], но с другой – он совершенно отчетливо представлял, исходя из практики, что «как в левой, так и в правой руке у скрипача пальцы являются средоточием всей ее чувствительности и работы, и только при их активном участии рука может наиболее непосредственно и тонко выполнять свои многообразные и сложные задачи» (см. [2, с. 19]). Поэтому И. Лесман не сомневался в уверенности Ауэра, что главное дело в пальцевом, а не кистевом давлении, что подтверждается соответствующей цитатой из его книги: нужно следить за тем, «чтобы, усиливая звук, достигать этого одним пальцевым нажимом на трость, а не давлением всей руки» [1, с. 50]. Особый вклад Ауэра в методику, по мнению И. Лесмана, заключается в том, что он первый подметил ведущее значение пальцев, и ценность этого открытия не может быть снижена его неполной убежденностью в этом.

Дополняя положение Ауэра современными знаниями, Лесман весьма деликатно дает в своей работе краткую сноску, обнаруживая в собственном наблюдении справедливый вывод: «Объективно давление руки на смычок осуществляется

не только пальцами, но и вращением (пронацией) предплечья, однако субъективно ощущение давления сосредоточивается в пальцах» [2, с. 20].

Противоречия между буквой старой методики, которой иногда придерживался выдающийся педагог, и его догадками, подтверждающимися опытным путем, доказываются и еще на одном примере. Так, И. Ямпольский приводит фрагмент воспоминаний одного из воспитанников Ауэра П. Долгова. Выслушав жалобы ученика на сильную утомляемость правой руки, профессор стал выяснять причины и обнаружил, что для широкого штриха *detache* он чрезмерно задействует кисть правой руки, при этом локоть держит низко, что связывает движение смычка и утомляет правую руку. Рекомендация Ауэра сводилась к тому, чтобы «дать свободу всей руке (курсив мой. – Т. С.), не стесняя движений в локтевой ее части» [8, с. 46].

Думается, что столь пристальное внимание Ауэра к проблемам физиологии игрового движения было отнюдь не случайно. Очевидно, он интуитивно познавал на своем исполнительском опыте и опыте учеников принцип обратного воздействия результата движения на совершенствование слуховых представлений. Мысль, едва намеченная в работах Ауэра, является примером той «тропинки», через которую в дальнейшем была проложена «широкая дорога», выросшая в масштабную разработку проблемы действия механизма «обратной афферентации» в игровом процессе (в отечественной науке ей занимались Н. Бернштейн, О. Шульпяков и др.).

Следует подвергнуть сомнению высказывание И. Ямпольского о том, что в противоположность Шевчику Ауэр не написал ни одного упражнения за всю жизнь. Может, упражнения Ауэра и не были зафиксированы в том объеме, в котором их приводит Шевчик, но факт осознания им пользы технического материала в повышении исполнительского мастерства под сомнение быть поставлен не может. Так, И. Лесман приводит ценную рекомендацию Ауэра о пользе «самостоятельного придумывания педагогом или самим учеником упражнений специально для овладения теми или иными элементами техники в изучаемых пьесах» [2, с. 16] и оценивает ее как признак истинно творческого подхода к технической рабо-

³ Подобное наблюдение делает и И. Ямпольский: «Ауэр не занимался развитием стандартизированной техники подобно тому, как это делал Шевчик» [8, с. 39].

те, связанной с художественными задачами. Надо отметить, что Ауэр всячески стимулировал появление пособий, перспективных и целесообразных с методических позиций. Например, чувствуя важность значения кварт для выстраивания интонации, Ауэр прямо обращается к будущим составителям сборников скрипичных гамм и упражнений с призывом учесть это обстоятельство⁴.

В перечисленных фактах и проявляется «любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства» [1, с. 32], в которой Лесман видит не только «преданность музыканта своему делу, порождающую в нем великую настойчивость и добросовестность в работе, но и его музыкально-исполнительский вкус, способность чутко различать, что в игре хорошо и что плохо, что ловко, не принужденно, непосредственно и что неуклюже, напряженно, скованно, что верно, выразительно, ярко и что фальшиво, холодно, скучно» [2, с. 15].

Дискуссионным вопросом становится взгляд Л. Ауэра на применение вибрато. На страницах его работы встречаются предостережения относительно злоупотребления данным выразительным средством: «Что же касается тех скрипачей, которые убеждены, будто в постоянной вибрации таится секрет задушевной игры и остроты исполнения, то они ошибаются самым жалким образом» [1, с. 51]. По его мнению, непрерывная вибрация приводит к «одинаковой мертвой монотонности» звучания программы «даже из самых разнообразных пьес», а потому она рассматривалась им исключительно как украшение, сообщающее «частицу возвышенного пафоса фразе или пассажу» [1, с. 51]. Лесман позволил себе критиковать ауэровское сравнение вибрации с глиссандо («портаменто»): глиссандо, уточняет он, «есть выразительное средство, примени-

мое к отдельным переходам от звука к звуку», а вибрация «есть прежде всего средство усиления выразительности целых музыкальных мыслей, а не отдельных звуков, для этого она должна быть более или менее непрерывной и длительной в соответствующих певучих местах и должна обладать достаточным разнообразием красок...» [2, с. 23]. Суть разногласий Лесмана со своим учителем заключается в суждении о выразительном средстве с позиции стилистических представлений музыкантов *разных поколений*. Доводы Ауэра становятся понятными, если обратиться к эстетическим нормам исполнительства второй половины XIX века, **зафиксированным в воспоминаниях К. Флеша**: «Великие скрипачи еще в 1880 году не вибрировали, а “трепетали”, то есть пользовались таким пальцевым вибрато, при котором высота тона подчинялась едва заметным колебаниям. Вибрато на менее выразительных звуках считалось недопустимым, быстрые пассажи должны были отличаться принципиальной сухостью от выразительных последовательностей» [5, с. 70]. Таким образом, то, что для Ауэра виделось нормой, для времени Лесмана, когда вибрация стала постоянным качеством тона, – архаизмом.

Осторожное отношение Ауэра к вибрато и другим средствам усиления звуковой выразительности имеет начало в одном из его первых исполнительских опытов, когда он музицировал в Граце в присутствии А. Вьетана и его супруги, ему аккомпанировавшей: «Не помню уже, как я играл, но мне кажется, что я вкладывал в каждую ноту всю свою душу, хотя моя слаборазвитая техника была не всегда на высоте задачи. Вьетан подбадривал меня своей дружеской улыбкой. Вдруг в тот самый момент, когда я достиг середины кантабильной фразы, которую я, признаться, играл слишком уж сентиментально, г-жа Вьетан вскочила со своего места и начала быстро ходить по комнате. Нагибаясь к самому полу, она заглядывала во все углы, под мебель, под стол, под пианино... Прерванный так неожиданно ее странным поступком, я стоял с широко раскрытым ртом, недоумевая, что это могло означать... “Не иначе, как кошки прячутся где-то здесь в комнате, заявила она, их мяуканье раздается из каждого угла”. Она намекала на мое чересчур сентиментальное глиссандо в кантабильной фразе... С того дня я воз-

⁴ Его призыв не остался без внимания. Следует напомнить о ныне мало используемых, но чрезвычайно полезных упражнениях в двойных нотах одного из учеников Ауэра – С. П. Коргуева, первое из которых направлено на соединение терций с квартами. Кроме того, вопрос о значении кварто-квинтового строя в интонации был рассмотрен в работе И. Лесмана. Вероятно, ее отдельные положения вошли в его кандидатскую диссертацию «О чистоте музыкальной интонации», а после смерти автора опубликованы в сборнике «Очерки по методике обучения игре на скрипке» (М.: Гос. муз. изд., 1964. – 272 с.).

ненавидел всякое глиссандо и вибрато и до самой этой минуты я без содрогания не могу вспомнить о моем визите к Вьетану» (цит. по [3, с. 158]).

Бесценные мысли Ауэра Лесман называл «законами божественного исполнительства», имея в виду нюансировку и фразировку в исполнительском искусстве. Размышления Ауэра в этой области можно сопоставить с мыслями восточных мудрецов, связывавших жизненные явления с явлениями природы и искавших в них ключ к познанию. Ауэр говорил: «Всякий нюанс уже существует в природе, и последняя – великий учитель нюансировки...» [1, с. 86]. Однако он ведет речь не столько о подражании образам природы (путь, по которому в основном двигалось искусство стран Азии), сколько «о созидании особых, специфически музыкальных образов, столь же естественных, как образы природы, но имеющих свои собственные пути развития и формы красоты» (см. [2, с. 30]).

Нельзя не согласиться с утверждением К. Флеша о первостепенном значении звука в школе Ауэра, но, исходя из контекста рассматриваемого труда, следует отметить специфичность его интерпретации понятия «инструментальный звук». Оно трактуется предельно широко, вбирая в себя такие средства исполнительской выразительности, как тембральная окраска, нюансировка, акцентировка, фразировка.

Особое значение И. Лесман придавал мыслям Ауэра о ритме как об «основном принципе всей жизни, всякого искусства, а не одной только музыки» [1, с. 85]. Здесь мастер вновь возвращается к проблеме акцентировки, но только иного – ритмического – порядка. Поднимаемые Ауэром проблемы: реализации метрической пульсации в исполнении («Ритмический акцент, придающий настоящую ценность деталям музыкальной фразировки, необходим точно так же, как и в словесной речи» [1, с. 85]), выстраивания музыкальной драматургии за счет дифференциации музыкально-синтаксических единиц («Второстепенное значение подчиненных или придаточных фраз должно явствовать из выполнения их скрипачом... Умение определить эти зависимости – первый великий принцип фразировки» [1, с. 89]) и другие, – невольно подводят к сравнению с узловыми положениями фундаментального труда середины XX века «Ритмическая дис-

циплина скрипача» отечественного методиста К. Г. Мостраса⁵. Становится совершенно очевидно, что их автор был вдохновлен идеями своего великого предшественника.

До сих пор недостаточно осмыслен вклад Л. Ауэра в решение вопросов музыкального образования. Некоторые из них поднимаются в его труде: в частности, это проблема низкой профессиональной квалификации современных ему педагогов, результатом чего стали «многие злополучные и невинные ученики», вкушающие «яд невежества». Он явно осознавал причину данного явления – отсутствие единых стандартов в музыкальном преподавании, что усугублялось широким распространением частного обучения. Ауэр предлагает поистине революционный для своего времени путь к решению данной проблемы: создание «организации или системы наблюдения над тем, чтобы скрипач-педагог квалифицировался для своей работы в течение некоторого периода времени в одном из крупных музыкальных учреждений» [1, с. 48]. То есть им была выдвинута идея создания института стажировки для музыкальных педагогов, которая, по словам И. Лесмана, должна быть услышана нами и принята «в качестве разумного и практически вполне осуществимого предложения». Кроме того, Ауэр выражал надежду на включение в функционал скрипичных отделений государственных консерваторий подготовку *хороших преподавателей* (а не только исполнителей) и на решение проблемы «принудительной стандартизации частного преподавания» [1, с. 48].

Рассмотрев в общих чертах суть отдельных положений педагогической концепции Ауэра в комментариях его ассистента И. Лесмана, следует согласиться с оценкой его исключительной дальновидности по методическим вопросам и подчеркнуть непреходящую ценность многих мыслей выдающегося скрипача фактом практически полного отсутствия в отечественном музыкознании работ, соприкасающихся с областью скрипичной методики, в которых бы не содержалась ссылка на его школу. А потому и неудивительно, что глубокие художественные и педагогические идеи Л. Ауэра и в наши дни не перестают вдохновлять музыкантов.

⁵ Мострас К. Г. Ритмическая дисциплина скрипача. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 304 с.

Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965. – 272 с.
2. Лесман И. Мои воспоминания и мысли о Л. С. Ауэре: рукопись. – Горький, 1954. – 34 с.
3. Раабен Л. Н. Леопольд Ауэр // Жизнь замечательных скрипачей. – М.; Л.: Музыка, 1967. – С. 156–167.
4. Суханова Т. Б. Штрихи к портрету Л. С. Ауэра-педагога (по воспоминаниям И. Лесмана) // Музыкальное образование и наука. – 2018. – № 1 (8). – С. 2–7.
5. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 13–156.
6. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. – Л.: Музыка, 1973. – 104 с.
7. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – 128 с.
8. Ямпольский И. М. Ауэр и современное скрипичное искусство // Ямпольский И. М. Избр. исслед. и ст. – М.: Совет. композитор, 1985. – С. 28–52.

References

1. Auer L. *Moya shkola igry na skripke. Interpretatsiya proizvedeniy skripichnoy klassiki* [My violin school. Interpretation of works of violin classics]. Moscow, Muzyka Publ., 1965. 272 p. (In Russ.).
2. Lesman I. *Moi vospominaniya i mysli o L.S. Auere* [My memories and thoughts about L.S. Auer]. (In Russ., unpublished).
3. Raaben L.N. Leopold Auer [Leopold Auer]. *Zhizn' zamechatel'nykh skripachev* [The life of wonderful violinists]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1967, pp. 156-167. (In Russ.).
4. Sukhanova T.B. *Shtriki k portretu L.S. Auera-pedagoga (po vospominaniyam I. Lesmana)* [Strokes to the portrait of L.S. Auer as a teacher (recalled by I. Lesman)]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], 2018, no. 1 (8), pp. 2-7. (In Russ.).
5. Flesh K. *Vospominaniya skripacha* [Memories of a violinist]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1977, vol. 8, pp. 13-156. (In Russ.).
6. Shulpyakov O.F. *Tekhnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelya. Problemy metodologii* [Technical development of a performing musician. Methodology problems]. Leningrad, Muzyka Publ., 1973. 104 p. (In Russ.).
7. Shulpyakov O.F. *Muzykal'no-ispolnitel'skaya tekhnika i khudozhestvennyy obraz* [Musical performance technique and artistic image]. Leningrad, Muzyka Publ., 1986. 128 p. (In Russ.).
8. Yampolskiy I.M. *Auer i sovremennoe skripichnoe iskusstvo* [Auer and modern violin art]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected studies and articles]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985, pp. 28-52. (In Russ.).

УДК 785

О ЖАНРОВОМ РАЗВИТИИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ БЕНДЖАМИНА БРИТТЕНА (К 105-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Карпенко Владимир Евгеньевич, преподаватель Иркутской областной детской школы искусств, заслуженный артист России, член Союза композиторов России, лауреат международных конкурсов (г. Иркутск, РФ). E-mail: ensemble@mail.ru

Статья посвящена вопросу жанрового развития в инструментальных циклах Бенджамина Бриттена. Жанровый контраст между частями циклов (соната, сюита) и разделами одночастной формы (вариации) лежит в основе драматургии и композиции многочастных произведений Бриттена. В результате возникает жанровый синтез трех форм – сонаты, сюиты и жанровых вариаций, оригинальный в каждом конкретном случае. В статье рассматриваются типичные жанры и жанровые смены, вы-

страивающие драматургическое развитие циклов английского классика. Наиболее часто встречаются образно многоликие марш и вальс. Лирическую сферу представляют элегия, колыбельная, баркарола, романс, песня. В скерцозно-этнодной сфере главенствует *Moto perpetuo*, образный смысл которого может быть совершенно разным. Большое значение полифонии (столь типичное для музыки XX века) подтверждается наличием фуг в сюитах для виолончели соло, итоговой ролью фуги в Вариациях на тему Ф. Бриджа, а также многочисленными примерами имитационной и контрастной полифонии в Вариациях на тему Г. Перселла.

Наряду с традиционными классическими жанрами встречаются номера, основанные на диалогическом принципе, также характерном для музыки прошлого столетия. Эти части называются «Диалог» или имеют другое название («Бурдон» в Сюите для виолончели соло № 1). Диалогичность может проявляться по вертикали в сочетании нескольких мелодий (по принципу единовременного контраста) и по горизонтали – в чередовании разных тем. При рассмотрении общей архитектуры бриттеновских циклов выявляются стиливые для композитора жанровые смены образов, обуславливающие переходы из одного эмоционального состояния в другое.

Ключевые слова: инструментальные циклы Б. Бриттена, жанр, жанровая драматургия, соната, сюита, жанровые вариации.

ON GENRE DEVELOPMENT IN BENJAMIN BRITTEN'S INSTRUMENTAL CYCLES (TO THE 105TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER)

Karpenko Vladimir Evgenyevich, Teacher of Irkutsk Regional Children's School of Arts, Honorary Artist of Russia, Member of the Union of Composers of Russia, Laureate of International Competitions (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: ensemble@mail.ru

The article is devoted to the issue of genre development in Benjamin Britten's instrumental cycles. The genre contrast between the parts of the cycles (Sonata, Suite) and the sections of the one-part form (variation) underlies the dramaturgy and composition of Britten's multi-part works. As a result, there is a genre synthesis of three forms – sonatas, suites and genre variations – original in each case. The article discusses the typical genres and genre changes that build the dramatic development of the cycles of the English classic. Most often figuratively are multifaceted March and waltz. The lyrical sphere is represented by elegy, lullaby, barcarole, romance, song. The Scherzo-etude sphere is dominated by *Moto perpetuo*, figurative meaning of which can be quite different. The important role of polyphony (so typical of 20th century music) is confirmed by the presence of fugues in solo cello suites, the final role of fugues in Variations on the theme of F. Bridge, as well as in numerous examples of imitation and contrast polyphony in Variations on the theme of G. Purcell.

Along with the traditional classical genres, there are numbers based on the dialogical principle, also characteristic to the music of the last century. These parts are called "Dialogue" or another name ("Bourdon" in the Cello Suite Solo No. 1). Dialogically, it can be manifested vertically in a combination of several melodies (on the principle of one-time contrast) and horizontally in the alternation of different themes. When considering the general architectonics of the Britten cycles, the author identifies stylistic genre changes of images that cause transitions from one emotional state to another.

Keywords: instrumental cycles of Britten, genre, genre drama, sonata, suite, variations of the genre.

Большую часть наследия Бенджамина Бриттена составляют вокальные, хоровые, вокально-симфонические, сонатно-симфонические и сюитные циклы. В них великий английский классик создавал многоликий мир образов и настрое-

ний в их чередовании и противопоставлении. Но и при работе в области одностанных форм композитор нередко обращался к своеобразному аналогу сюиты – жанровым [3, с. 186] или жанрово-характерным [1, с. 113] вариациям, ба-

зирующимся, в том числе, и на жанровом контрасте между разделами формы [3, с. 146]. Так, в своем известном образце – Вариациях на тему Ф. Бриджа «композитор предпочитает характерные вариации, что позволяет ему добиться большего жанрового разнообразия» [3, с. 13]. При всей оригинальности строения конкретных сочинений вырисовываются некоторые стиливые закономерности, анализу которых посвящена данная статья.

Бриттен всегда был убежденным сторонником тональной музыки, классических жанров и форм. Общеизвестна определяющая роль жанровой основы в его произведениях (в этом он близок С. Прокофьеву), что облегчало их восприятие и приближало к самой широкой аудитории.

В разнородной системе контрастов, составляющих сущность драматургии и композиции бриттеновских циклов, на первом плане находится жанровый контраст между частями целого (вариации) и частями циклов (соната, сюита). Излюбленными для композитора стали вполне традиционные марш, вальс, fuga, песня-романс, скерцо, этюд (этот ряд можно продолжить). Исследователи обращают внимание на то, что и в вокальной лирике Бриттена постоянно используются перечисленные инструментальные жанры (см. [2]). Отметим, что стремление композитора к жанровой конкретности прослеживается и в нетипичных для классической традиции названиях частей сонатно-симфонических циклов – от довоенного Фортепианного концерта (Токката, Вальс, Экспромт, Марш) до Виолончельной сонаты, посвященной М. Ростроповичу (Диалог, Скерцопиццикато, Элегия, Марш, *Moto perpetuo*).

Подчеркнутая опора на жанр частей и разделов сближает три разные формы. Соната приближается к сюите, и возникает столь типичный для Бриттена «сонатно-сюитный цикл» [7, с. 308], а, с другой стороны, «вариационные циклы Бриттена, благодаря характерной программности вариаций, имеют вторичные жанровые признаки – сюитные» [7, с. 353].

Показательный пример раннего периода творчества – фортепианный цикл «Вальсы», представляющий собой сюиту из детских пьес, написанных в возрасте 10–12 лет и примерно через десятилетие переработанных. Однако цикл был опубликован лишь в 1970 году, а спустя два года автор этих строк, тогда еще школьник, получил от

самого Бриттена ноты практически неизвестной в нашей стране музыки. В СССР вальсы вместе с «Воскресным дневником» были изданы уже после смерти композитора в 1979 году.

Пьесы отличаются чертами, которые в дальнейшем станут стиливыми у английского классика, – ярким тематизмом, ясной жанровой основой, зрелостью и богатством фортепианной фактуры, контрастами между номерами сюиты и внутри их. Характерной особенностью цикла является именно жанровое разнообразие пьес (фактически принадлежащих к одному жанру), что можно рассматривать как творческое задание, поставленное автором самому себе, с чем он убедительно справился. Так, помимо вальса, здесь представлены: торжественный полонез с чертами маршевости (трио вальса № 1), энергичная мазурка (вальс № 4); стремительная скерцозная этюдность обрамляет лирическую арию в вальсе № 2, драматическое скерцо крайних разделов вальса № 3 контрастирует с умиротворенной пасторальной звукописью средней части. Заключительная пятая пьеса – замечательный образец фортепианной чаконь с трехдольной темой, близкой вальсовой музыке. В четырех вариациях и коде тема проходит путь развития от тихой проникновенной лирики к взрывам драматизма и даже трагедийности третьей вариации и коды, оканчивающейся, тем не менее, просветленными мажорными звучаниями. Завершение вальсового цикла полифоническими вариациями закономерно, если вспомнить о важной роли пассакальи и чаконь в зрелом творчестве композитора, да и в английской музыке в целом.

Одним из наиболее частых жанров в инструментальных циклах Бриттена стал марш, конкретные воплощения которого также многообразны. Маршевые номера идут в более быстрых темпах, отличаются прихотливостью ритма и изысканностью фактуры. При соблюдении инвариантных признаков жанра (размер 4/4, пунктирный ритм, энергия моторики движения) эти пьесы, или разделы, органично сочетают маршевость со скерцозностью (воплощение разных оттенков юмора и сатиры, присущих музыке XX века) и даже с лирикой (как правило, это новая тема, появляющаяся в среднем разделе трехчастной формы или в эпизоде рондо). Быстрые темпы маршей могут быть подчеркнуты контрастом медленных соседних частей, как например, в Вариациях на

тему Ф. Бриджа: *Adagio* – Марш – Романс. Когда же после марша начинается стремительный поток *Moto perpetuo* («Бесконечное/Вечное движение»), весьма типичное для бриттеновских циклов), то образная и смысловая функция марша меняется, так как его темповая характеристика становится другой, приближаясь к средним темпам (Сюита для скрипки и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано).

Среди танцевальных жанров преобладает вальс, в основном, концертного характера с опорой на виртуозно-техническое начало, позволяющее убедительно завершать цикл (Сюита для скрипки и фортепиано) или создавать заметную местную кульминацию («Венский вальс» в Вариациях на тему Ф. Бриджа).

Большое значение полифонии (что вообще типично для музыки XX века) подтверждается наличием фуг во всех трех сюитах для виолончели соло, итоговой ролью «Фуги и финала» в Вариациях на тему Ф. Бриджа, а также многочисленными примерами имитационной и контрастной полифонии в Вариациях на тему Г. Перселла («Путеводитель по оркестру для молодежи»).

Многолика образная сфера лирики, которая часто, начинаясь в чисто лирических красках, в процессе развития насыщается значительным драматизмом и высокой трагедийностью. Помимо собственно лирических частей (Колыбельная, Элегия, Баркарола), встречаются номера изначально вокальной природы, воплощенной инструментальными средствами (Романс и Песнь в Вариациях на тему Ф. Бриджа, *Canto* в сольных виолончельных сюитах № 1 и 3). Наконец, иногда обозначены лишь медленные и умеренные темпы лирических разделов без жанровой конкретизации (*Andante lento* в виолончельной сюите № 2 или *Adagio* в Вариациях на тему Ф. Бриджа).

Ни один из циклов Бриттена не обходится без активной моторики, присущей скерцозности и этюдности. «После того как в симфонизме XX века (шире – в инструментализме вообще) скерцозность превратилась из эпизода, из “границы жизни” в нечто универсально ее характеризующее, она приобрела в цикле права “экстерриториальности”. Ее место в III или II частях стало необязательным <...>. Но еще важнее, что сама скерцозная образность как принцип характеристики входит в качестве элемента в те части, которые содержат аспекты действия» [4, с. 46], на-

пример, в марш (о чем уже было сказано) или в эффектную «испанскую» серенаду (Сюита № 1 для виолончели соло). В последнем примере, как и во второй части Виолончельной сонаты, скерцозность заострена тембром *pizzicato*.

Излюбленное композитором виртуозное начало сосредоточено в номерах *Moto perpetuo*, находящихся в середине цикла (Сюита для скрипки и фортепиано), во второй его половине, примерно в зоне золотого сечения (Вариации на тему Ф. Бриджа) или в его завершении (Соната для виолончели и фортепиано). В Сюите для виолончели соло № 3 безостановочность вечного движения не только вводит в финальную возвышенную пассакалью, но и проникает в эту новую образно-интонационную среду, активно ее преобразуя. Близкая картина наблюдается в Сюите для виолончели соло № 1, где *Moto perpetuo* звучит в заключительном *Canto V*, также постепенно выходя на первый план. Так, посредством демонстрации технического мастерства солиста в частях *Moto perpetuo* воплощается разное содержание – от жанрово нейтрального этюдного движения до наступательных агрессивных образов, иногда с чертами мекфистофельской inferнальности (сферы, освоенной романтиками XIX века).

Наряду с традиционными классическими жанрами, у Бриттена встречаются номера, основанные на диалогическом принципе, столь типичном для музыки прошлого столетия. Эти части называются «Диалог» (Виолончельная соната, Сюита для виолончели соло № 3) или имеют другие названия (например, «Бурдон» в Сюите для виолончели соло № 1). Диалогичность может проявляться по вертикали в сочетании нескольких мелодий (по принципу единовременного контраста) и по горизонтали – в чередовании разных тем. Например, *Adagio* из Вариаций на тему Ф. Бриджа построено на противопоставлении хоральных аккордов, воплощающих вневременное объективное начало, выразительным «говорящим» интонациям скрипок (индивидуальное личное высказывание). В Песне (№ 10 того же произведения) трехголосному «пению» альтов отвечают флажолеты скрипок.

В первой части уже указанного «Бурдона» три разноплановых фактурных элемента: на фоне педали (открытая струна d) **разворачивается драматически напряженный диалог двух образов-тем,**

контрастирующих интонационно-тематически, ладово и артикуляционно (*pizzicato* и *arco*). Заключительный второй раздел – типичный «дуэт согласия»: лирическая мелодия на бурдонной педали, приглушенная сурдинная звучность на динамике *pp* и *ppp*.

Самая известная партитура Бриттена, «Путеводитель по оркестру для молодежи», представляет собой развернутый вариационный цикл, в котором «вариации образны и ярки благодаря жанровой конкретности» [7, с. 266]. Произведение содержит большое число вариаций, группирующихся в крупные блоки по числу оркестровых семейств, причем каждый блок построен по-разному, органично сочетая принципы единства и контраста. Вариации деревянных духовых (флейт, гобоев, кларнетов и фаготов) формируют открытую, устремленную вперед мозаичность типа *abcd* [3, с. 199]. Строение вариаций струнных основано на полной симметрии *abb₁a₁*, где энергичные крайние вариации скрипок и контрабасов обрамляют лирическую пару альтовой и виолончельной вариаций. Эта структура «обладает, при прочих равных условиях, еще большей замкнутостью, завершенностью» [5, с. 472]. Три вариации медных духовых при всех своих жанровых и интонационно-тематических различиях объеди-

няются типичными для данной оркестровой группы фанфарными оборотами. Вариация ударных логично укладывается в форму миниатюрного многочастного рондо с рефренной темой литавр.

При рассмотрении общей архитектоники бриттеновских циклов выявляются стиливые для композитора жанровые смены образов, обуславливающие переходы из одного эмоционального состояния в другое. Сюита для скрипки и фортепиано и Сюита для виолончели соло № 3 открываются медленной интродукцией, вводящей в быстрый скерцозный марш. Другим типичным сцеплением становится чередование марша и *Moto perpetuo* в Скрипичной сюите и Виолончельной сонате. В Вариациях на тему Ф. Бриджа, наоборот, после *Moto perpetuo* следует траурный марш, образующий самый значительный контраст между соседними вариациями.

Так, используя выразительные возможности, заложенные в традиционных жанрах, Бриттен выстраивал драматургию своих циклических сочинений. Опираясь на принцип жанрового контраста частей и разделов, английский классик каждый раз по-новому, не повторяясь в своих композиционных решениях, создавал оригинальные образцы построения и развития многочастных произведений.

Литература

1. Арановский, М. Симфонические искания. – Л.: Совет. композитор, 1979. – 288 с.
2. Василенко А. Поэтика вокальных циклов Бенджамина Бриттена // Музыковедение. – 2012. – № 3. – С. 39–47.
3. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. – М.: Совет. композитор, 1974. – 392 с.
4. Музыкальная форма / под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – 360 с.
5. Таурагис А. Бенджамин Бриттен. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 152 с.
6. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. – 496 с.
7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974. – 244 с.

References

1. Aranovskiy M. *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic searches]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1979. 288 p. (In Russ.).
2. Vasilenko A. Poetika vokal'nykh tsiklov Bendzhamina Brittena [Poetics of Benjamin Britten's vocal cycles]. *Muzykovedenie* [Musicology], 2012, no. 3, pp. 39–47. (In Russ.).
3. Kovnatskaya L. *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1974. 392 p. (In Russ.).
4. *Muzikal'naya forma* [Musical form]. Ed. by Yu.N. Tyulina. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 360 p. (In Russ.).
5. Tauragis A. *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten]. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 152 p. (In Russ.).
6. Kholopova V. *Formy muzikal'nykh proizvedeniy* [Forms of musical works]. St. Petersburg, Lan', Planeta muzyky Publ., 2013. 496 p. (In Russ.).
7. Tsukkerman V. *Analiz muzikal'nykh proizvedeniy. Variatsionnaya forma* [Analysis of musical works. Variation form]. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 244 p. (In Russ.).

УДК 78.01

ТВОРЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Лосева Светлана Николаевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

В статье описывается подход к творческому компоненту музыкальной одаренности и синестетичность изучения данного вопроса. Выстраивается научная система нескольких базовых понятий на основе исследования Н. Коляденко.

Описываются подходы к изучению синестетического аспекта исследования – рассмотрению особенного межчувственного восприятия музыкальных звуков и проявления творческого структурного компонента музыкальной одаренности. Подчеркивается авторская позиция исследования творческого компонента музыкальной одаренности и впервые отмечается значительная роль синестетического аспекта в структуре музыкальной одаренности.

В работе рассматривается практический анализ синестетического восприятия музыкального текста на примере творчества композиторов и анализа исследований креативности. Отмечается, что творчество композиторов разных эпох и стилей имеет различную «синестетическую нагрузку», что может являться одним из оснований в выборе материала для синестетического анализа. Определяется авторский подход в исследовании синестетичности музыкальной одаренности: факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества, определяются в тесной взаимосвязи структурных компонентов музыкальной одаренности, включающей в себя музыкальность, креативность, интеллект и духовность. Подчеркивается, что продуктивной методикой конструирования составляющих замысла композитора является предложенный Н. Коляденко способ установления синестетических моделей стадий художественного процесса, где композиторскому замыслу соответствует предваряющая синестетическая модель художественного процесса.

Ключевые слова: синестезия, музыкальная одаренность, креативность.

A CREATIVE COMPONENT OF MUSICAL DARKNESS: SYNESTHETIC ASPECT OF RESEARCH

Loseva Svetlana Nikolaevna, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Music Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation) E-mail: Loseva@bk.ru

The article describes the approach to the creative component of musical talent and synesthetic research on this issue. A scientific system of several basic concepts is being built on the basis of a study by N. Kolyadyenko.

The approaches of the synesthetic aspect of the study are described: consideration of the special intersensual perception of musical sounds and manifestation of the creative structural component of musical talent. The author emphasizes the position of exploring the creative component of a musical talent and for the first time notes the significant role of the synesthetic aspect in the structure of a musical talent.

The paper deals with the practical analysis of the synesthetic perception of a musical text on the example of the composers' creativity and the analysis of the studies of creativity. It is noted that the work of composers of different eras and styles have different "synesthetic load," which may be one of the reasons for choosing the material for synesthetic analysis. The author's approach is determined in the study of the synesthetic of musical talent: the factors influencing the synesthetic character of individual composer's creativity are determined in the close relationship of the structural components of a musical talent, including the musicality, creativity, intellect and spirituality. It is emphasized that the productive method of constructing the components of the

composer's intention is the method proposed by N. Kolyadenko for establishing the synesthetic models of the stages of the artistic process, where the anticipatory synesthetic model of the artistic process corresponds to the composer's intention.

Keywords: synesthesia, musical talent, creativity.

Синестетичность творческого компонента музыкальной одаренности остается на сегодняшний день актуальной, но малоизученной. Поэтому одной из важных и трудных задач, стоящих перед исследователями, является приближение к пониманию природы и принципов творчества, интеграции синестетичности в структуру музыкальной одаренности, необходимой для разработки проблем музыкознания, связанных с развитием синестетических концепций композиторского творчества. Автором статьи впервые отмечается значительная роль синестетического аспекта в творческом компоненте структуры музыкальной одаренности.

Творческий процесс композитора – сложное явление, практически не поддающееся анализу и осмыслению в связи с тем, что во многом и для самого композитора процесс создания музыки, точнее сам механизм ее рождения, представляется непознаваемой тайной. Как говорил С. Слонимский на одной из творческих встреч, «не спрашивайте меня, как я создаю музыку, а то я сразу перестану сочинять». О том же размышлял и А. Шнитке, правомерно считая, что «в самом процессе работы есть что-то необъяснимое» (цит. по [1, с. 51]).

Обратимся к некоторым важным особенностям, существенным как для композитора в процессе создания музыки, так и для исследователей (музыковедов, культурологов, психологов, философов и др.) в ходе теоретического осмысления этой проблемы. Ценными для нас являются и размышления самих композиторов (письма, интервью и другие материалы), которые вольно или невольно касаются проблемы сочинения музыки и отчасти посвящают читателя или своего собеседника в тайны творческой лаборатории. Так, А. Веллек [8] отмечает преобладание в классической музыке абстрактных бесцветных синестезий. А в барочной и романтической – красочных. Такое различие определяется ясностью и прозрачностью музыкального языка композиторов-классиков в отличие от пышной декоративности искусства барокко и экспрессивности музыки

композиторов романтизма. Необходимо отметить взаимодействие музыки со смежными видами искусства. Так, воздействие театра на венскую классическую симфонию определилось в усилении тематизма моторно-двигательной синестезии; живописность французского импрессионизма стала импульсом для активизации феномена статичного музыкального пространства.

Н. П. Коляденко [4] подчеркивает, что творческая манера некоторых композиторов выражала идею светоносности, то есть присутствия не цветовой, а световой координаты в восприятии музыки, которая реализовалась в особой структуре гармоний. Такой подход был характерен для Скрябина в создании строки «*Lucer*» в «*Прометее*». Для О. Мессиана же важен был цветовой параметр, связанный с его витражным мышлением и интересом к окраске драгоценных камней и воплощенный посредством музыкальной фактуры. В произведениях Д. Лигетти представлены темброкрасочные синестезии, обозначенные в технике микрополифонии.

Обозначенная в работе установка актуальна для рассмотрения музыкального творчества композиторов, стилевых, жанровых и индивидуально-творческих систем. В эстетико-философских трудах Ф. В. Й. Шеллинга и А. Шлегеля, Ф. Новалиса, Л. Тика, В. Г. Вакенродера содержатся мысли о синтезе искусств как идеальной модели творчества, насыщенной полнотой красок и не имеющей границ. Синестезийные теории периода романтизма интерпретировались природой «соответствия между цветом, звуками и запахами» [2, с. 75].

Как отмечает М. Л. Зайцева [3], с представлениями о творческом процессе романтической эпохи связаны вопросы скорее индивидуальной манеры. Диалектическая взаимосвязь индивидуального и общего в процессах формирования социальных, личностных качеств человека обуславливает поиск ответов на вопросы, связанные с выявлением индивидуальных объединяющих признаков, отражающих фундаментальные свойства мышления человека.

Синестетические ассоциации являются тем механизмом в музыкальном сознании, с помощью которого осуществляется кодирование свойств предметного мира. При этом необходимо отметить, что творчество композиторов разных эпох и стилей имеет различную «синестетическую нагрузку», что может являться одним из оснований в выборе материала для синестетического анализа. Факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества, можно определить в тесной взаимосвязи структурных компонентов музыкальной одаренности, включающей в себя музыкальность, креативность, интеллект и духовность [7]. В данной структуре музыкальность является системообразующим фактором, который мыслится как целостное представление об уникальности художественного процесса, включающего в себя традицию художественной культуры, на которую опираются: индивидуальное творчество композитора (национальный стиль), типологические черты художественного течения (стиль направления), целостность авторской личности (индивидуальный стиль).

Примером проявления синестетических тенденций в музыкальном искусстве на уровне стиля и направления можно назвать импрессионизм. Художник этого времени стремился к новому искусству (синестезии искусств), которое нашло свое проявление во взаимодействии разных его видов (отсюда трактовка музыки как «звуковой живописи»; характерный для данного направления постулат «омузыкаливания» поэтических произведений; «музыка картины» и «магический аккорд» в изобразительном искусстве). Свойство «перетекания» одного вида искусства в другое, размытие границ между ними отражает доминантную черту искусства импрессионизма. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыке, музыка – живописи, живопись – музыке и т. д. Например: «соборное искусство» А. Скрябина, «музыкальная живопись» М. Чюрлениса, «витражное» многоцветие музыки О. Мессиана и т. д. Извечное противостояние рационального и эмпирического способов познания присутствует и в сочинении музыки. Так, во второй половине XX – начале XXI века отмечается актуализация интуитивного начала в творческом процессе. Предельное проявление интуитивного и чувственно-

го начала в процессе композиторской практики отражается в представлениях российского композитора Д. Курляндского (см. [6]), которые свидетельствуют о крайней актуализации не только интуитивного начала, но и телесного, чувственного опыта в создании музыкального произведения.

На наш взгляд, продуктивной методикой конструирования составляющих замысла композитора является предложенный Н. Коляденко [5] способ установления синестетических моделей стадий художественного процесса, где композиторскому замыслу соответствует предваряющая синестетическая модель художественного процесса. Она еще не обладает звуковой спецификой и содержит в себе доязыковые, глубинные «коды» смыслов. Кроме того, имеет симультанный характер, а значит, изначально пространственна. Формируется она, в основном, из высказываний композитора. В качестве примера автор концепции приводит творчество К. Дебюсси. Предметность, понятийность играет в предваряющей модели композитора минимальную роль. Несмотря на программность практически всех его музыкальных произведений, Дебюсси неоднократно в своих письмах и высказываниях подчеркивал желание музыкально выразить «неуловимое», «неосоздаемое», «невидимое»: «не прямое подражание, а только эмоциональное отражение того, что невидимо в природе». Прелюдия «Паруса», по его мнению, «это нематериальный образ лодок на море, а не раскрашенная фотография пляжа!». Как замечает Н. Коляденко, композитор также отмечает роль внутренних ощущений в восприятии фортепианной музыки: «Искусство педали есть своего рода дыхание... надо бы изобрести способ графически изобразить это дыхание» (цит. по [5, с. 147]) и акцентирует визуальные синестетические ассоциации в музыкальном звучании: «Основа ее колорита <...> – звучание пиано <...> серые тона у Веласкеса» (о сюите «В черном и белом» (цит. по [5, с. 148])).

Синестетический анализ компенсирует отсутствие предметности в музыкальном звучании с помощью синестетических маркеров, способных направить понимание его смысла. Как можно полагать, установление роли синестетических компонентов способствует изучению заложенной композитором концепции и ее дальнейшей исполнительской реализации как творческой составляющей музыкальной одаренности.

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 2005. – 320 с.
2. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аxioma, 1996. – 232 с.
3. Зайцева М. Л. Синестезия в творчестве композиторов-романтиков // Музыкальная синестетика: история, теория, практика. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2016. – С. 110–119.
4. Коляденко Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. – 160 с.
5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
6. Кравченко А. Тело полно движения, равно – звука [Электронный ресурс]. – URL: <http://syg.ma/@anyakravchenko/tielo-polno-dvizheniia-ravno-zvuka-chast-1-razghovor-s-dmitriemkurliandskim>.
7. Лосева С. Н. Психология музыкальной одаренности. – М.: Университет. кн., 2017. – 88 с.
8. Wellek A. Musikpsychologic and Musikasthetik. – Frankfurt am Main, 1963. – 67 s.

References

1. *Besedy s Alfredom Shnitke [Talk with Alfred Schnitke]*. Moscow, 2005. 320 p. (In Russ.).
2. Zhirmunskiy V.M. *Nemetskiy romantizm i sovremennaya mistika [German romanticism and modern mysticism]*. St. Petersburg, Axioma Publ., 1996. 232 p. (In Russ.).
3. Zaytseva M.L. *Sinesteziya v tvorchestve kompozitorov-romantikov [Synesthesia in the works of romantic composers]*. *Muzykal'naya sinestetika: istoriya, teoriya, praktika [Musical synesthetics: history, theory, practice]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2016, pp. 110-119. (In Russ.).
4. Kolyadenko N.P. *Problemy muzykal'noy sinestetiki [Problems of musical synesthetics]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire, 2015. 160 p. (In Russ.).
5. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Sinestety of the musical-artistic consciousness (on the material of the art of the twentieth century)]*. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
6. Kravchenko A. *Telo polno dvizheniya, ravno – zvuka [The body is full of movement, it is equal to sound]*. (In Russ.). Available at: <http://syg.ma/@anyakravchenko/tielo-polno-dvizheniia-ravno-zvuka-chast-1-razghovor-s-dmitriemkurliandskim>.
7. Loseva S.N. *Psikhologiya muzykal'noy odarennosti [Psychology of musical talent]*. Moscow, University book Publ., 2017. 88 p. (In Russ.).
8. Wellek A. *Musikpsychologic and Musikasthetik*. Frankfurt am Main, 1963. 67 p. (In Germ.).

УДК 78.01

ДУХОВНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Лосева Светлана Николаевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

В статье анализируются данные, посвященные описанию научного познания духовности и синестетического аспекта исследования. Рассматривается современный термин «духовность» и особенно-сти трактовки данного феномена. Обозначается роль духовности в контексте музыкальной культуры для раскрытия особенностей ее взаимосвязи с синестетичностью. Особенности церковного пения отмечаются во взаимосвязи с самобытностью русской национальной культуры и с ведущей музыкальной деятельностью народа – пением. Эстетические и этические ценности хорового пения описываются как основа духовного развития человека. Представлены исследования духовности в процессе музыкальной деятельности в трудах отечественных ученых.

В статье описывается синестетичность духовной составляющей музыкальной одаренности и понятие духовности как объективное качество музыки, акцентируется его значение в глубинном и ис-

тинном, то есть в космически-вселенском масштабе. В работе подчеркивается, что синестезия – это ощущения или «межчувственные связи», своего рода «смычка» между чувствами, предназначенная для выражения того или иного понятия, традиционно воспринимаемого в «закрепленной» за ним модальности. Статья может быть полезной учащимся и студентам профессиональных учебных заведений, при изучении курсов истории музыки и исполнительского искусства, а также преподавателям и артистам.

Ключевые слова: духовность, синестезия, музыкальная одаренность.

SPIRITUALITY AS A COMPONENT OF MUSICAL GIFT: SYNESTHETIC ASPECT OF RESEARCH

Loseva Svetlana Nikolaevna, PhD in Psychology, Associate Professor of Department of Music Education, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: Loseva@bk.ru

This article analyzes data based on a review of data devoted to the description of the scientific knowledge of spirituality and the synesthetic aspect of the study. The modern term “spirituality” and the interpretation of this phenomenon are analyzed. It denotes the role of spirituality in the context of musical culture for the disclosure of the features of its relationship with synesthetic. Features of church singing are noted in conjunction with the originality of the Russian national culture and with the leading musical activity of the people – singing. The aesthetic and ethical values of choral singing are described as the basis of a person’s spiritual development. Presents the study of spirituality in the process of musical activity in the works of domestic scientists.

The article describes the synesthetic nature of the spiritual component of musical endowments and the concept of spirituality as an objective quality of music, emphasizing its significance in the deep and true, that is, in the cosmic-universal scale. The work emphasizes that synaesthesia is a feeling or “intersensual connections”, a kind of “link” between feelings, intended to express one or another concept traditionally perceived in the “modality” assigned to it. The article may be useful to students and students of vocational schools, when studying courses in the history of music and performing arts, as well as teachers and artists.

Keywords: spirituality, synesthesia, musical talent.

В последние годы в мире искусства достаточно популярной стала «духовная» тема. Востребованность в обществе исследований принципов духовного, нравственного, эстетического воспитания подрастающего поколения, проблема синтеза духовного и светского и одновременно с этим недостаточная изученность проблемы духовного в современной музыкальной науке и музыкальной практике обуславливает актуальность обращения в нашей статье к проблеме духовности.

Исследование духовности определяется актуальностью различных направлений в области культуры, искусства, педагогики, психологии и т. д. Духовность трактуется как структурный компонент музыкальной одаренности. Признав духовность одним из важнейших факторов в структуре музыкальной одаренности [4], мы рассматриваем данный феномен как изначально заложенный фундамент личности, на котором строится система компонентов музыкальной одаренности. Между тем до сих пор оставалась

без внимания связь духовности как компонента музыкальной одаренности с таким качеством художественного мышления, как синестетичность.

Отметим, что точное определение термину «духовность» не дано. Опираясь на анализ литературы данного феномена и перечень определенных духовности, рассмотрим становление данного понятия. Этимология понятия духовности происходит от латинского слова *spiritus*, означающего «дыхание». Современный термин «духовность» можно определить как степень усвоения личностных духовных ценностей, а духовность в структуре музыкального произведения – как этическую ценность музыки.

Обозначим роль духовности в контексте музыкальной культуры для раскрытия в дальнейшем особенностей ее взаимосвязи с синестетичностью. Особенности церковного пения взаимосвязаны с самобытностью русской национальной культуры и с ведущей музыкальной вокально-хоровой деятельностью народа. Вокально-хоровая деятель-

ность на протяжении всего исторического периода своего становления являлась основой русской музыкальной культуры. Миссия обретения одухотворенной вокальной техники была возложена временем на Д. Бортнянского (см. [6]). Методы вокального обучения Д. Бортнянского определялись в едином комплексе с репертуарной политикой – хоровой фактурой; стабилизация хоровой манеры происходила на основе русской храмовой певческой традиции, с введением функциональных приемов гармонического языка хорового сопровождения – от применения ладовой диатоники до полиладовых построений или хроматически окрашенной переменности. Вокальная педагогика школы Д. Бортнянского заложила основные принципы классической вокальной подготовки в профессиональном хоровом искусстве.

Как отмечает Т. И. Позднякова [7], духовная сонастроенность певцов – это, в первую очередь, резонанс социально-психологического порядка, принадлежность всех и каждого из певцов к единовременному братству, совместное восхождение в молитве к Богу. Единая взаимная звуковысотная сонастройка певческих голосов при унисонном церковном пении без инструментального сопровождения – это тоже своеобразный акустический «взаиморезонанс», характеризующий духовную общность поющих.

Обращаясь к исследованию духовности как светского понятия, необходимо отметить, что большое значение в России имеет фундаментальный труд Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» [8]. Духовность в своем исследовании Б. М. Теплов характеризует как интеллектуальное и эмоциональное содержание у музыкантов. Автор отмечает значимость профессионального становления музыканта, постижения основ музыкального искусства, подчеркивая, что для этого необходимо «быть человеком большого ума и большого чувства» [8, с. 27]. Отечественные исследователи продолжают исследование Б. М. Теплова. Д. К. Кирнарская [2] отмечает, что духовное содержание в звуковой форме имеет большую значимость в музыкальной деятельности.

Описывая синестетичность духовной составляющей музыкальной одаренности, обратимся к понятию духовности как объективному качеству музыки, акцентируя его значение в глубинном и истинном, то есть в космически-вселенском, масштабе. Синестезия – это соощущения или

«межчувственные связи» (Б. М. Галеев), своего рода «смычка» между чувствами, предназначенная для выражения того или иного понятия, традиционно воспринимаемого в «закрепленной» за ним модальности. Синестезия способствует расширению возможностей восприятия музыки, дает дополнительное измерение и объем предмету, помогает установить новые связи в хаосе ощущений, внести элемент упорядоченности в хаотические процессы. Возникает своего рода «цепь замыкания» между чувствами, переводящая восприятие в иное измерение, дающая ему новый и неожиданный ракурс. Главное в этом процессе – это момент новизны и установление нетрадиционных связей. Полноту чувств, избыток душевного напряжения, сопровождающие появление внутренних форм, невозможно выразить обычным способом. Они всегда больше, чем только звуки, или визуальные образы, или ароматы, или тактильные ощущения. Например, это музыкальные звучания и еще что-то, переходящее их пределы, выходящее за границы видового образования. Это «что-то» требует дополнительного измерения, выраженного при помощи других чувств. Избыточность внутренней формы воплощается при помощи синестезии, включающей новые способы её выражения.

Синестетичность духовности в структуре музыкальной одаренности, как полагаем, можно отождествить с понятием эмпатии (способности проникать в чувственный мир другого человека, распредмечивать или осваивать опыт его эмоционально-чувственных переживаний) [1, с. 9]. Основные механизмы эмпатии – созерцание-понимание, сопереживание, соучастие, содействие – определяют духовную направленность синергетического обмена энергией в протекании внутреннего процесса самоорганизации музыкального текста. Эффективность этого процесса можно проследить с помощью создания полимодальной среды, синестетической ауры, формируемых разномодальными ощущениями. Таким образом, синестетическая эмпатия является основой духовного компонента музыкальной одаренности и способствует проникновению синестетичности в структуру музыкальной одаренности.

Н. П. Коляденко, рассматривая в своем исследовании восприятие таких моделей традиционной культуры, как янтра и мандала, отмечает: «Синестетическая эмпатия как резонансный энергетический обмен является неперменным компо-

нением медитативной визуализации, в процессе которой на глубинных уровнях континуального сознания происходит интерпретация янтры и мандалы с целью постижения через микрокосмическое макрокосмических смыслов» [3, с. 89]. В нашем исследовании духовности как компонента музыкальной одаренности нам близка точка зрения автора о том, что «чувственные связи прокладывают путь в художественном обобщении и реализации смыслов к высшим духовным

уровням, способствуя выполнению интегрирующей роли музыкально-художественного сознания» [3, с. 90].

Обобщая вышесказанное, необходимо отметить, что сущность понятия духовности определяет духовную сторону самовыражения каждого музыканта – композитора и исполнителя, отраженную в концепции музыкального произведения и воспринимаемую слушателем как высокую эстетическую ценность музыки.

Литература

1. Ивасишин В. В. Роль искусства в формировании человеческой чувственности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. – Киев, 1987. – 17 с.
2. Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности: дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01. – М., 2006. – 373 с.
3. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
4. Лосева С. Н. Психология музыкальной одаренности. – М.: Университет. кн., 2017. – 88 с.
5. Лосева С. Н. Синестезия как междисциплинарный феномен // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 44. – С. 91–94.
6. Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 192 с.
7. Позднякова Т. И. Преемственность традиций православного церковного пения в исполнении русской духовной музыки светскими хоровыми коллективами // Роль культуры в процессе формирования и развития личности: мат-лы регион. науч. конф. – Иркутск: Изд-во ИГТУ, 2005. – Вып. 2. – С. 21–25.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.: Наука, 2003. – 379 с.
9. Шадриков В. Д. Ментальное развитие человека. – М.: Аспект пресс, 2007. – 287 с.

References

1. Ivasishin V.V. *Rol' iskusstva v formirovanii chelovecheskoy chuvstvennosti* [The Role of Art in the Formation of Human Sensuality]. Kiev, 1987. 17 p. (In Russ.).
2. Kirnarskaya D.K. *Teoreticheskie osnovy i metody' otsenki muzykal'noy odarennosti* [Theoretical Foundations and Methods for Assessing Musical Giftedness]. Moscow, 2006. 373 p. (In Russ.).
3. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synesthetic music-artistic consciousness (on the material of the art of the XX century)]. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
4. Loseva S.N. *Psikhologiya muzykal'noy odarennosti* [Psychology of musical talent]. Moscow, University book Publ., 2017. 88 p. (In Russ.).
5. Loseva S.N. *Sinesteziya kak mezhdistsiplinarnyy fenomen* [Synesthesia as the interdisciplinary phenomenon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 44, pp. 91-94. (In Russ.).
6. Nikolskaya-Beregovskaya K.F. *Russkaya vokal'no-khorovaya shkola: ot drevnosti do XXI veka* [The Russian vocal-choral school: from antiquity to the 21st century]. Moscow, VLADOS Publ., 2003. 192 p. (In Russ.).
7. Pozdnyakova T.I. *Preemstvennost' traditsiy pravoslavnogo tserkovnogo peniya v ispolnenii russkoy dukhovnoy muzyki svetskimi khorovymi kolektivami* [The continuity of the traditions of Orthodox church singing performed by Russian sacred music by secular choirs]. *Rol' kul'tury v protsesse formirovaniya i razvitiya lichnosti: materialy' regional'noy nauchnoy konferentsii* [The role of culture in the process of personality formation and development: Materials of a regional scientific conference]. Irkutsk, ISTU Publ., 2005, iss. 2. pp. 21-25. (In Russ.).
8. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities]. Moscow, Science Publ., 2003. 379 p. (In Russ.).
9. Shadrikov V.D. *Mental'noe razvitie cheloveka* [Mental development of man]. Moscow, Aspect Press Publ., 2007. 287 p. (In Russ.).

ХОРОВОЙ СПЕКТАКЛЬ «Я – МЫ»: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ХОРОВЫМ ТЕАТРОМ «АКАДЕМИЯ»

Крылов Иван Александрович, старший преподаватель кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза театральных деятелей РФ (г. Кемерово, РФ). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musiclogist@mail.ru

Шорохова Инна Вячеславовна, доцент, декан факультета музыкального искусства, и. о. заведующего кафедрой дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Современное театральное искусство настойчиво борется с авторитарностью и тотальностью нарратива в любых проявлениях. Всё чаще театральные концепции современных режиссёров строятся на отрицании прямолинейности сюжетов и на деконструкции смыслов, слов, движений и действий. Расшатывание первичных позиций методологических основ режиссёрского и актёрского мастерства в практическом аспекте создания театрального спектакля расширяет и преобразует театральный язык сценического действия. Современное отечественное театральное искусство всё явственнее и внятнее располагается в поле философии и эстетики постмодернизма и в структуре постдраматического театрального действия. Режиссёры активно экспериментируют с апробацией постмодернистских форм и приёмов в своём виде искусства. Расширение границ возможностей режиссёрского искусства за пределами драматического театра порождает процесс воплощения идеи «энергетического театра» Ж.-Ф. Лиотара в современном театральном мире. Ханс-Тис Леман трактует концепцию «энергетического театра» Лиотара как театра «сил, интенсивностей, аффектов в их реальном присутствии».

Именно идея «энергетического театра» в современной театральной культуре мощно реализует слом иерархичности привычных внешне-внутренних связей. Реализация «театра состояний», «театра сил» и «театра ощущений» становится центром эстетики и философии сценического искусства XXI века. В художественный арсенал выразительных средств режиссёрского и актёрского искусства внедряются перформативные и акционистские способы высказывания для преодоления границ между жизнью и искусством, для расширения возможностей выхода за границы предшествующих художественных форм.

С точки зрения режиссёрского искусства в отношении конвергенции театра с другими видами искусств, креативным лидером может являться хоровой театр. Именно хоровой театр как художественная практика позволяет установить глубинный процесс взаимодействия музыки и театрально-зрелищных форм, проявляющийся в зримой пластической выразительности, в действенности и событийности.

В данной статье предпринята попытка проанализировать специфику музыкально-сценического воплощения хорового спектакля «Я – Мы», представленного зрителям Хоровым театром «Академия», в контексте соединения, смешения, синтеза разнообразного арсенала драматических и постдраматических техник для воплощения «энергетического театра». В результате исследования доказывается целесообразность подобного подхода в воплощении драматургической концепции в многоуровневом и многомерном формате современного музыкально-театрального искусства.

Ключевые слова: драматическая и постдраматическая техники, драматургическая концепция, музыкальное искусство, музыкально-сценическое воплощение, репетиционный процесс, хоровой театр, энергетический театр.

**CHOIR PERFORMANCE “I-WE”:
ANALYSIS OF MUSICAL STAGE IMPLEMENTATION
BY THE CHORAL THEATRE “ACADEMY”**

Krylov Ivan Aleksandrovich, Sr Instructor, Department of Theatre Arts, Kemerovo State University of Culture, Member of the Union of Theatrical Workers of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kryloff_ivan@mail.ru

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

Shorokhova Inna Vyacheslavovna, Associate Professor, Dean of the Faculty of Music Arts, Acting Department Chair of Conducting and Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: shorokhovainna@mail.ru

Contemporary performing arts fight with authoritarian and totalitarian narrative in any form. Increasingly, the theatrical concept of contemporary directors is built on the denial of straight plots and deconstruction of the meanings of words, movements and actions. Slacking the primary positions of methodological bases of producing and acting skill in the practical aspect of creating the theatrical performance extends and transforms the theatrical language of the stage action. In contemporary domestic performing arts, everything clearly lies in the field of philosophy and aesthetics of postmodernism and post dramatic structure of theatrical action. Directors actively experiment with approbation of the postmodern forms and techniques in this art form. Expanding the boundaries of art, a producer outside the drama processes the embodiment of “Energy Theatre” by J-F Liotar. Hans-Tis Lehman interprets the concept of Liotar’s “Energy Theatre” as the theatre “forces, intensities, affects their real presence.”

It is the idea of “energy” in the modern theater; theatre culture powerfully implements the scrapped usual hierarchical externally internal links. Implementation of the “State Theatre,” “theatre and theatre of sensations” becomes the center of aesthetics and the philosophy of the performing arts in the 21st century. In art arsenal of expressive means, producing and acting art embedded performance and actionist ways of saying to escape the boundaries between life and art, to empower an exit abroad of previous art forms.

This article attempts to analyze the specifics of the musical stage incarnation of choral performance of “I-We” represented by the Choral Theatre “Academy” to audience, in the context of a connection, mixing, synthesis of diverse arsenal dramatic and post dramatic techniques for translating the “energy theatre.” The study proved the feasibility of such an approach in the incarnation of a dramaturgic concept in multilevel and multidimensional format of the modern musical theatre.

Keywords: dramatic and post dramatic techniques, dramaturgical concept, music art, musical stage incarnation, the rehearsal process, choral theatre, energy theatre.

Пение издревле органично вплеталось в быт человека в виде синкретического действия. Ни одно событие не происходило без пения, без тесного сотрудничества с обрядом, танцами, пантомимой и прочими составляющими этого сложного явления. Это было свойственно и западной, и русской культуре, поэтому неудивительно, что в XX веке театральные элементы смогли не только органично войти в хоровое искусство, но и дать новый импульс к его дальнейшему развитию. Г. В. Супруненко в своем исследовании подчер-

кивает, что «театральность» глубоко проникает в жанры «чистой» музыки, открывая «богатый простор новым зрительным и слуховым ассоциациям, ранее не использованным возможностями воздействия на публику, создавая более объёмные художественные концепции» [5, с. 3]. Обращаясь к истории музыки, мы видим, что эта тенденция театрализации затронула многие хоровые сочинения прошлого столетия. Среди них особое место занимают крупные кантатно-ораториальные жанры, обращающие слушателей-зрителей к перво-

истокам фольклора с его обрядовостью и сюжетностью. Так, композиторы, предполагающие театральное воплощение своих хоровых сочинений, создают ярко зримые, действенные представления. К их числу следует отнести «Свадебку» И. Стравинского, «Carmina Burana» К. Орфа, «Двенадцать» В. Салманова, хоровую сюиту из оперы «Не только любовь» и «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Перезвоны» В. Гаврилина и многие другие произведения. В произведениях академических жанров хоровой музыки этого периода также можно проследить проникновение элементов театральности через особое музыкальное высказывание (например, кантаты «Курские песни» и «Облака», «Концерт памяти Юрлова» Г. Свиридова, хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци и кантата «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, хоровой концерт «Поэзы Игоря Северянина» Ю. Фалика и т. д.). Особенно ярко подобное явление проявляется в хоровой музыке второй половины XX века, связанной с экспериментированием, новыми акустическими эффектами, сонористическими приемами и расширением образно-содержательной сферы музыки.

Обращаясь к научным трудам современных исследователей, мы обнаруживаем единогласное мнение о естественной исторической принадлежности хорового искусства к зрелищности, связанной с синтезом искусств. Следовательно, современный хоровой театр по своей сути является возрождением «частично утраченной синтетической хоровой традиции» [4, с. 3]. Т. К. Овчинникова отмечает, что восстановление этой традиции происходит сквозь призму специфики культуры, позволяющей наблюдать возникновение различных форм театрализации хоровой музыки [4, с. 3]. В наше время существует ряд коллективов, реализующих эту идею: первый в России хоровой театр во Владимире (худ. рук. Э. Маркин), Московский хоровой театр Б. Певзнера «Альтона», Саратовский губернский театр хоровой музыки под управлением Л. Лицовой, а также хоровые театры в Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Магнитогорске, Липецке и других городах. Подобный коллектив существует и в Кемеровской области. Это Хоровой театр «Академия» (худ. рук. И. В. Шорохова).

Хоровой театр «Академия» был создан в 2001 году на базе кафедры дирижирования академическим хором в Кемеровской государственной

академии культуры и искусств (ныне Кемеровский государственный институт культуры). Молодой творческий союз, имеющий свою индивидуальную вокальную исполнительскую манеру, тяготеет к инновационным формам и театрализации в интерпретации музыки. Его становление соответствовало описанному Т. К. Овчинниковой классическому пути развития «академический хор – камерный хор – хоровой театр» [4]. Студентами кафедры стали создаваться собственные оригинальные аранжировки популярных произведений в разной стилистике. Так, постепенно из женского хора «Академия» коллектив перерос в хоровой театр. Премьера в 2009 году двух хоровых спектаклей – «Битломания» и «Девичник» – стала своеобразным итогом долгих поисков выражения музыкального содержания «своего» репертуара посредством сценического воплощения сюжетной линии, совпадающей с музыкальной драматургией. Важным этапом для реализации нового подхода музыкально-сценического воплощения хоровой музыки явилось введение в 2009/10 году в учебный план подготовки специалистов кафедры дирижирования академическим хором интегративного курса, компонентами которого стали учебные дисциплины: «Хоровой класс», «Хоровая аранжировка», «Хоровой театр», «Работа с хором», «Основы сценического движения», «Основы актёрского мастерства», «Постановка концертного номера». В результате слаженной системы подготовки актеров хора, коллектив стал осваивать пространство сцены, использовать предметы, двигаться во время пения и даже танцевать. С этого времени выступления «Академии» в театрализованных жанрах стало проходить без присутствия на сцене дирижера.

Напомним, что в настоящее время существует несколько жанровых направлений реализации деятельности хорового театра, ярко представленных и описанных в труде Т. Е. Овчинниковой. К ним относятся: «хоровой концерт в лицах», «хоровой концерт-действие», «хоровое действие», «хоровая симфония-действие», «хоровое обрядовое действие», «хоровая сценка», «хоровой спектакль», «хоровая опера» [4, с. 12].

В случае с Хоровым театром «Академия» наиболее характерными жанровыми направлениями являются «хоровое действие», когда акцен-

ты распределения – «солисты» и «фон» – могут смещаться, высвечивая роль каждого участника хорового спектакля («Битломания», «Классика в джинсах», «Bohemian Rhapsody», «Не только любовь»); «хоровое обрядовое действо» в виде отражения компонентов фольклора, связанных с песенно-обрядовой традицией, театрализацией, игровой структурой музыкального материала («Девичник»); «хоровая сценка» как эпизод музыкально-театрального спектакля, предполагающий наличие действия в соответствии с драматургическими принципами развития («Sing», «Putting on the Rithz»); «хоровой спектакль» как музыкально-сценическое действо, возникающее в результате искусственного перерождения оригинального хорового сочинения или ряда хоровых произведений в театрально-хоровое представление (кантата «Adiemus» К. Дженкинса, «Я – Мы» на основе «A Little Jazz Mass» Боба Чилкотта и трех номеров из репертуара группы «Ерика»).

В нашем исследовании внимание будет сосредоточено на анализе последнего музыкально-сценического воплощения хорового спектакля «Я – Мы». Появление данного проекта связано с празднованием в апреле 2019 года десятилетнего юбилея «Академии» и перерождением коллектива в официальном статусе хорового театра с момента первой постановки «Битломании» в 2009 году. После успешной постановки «Академией» хорового спектакля «Adiemus» (художественный руководитель и главный дирижер – И. В. Шорохова, режиссер – В. Д. Пономарев, хореография – И. А. Пузырёва, сценическое движение – В. А. Киселёва) художественный руководитель коллектива хотел найти подобный яркий музыкальный материал для его сценического воплощения. Внимание привлекло оригинальное сочинение современного британского хорового композитора, хормейстера и певца Боба Чилкотта. Однако музыка была настолько радужной и бесконфликтной, что для полноценного театрального воплощения требовалось включение драматических номеров в общую структуру мессы. Из 10 номеров, предложенных артистами хора, были отобраны три композиции из репертуара группы «Ерика» – «The Last Crusade» М. Янсена, «Sancta terra» С. Симонса и М. Янсена, «Speak to me» Э. Ли и М. Вандмахера. Выбор именно этой

группы связан со спецификой вокального исполнения – яркой, выразительной вокальной линией на фоне жесткого мужского гроулинга, обычно свойственного «готик-металлу». Студентами были сделаны аранжировки этих песен для хора, а концертмейстером (А. В. Стариковой) – точно интерпретирован и выписан аккомпанемент, отвечающий характеру песен и общему драматургическому замыслу выстраивающейся концепции. Здесь подчеркнем, что использование в хоровом спектакле номеров из разных сочинений и свобода метафоричности текста в синтезе музыкального и сценического начал является уже традиционным почерком Хорового театра «Академия».

Необходимо отметить и основной замысел сочинения, который изначально виделся художественному руководителю хорового театра при формировании общей драматургической концепции спектакля. В метафоричной форме он стремился показать идею искажения божественного смысла религий, приводящего к ужасным последствиям – столетним войнам, безумному фанатизму, экстремизму, оправданию страшных деяний праведностью божественного предназначения. В этом ракурсе преднамеренно был сделан повтор в виде начального фрагмента «Gloria» после номера «Benedictus», поскольку по общей концепции данный номер представляет собой в контексте богослужения «приношение даров», и в этот момент зритель понимает, что метроном как символ приобретения какого-то дара становится своеобразным «золотым тельцом», который каждый присутствующий хочет заполучить. В результате одержимой погони за этим даром случается грех – уничтожение жизни, души. Подобных метафор в спектакле достаточно. В этом видится и особенность совместимости несовместимого – стилей джаза и металлик, канон мессы, духовных стихов, призывающих задуматься о своем внутреннем мире и душевных устоях, – с происходящим на сцене.

Интересно и решение костюмов артистов хора – белые комбинизоны и хитоны цвета капучино, повязанные разными способами. Так подчеркивается единство и разнообразие людей общества, коллективное и индивидуальное начала, «Я» и «Мы». В то же время, с точки зрения органичного вписывания коллектива в сценическое пространство, чувствуется принадлежность каж-

дого участника к единому творческому процессу, происходящему на сцене.

Таким образом, в музыкальном воплощении данное сочинение представляло собой композицию из 8 разнохарактерных номеров. По единому согласию между хормейстером (И. В. Шороховой), режиссером (И. А. Крыловым), хореографом (И. А. Пузырёвой) и педагогом сценического движения (В. А. Киселёвой), а также участниками хора, в число которых входят и преподаватели кафедры – А. О. Гольская и А. С. Бажина, – была выстроена драматургическая концепция сценического воплощения хорового спектакля, введён предмет, имеющий свою особую символическую роль. В данном случае необходимо отметить, что включение символического предмета хоровым театром в свои постановки стало определенным творческим почерком коллектива. В предыдущих спектаклях хорового театра уже неоднократно использовались такие предметы, как пластинки, шляпка, венки, сноп, подстаканники и др. Назначение метронома в спектакле «Я – Мы» носит множественный и многослойный характер. Хор, вступая во взаимодействие с метрономом, наделяет его разным уровнем контекста. Основные контекстуальные значения метронома в спектакле – это: время, тотем, возможность или шанс, импульс к жизни, импульс, передающийся от человека к человеку, атомная бомба, надгробие. Все герои спектакля, соприкасаясь с метрономом, испытывают себя на прочность. Тем самым осуществляется попытка реализации постмодернистской тенденции игры с контекстами в рамках современной театральной культуры. Метроном символически заводится в процессе спектакля три раза – в начале, когда появляется первая героиня и дает импульс к движению, второй раз в «Benedictus» в руках второй героини, дающей новую искру и вызывающей желание «завладеть» источником жизни, и в конце спектакля, когда метроном оказывается в руках каждого участника спектакля, предлагая каждому стать творцом своей жизни, стать новым импульсом дальнейшего развития истории.

«Энергетический» элемент в спектаклях хорового театра позволяет уйти от иллюстративности сценического действия и привлечь зрительское внимание за счёт потока энергии, сложенного из психофизических ощущений и са-

мочувствий исполнителей. Во время воплощения спектакля «Я – Мы» со структурой и элементами, включающими в себя техники постдраматического театра, были учтены коммуникативные связи Хорового театра «Академия» как коллектива. Решение музыкальных фрагментов зависело от свободы взаимодействия между участниками и создателями спектакля. Физическая и эмоциональная свобода исполнителей расширяет горизонты режиссёрских возможностей при внедрении в ткань хорового спектакля перформативных, телесных и акционистских приёмов.

Опыт телесной свободы участников коллектива приобретён благодаря постоянным занятиям с хореографом Хорового театра «Академия» И. А. Пузырёвой и педагогом по сценическому движению В. А. Киселёвой. Поэтому, разрабатывая режиссёрский замысел будущего спектакля в концепте «энергетического театра», где главные акценты по форме и содержанию должны концентрироваться на «удвоении» и «уплотнении» эмоционально заряженного смыслового узла спектакля, была выбрана тактика построения структуры спектакля через ткань психофизических действий и движений. Именно синтез вокального воплощения со сценическим движением является попыткой создателей спектакля зарядить смысловой узел спектакля «Я – Мы», чтобы реализовать энергетический поток ощущений, состояний и сил от исполнителей к восприятию зрителей, которые, в свою очередь, могут через взаимосвязь голоса и движения ощутить все заложенные авторами события в структуре данного хорового спектакля.

Физические действия и академический вокал в спектакле «Я – Мы» выстраиваются в аудиально-визуальную полифонию, которая порождает эмоционально-чувственный фон из-за наложения знаков и образов на разных уровнях восприятия: зрение – эмоции – слух. Постановочная стратегия спектакля «Я – Мы» зиждется на физическом, голосовом и эмоциональном присутствии всего хора в момент всех сценических событий театрального действия. Во всех сценах спектакля тело исполнителя приводится в движение от эмоциональных импульсов, которые спровоцированы взаимодействием между образами «Я» и «Мы». Любое физическое действие на сцене во время спектакля является следствием взаимоотношений между исполнителями. Попытка интерпретиро-

вать музыкальную основу спектакля на психофизическом уровне помогла авторам спектакля не идти по линейной логике разворачивания событий в музыкальном материале, а создать авторскую версию при помощи постмодернистских приёмов, таких как гипертекст и деконструкция.

Следует заметить, что главным и основным понятием в постмодернистском искусстве является текст. Текст для постмодернистов – любая относительно замкнутая система знаков. Мир, культура, самосознание, стихотворение, улица, спектакль, картина, музыка – это всё в философском понимании постмодернистского сознания представлено, как текст. «Мир как текст» – фундаментальное положение постмодернистской философии. Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева разработали ядро постмодернистской концепции текста. Именно тексту была присвоена реальность. Вне текста и языка реальности не существует. Чтобы описать современную реальность, постмодернизм использует текст, хотя и в этом утверждении есть противоречие, так как надёжного понятия реальности, с постмодернистской точки зрения, не существует. Под реальностью текста в постмодернизме принято подразумевать информационную реальность. И тут важным понятием является гипертекст. Впервые концепцию гипертекста выдвинул Р. В. Буш в 1945 году, а в 1965 году термин «гипертекст» был введён Т. Нельсоном. Под гипертекстом он понимал «непоследовательную запись – текст, который разветвляется и позволяет читателю выбирать...» (цит. по [7]).

Эпоха постмодернизма неотделима от понятия «нелинейность», а гипертекст – инструмент, абсолютно созвучный этой эпохе. Именно гипертекст позволяет художникам-постмодернистам описывать свои взаимоотношения с реальностью, посылая разнообразные сообщения современному обществу. Тексты, создаваемые в традиции постмодернизма, в постоянстве своём обладают информационной открытостью, поливариантностью интерпретаций, активным сотрудничеством между смыслом и информацией. Отсюда вытекают основные признаки современного искусства – плюрализм, богатство информационного и смыслового пространства. Произведение искусства (спектакль, роман, кино), созданное по нормам гипертекста, работает по законам виртуальной ре-

альности. Зритель, слушатель, читатель, погружаясь в суть произведения, в его информационную реальность, налаживая гиперсвязи в контексте гипертекста, ярче и целостнее могут прочувствовать художественную реальность, созданную по законам виртуальной действительности [2].

Театральное искусство пользуется приёмом гипертекста в формообразующих аспектах создания спектакля. На сегодняшний день популярны спектакли-квесты, бродилки, спектакли-променады. Категория гипертекста связана с концепцией гиперреальности, которая, в свою очередь, перекликается с концепцией симулякров Ж. Бодрийара. Симулякры – знаки, которые маскируют или подменяют собой реальность. Следовательно, в концепции постмодернизма гипертекст создаёт за счёт симулякров собственную гиперреальность, которая навязывает свою логику, и, как результат, ирреальность поглощает реальность [6].

Таким образом, приём гипертекста создаёт по своей форме гиперреальность, которая насыщена разного рода подменами и копиями. Оригинальность содержания в контексте гипертекста заменяется оригинальностью воплощения, нагружая любой текст постоянными ссылками на симулякры, цитаты. В спектакле «Я – Мы» зритель, входящий в зрительный зал, обнаруживает сидящих на зрительских местах четырёх участников предстоящего действия. Четыре главные героини спектакля ждут, когда все зрители займут свои места, чтобы освободиться от роли «зрителя» и отправиться в сценическое пространство спектакля. При этом всё внимание актрис приковано к сценической площадке, но это не мешает «активным» зрителям вступать в контакт с сидящими исполнительницами в зрительном зале, в вербальное и невербальное взаимодействие. В момент начала спектакля главные героини медленно и плавно, не нарушая тишину, начинают свой путь к сцене.

Постепенно сцена заполняется актрисами, которые сходятся в пространстве спектакля из зрительного зала и из-за кулис. Сцена выхода актрис на сценические подмостки длится около 8 минут, что по замыслу режиссёра является некой гиперссылкой на то, что только что происходило в зрительном зале. Следовательно, при помощи постмодернистского приёма (ги-

пертекста) в пространственно-временном отношении одновременно подчёркивается слияние времени повседневного (зрительского) со сценическим (театральным) в одно целое, а также выражается мысль о том, что создаваемый театральный текст этого спектакля соткан из сценического и зрительского пространства, где зритель является таким же равноправным участником действия, как и исполнители на сцене.

Финальная сцена спектакля заканчивается рифмой приёма гипертекста. В финальном фрагменте спектакля четыре главных героини покидают сценическое пространство и возвращаются на свои места в зрительской части. Оставшиеся участницы хора, в рамках сцены-коробки, допевают композицию «The last Crusade» группы «Erica» и активно обращаются в зрительный зал к ушедшим героиням, к самим зрителям, настойчиво и требовательно предлагая в ультимативной форме забрать метроном из рук оставшихся исполнительниц на сцене. Тем самым режиссёр пытается акцентировать в финале спектакля активность зрительской роли, побуждая всех присутствующих в зале перейти из пассивной зоны восприятия к конкретным действиям и поступкам.

В этом контексте следует обратить внимание на неоднозначный финал спектакля. Каждый зритель, сопричастный к разворачивающимся событиям, может составить свое мнение о концепции, сделать свой вывод. Гаснущий свет в зале и звуки метронома дают возможность зрителям задуматься о своей жизни и попытаться найти ответы на «повисшие» вопросы: «А готов ли ты взять ответственность за свою жизнь?», «А готов ли ты не следовать за какими-то идеями?», «А готов ли ты не служить золотому тельцу?».

Игра с контекстами внутри спектакля «Я – Мы» достигается режиссёром при помощи разрушения первичных и уже заданных во время сценического действия смыслов. Осуществить разрушение и размытие смыслов режиссёру спектакля позволяет приём деконструкции. Термин «деконструкция» впервые был предложен М. Хайдеггером, но введён в научный оборот Ж. Лаканом в 1964 году, а теоретически обоснован Ж. Дерридой. Следует отметить, что деконструкция не является чисто техническим средством анализа или критики. Основная зада-

ча деконструкции – это выявление иррационального характера в любой системе или структуре. Э. Истхоп в своем исследовании выявляет пять типов деконструкции:

1. Деконструкция как процесс порождения текста.
2. Деконструкция как процедура обнаружения неосознанной зависимости взаимодействия дискурсов разного семантического уровня в контексте поликодового текста.
3. Деконструкция как проект уничтожения «типовых текстов».
4. Деконструкция как набор аналитических приёмов и критических практик, призванных показать, что любой текст всегда отличается от самого себя в ходе его критического прочтения. В данном случае подчёркивается, что любое прочтение текста порождает новый текст.
5. Деконструкция как анализ для нарушения или уничтожения бинарной оппозиции, зависимости и противостояния (см. [1]).

Именно приём деконструкции как процедуры обнаружения неосознанной зависимости взаимодействия дискурсов разного семантического уровня в контексте поликодового текста приближает спектакль «Я – Мы» к эстетике «энергетического театра». Деконструируя музыкальный материал и физическое действие, постановочная группа спектакля пытается отойти от традиционного, клишированного смысла привычных повествовательных, изобразительных, логических связей в сочинении сценической версии «A Little Jazz Mass» Боба Чилкотта. Особенно явно это воплощается в первой части спектакля, где опора действия строится не на тексте джазовой мессы, а на эмоциональном восприятии музыкальной фактуры. В результате деконструкции музыкальной фактуры произошёл отказ от единой героини в спектакле и рассказывания одной истории и судьбы. Нелинейное повествование с переключением и заменой одной героини на другую позволяет спектаклю уйти от прямолинейности, нарративности и репрессивности в аспекте создания театрального спектакля.

Премьера спектакля «Я – Мы» состоялась 23 февраля 2019 года в рамках открытия Года театра в Асиновском районе (Томская область) на сцене ДК «ВОСТОК» (МАУ «МЦНТиКСД») г. Асино. Спектакль был радушно принят зрите-

лями. Начальник управления культуры, спорта и молодежи С. В. Ефименко вручил коллективу Хорового театра «Академия» благодарственное письмо от главы Асиновского района Н. А. Данильчука.

В дальнейшем спектакль был показан 1 марта на сцене Кемеровского государственного института культуры, на закрытии Международного театрального фестиваля-конкурса «Рыжий клоун» им. заслуженного артиста РФ А. В. Панина 20 марта 2019 года и в рамках юбилейного вечера «10 лет, которые потрясли мир» Хорового театра «Академия» 15 апреля 2019 года. Все показы хорового спектакля были радушно приняты зрителями и вызвали в их душах шквал эмоций. По мнению самих участников спектакля, он изменил их взгляды на жизнь, заставил задуматься

о смысле жизни и своем предназначении, реализации своего творческого дара в этом огромном и противоречивом современном мире.

Таким образом, хоровой спектакль «Я – Мы», осуществленный Хоровым театром «Академия», – это сложное музыкально-театральное воплощение текста и контекста драматургической концепции с помощью эстетики «энергетического театра». Это первый совместный проект режиссера И. А. Крылова с Хоровым театром, однако, на взгляд судей и зрителей, этот проект оказался удачным и неоднозначным, волнующим зрителя, наводящим его на размышления, побуждающим к переоценке своих сформировавшихся жизненных устоев. Следовательно, подобный музыкально-театральный опыт необходим современному обществу.

Литература

1. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 252 с.
2. Каримова М. Г. Гипертекст в философии постмодернизма // Вестн. ТюмГУ. – Тюмень, 2002. – С. 64–69.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
4. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2009. – 24 с.
5. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2012. – 24 с.
6. Тренева М. Г. Философское обоснование гипертекста // *Magister Dixit*. – Иркутск, 2011. – № 3. – С. 71–75.
7. Чувильская Е. А. Гипертекст как явление ситуации постмодернизма [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32537.doc.htm (дата обращения: 15.04.2019).

References

1. Ilyin I. *Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm* [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moscow, Intrada Publ., 1996. 252 p. (In Russ.).
2. Karymova M.G. *Gipertekst v filosofii postmodernizma* [Hypertext in the philosophy of postmodernism]. *Vestnik TyumGU* [Bulletin of TSU]. Tyumen, 2002, pp. 64–69. (In Russ.).
3. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Hypertext in postmodern philosophy]. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
4. Ovchinnikova T.K. *Khorovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzykal'noy kul'ture: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Choral Theater in modern Ukrainian music culture. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]. Rostov-na-Donu, 2009. 24 p. (In Russ.).
5. Suprunenko G.V. *Khorovoy teatr kak zhanr "vzaimodeystvuyushchey" muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov na rubezhe XX-XXI vekov: avtoreferat dis. kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Choral Theatre as a genre of interactive music and its embodiment in works domestic composers at the turn of the XX-XXI centuries. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]. Nizhniy Novgorod, 2012. 24 p. (In Russ.).
6. Treneva M.G. *Filosofskoe obosnovanie giperteksta* [The philosophical justification for Hypertext]. *Magister Dixit* [Magister Dixit]. Irkutsk, 2011, no. 3, pp. 71–75. (In Russ.).
7. Chuvil'skaya E.A. *Gipertekst kak yavlenie situatsii postmodernizma* [Hypertext as a phenomenon of situation of postmodernism]. (In Russ.). Available at: http://www.rusnauka.com/14_APSN_2008/Philologia/32537.doc.htm (accessed 15.04.2019).

МОДЕЛЬ РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА США НА ПРИМЕРЕ АМЕРИКАНСКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ЕГО РАЗВИТИЯ

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

В статье рассматриваются актуальные для некоммерческого театра принципы функционирования Американского репертуарного театра, созданного в 1980 году художественным руководителем Робертом Брустейном вместе с директором Робертом Очардом, в первые десятилетия его развития. Вопросы финансирования государством организаций исполнительского искусства и театра всегда вызывали дискуссии, что и привело к появлению закона о некоммерческих организациях, играющих важную роль в современном обществе. Этот закон косвенно помог осуществить поддержку многих региональных театров США, в том числе и Американского репертуарного театра (АРТ), которому удалось сформировать постоянную труппу, репертуарную политику, осуществить множество программ, помогающих театру завоевывать свою зрительскую аудиторию. Исследуя проблему эволюции Американского репертуарного театра, автор останавливается на положительных примерах развития этого коллектива, ставшего во многом эталоном для других региональных театров США. Пример Американского репертуарного театра показывает возможность развития американского национального театра, что является главной целью работы. Метод исследования – изучение и анализ многочисленных данных по формированию труппы, работе со зрителями и спонсорами в контексте заявленной проблемы. Автор доказывает, что благодаря профессиональным усилиям художественного и административного руководства Американский репертуарный театр предстает на сегодняшний день как модель, характерная для американских некоммерческих театров, со всеми принципами финансирования, ценообразования, формирования кадрового состава, взаимодействия с профсоюзами, политики по привлечению дополнительных средств из корпораций, фондов и индивидуальных лиц.

В статье впервые структурируется анализ функционирования модели американского театра на примере АРТ, а также приводятся данные и материалы по деятельности некоммерческого театра, которые вполне применимы для развития любого подобного творческого коллектива. Результаты исследования могут быть использованы российскими и зарубежными специалистами в практике современного театрального менеджмента.

Ключевые слова: Американский репертуарный театр, Роберт Брустейн, Роберт Очард, попечительский совет, Гарвардский университет, Национальный фонд искусств, абонементодержатели, некоммерческая организация.

THE USA REGIONAL THEATER MODEL IN CASE OF THE AMERICAN REPERTORY THEATER IN THE FIRST DECADE OF ITS DEVELOPMENT

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

The article examines the functioning principles of the American Repertoire Theater, founded in 1980 by artistic director Robert Brustein, along with director Robert Orchard, in the first decades of its development.

Annually, the American Repertory Theater staged 4-5 new plays performed at the Loeb Drama Center in Cambridge. In the first ten years of its existence, 74 plays were performed in ART, including its New Stage. In addition to the main productions, American Repertory Theater also holds other creative activities – the theater has several art programmes for different groups of the audience: performances at the New Stage, tours, programmes for theatre education of the audience, cultural and entertainment events for patrons and sponsors. Issues of state financing of performing arts organizations and theater have always caused discussions, which led to the emergence of the law on non-profit organizations. This law indirectly helped many regional theaters in the United States, including the American Repertory Theater, which was able to form a permanent troupe, repertoire policy, and implement many programs that help the theater create its audience. Investigating the growth problems of the American Repertory Theater, the author dwells on positive examples of the development of this company, which has become in many ways a model for many American regional theaters. The formation of the troupe, work with the audience and sponsors, thanks to the professional efforts of artistic and administrative management, turned the American Repertory Theater into a model which is characteristic for American non-profit theaters today with all the principles of financing, pricing, staff, relations with unions, fundraising policy. The example of the American Repertory Theater shows the possibility of the development of the American National Theater.

Keywords: American Repertory Theater, Robert Brustein, Robert O'Harold, Board of Directors, Harvard University, National Endowment for the Arts, subscribers, non-profit organization.

Анализ комплексной деятельности Американского репертуарного театра (АРТ) в научной литературе практически не проводился ни отечественными исследователями, ни американскими авторами. В материалах отчетного характера АРТ содержатся либо данные о творческой деятельности (репертуарной политике, созданных спектаклях), прежде всего, в ежегодных сборниках TCG «Театральные профили», либо отчеты самого театра, который публикует их с регулярностью отчетного периода. Работы Р. Брустейна и Дж. Зейглера, материалы Национального фонда искусств больше рассказывают о творческом пути развития коллектива. Поэтому соединение этих исследований анализом отчетных документов, интервью и собственный опыт автора по знакомству с АРТ сделали возможным настоящую научную работу.

Американский репертуарный театр (АРТ) был создан в 1980 году художественным руководителем Робертом Брустейном, актером, театроведом, в свое время работавшим деканом Школы драматического искусства в Йельском университете вместе с директором Робертом Очардом. Еще в 1966 году в Нью-Хейвене Брустейн основал Йельский драматический театр.

Московский Художественный театр был ярким примером для Р. Брустейна. Постоянная

труппа, принципы формирования репертуарной политики, цели и задачи коллектива как художественной организации всегда были великим образцом для многих создателей американских театров, все это они декларировали в своих задачах, но далеко не всем удавалось это осуществить. Однако Роберту Брустейну и его команде высококлассных специалистов удалось применить художественные принципы и организационные формы Московского Художественного театра (МХТ). Р. Брустейн отмечал в своей монографии: «...оглядываясь назад, я осознавал, что были и свои трудности, и преодоления в йельские годы, и они формировали основание для того, чем мы могли стать впоследствии» [5, с. 329]. На примере деятельности этого регионального коллектива формировалась модель американского некоммерческого театра, которая впоследствии стала образцом творческо-организационной деятельности развития американского национального театра.

Ежегодно АРТ ставил четыре-пять новых пьес, исполняемых на сцене Лоэбского центра драматического искусства в Кембридже. За первые десять лет существования в АРТ было поставлено 74 пьесы, включая дополнительную Новую сцену. Сезон в Американском репертуарном театре длится около 8 месяцев, с конца ноября до

конца марта. В апреле и начале мая на сцене идут спектакли Университетского театра.

Каждую пьесу театра обычно показывают от 25 до 40 раз в течение сезона (для различных серий абонементов). В неделю играют восемь спектаклей (в субботу и воскресенье – по два). Показы, которые не входят в число спектаклей, заявленных в абонементе, объявляются дополнительно и включаются в программу сезона позднее, когда можно определить, что лучше будет предложить покупателям разовых билетов. В первую очередь в число этих спектаклей включаются премьеры, пользующиеся наибольшим зрительским признанием. Если премьера оказалась менее удачной, то спектакль не будет показан чаще, чем заявлено в абонементе. Когда возникает необходимость заполнить пустующие числа, театр показывает пьесы, удачно прошедшие в предшествующий сезон. Таким образом, уже к началу продажи абонементов (май-июнь) составляется календарный репертуар проката премьерных спектаклей на следующий сезон (минимум 125 дней). Этого принципа показа спектаклей придерживаются и другие некоммерческие театры США.

В дополнение к основным постановкам, которые осуществляются в Лоэбском центре драматического искусства, АРТ ведет и другую творческую деятельность – театр имеет несколько художественных программ, ориентированных на разные группы зрителей: спектакли «Нью Стейдж» – Новой сцены – гастролы, программы, связанные с образованием зрителей в области театра, культурно-развлекательные мероприятия для меценатов и спонсоров.

Спектакли Новой сцены ориентированы на показ экспериментальных работ молодых американских драматургов. Они показываются на «малой сцене», в другом здании театра на 12 Гольокстрит, в течение шести недель весной, когда основная сцена Лоэбского центра драматического искусства представлена для показа спектаклей Гарвардского университета. Гастрольные показы считаются очень важными, так как предоставляют возможность путешествовать, знакомиться с новой публикой и другими культурами.

Культурно-образовательная программа АРТ ориентирована на местные потребности зрителей

и включает целевые показы спектаклей театра для групп школьников и преподавателей и специальные утренние представления для студентов. В эту программу входит курс обучения театральному искусству, который преподают профессиональные, штатные сотрудники АРТ. Прием на обучение осуществляется открыто через вечернюю и летнюю школы при Гарвардском университете.

Перед тем как обратиться к вопросам функционирования этого крупного регионального коллектива целесообразно рассмотреть отношение государственной политики США к вопросам финансирования организаций исполнительских искусств страны.

В США в вопросе помощи сценическому искусству со стороны государственных структур за последние годы произошли большие изменения. Но, пожалуй, вершиной интереса государства к искусствам был Федеральный проект в области искусства. Он осуществлялся в трудные годы XX века.

Федеральный проект дал возможность существования театров, создал множество рабочих мест в театрах страны. При президентах Г. Трумэне и Д. Эйзенхауэре образовывались комиссии и писались доклады, но они носили наблюдательный характер. Все попытки создать Совещательный совет по искусству в области театра проваливались в палатах Конгресса. Показательно, что до сегодняшнего дня в США нет и Министерства культуры.

Однако в стране продолжались жаркие дискуссии о целесообразности оказания правительственной помощи искусствам. В 1954 году Подкомиссия по образованию и труду Конгресса с неодобрением сообщила о примерно 50 биллях, в той или иной мере касающихся помощи искусству.

Конечно, с позиции сегодняшнего дня доказательств в пользу государственного финансирования искусства кажутся естественными и порой излишними. Тем не менее поучительно рассмотреть те аргументы, которые приводились «за» и «против» государственной дотации.

В качестве довода против государственной помощи приводилась формула, что «для искусства хороша нищета, которая стимулирует творче-

ство». Иными словами, утверждалось, что настоящий художник может творить только в стесненных материальных условиях, поэтому ему не нужны никакие субсидии. Этот довод, несмотря на его ничтожность, часто принимался во внимание на серьезных обсуждениях бюджета страны.

Более серьезным аргументом против направления правительственных ассигнований в организации исполнительского искусства (ОИИ) являлось мнение, что сфера искусства и культуры, по сравнению с другими социальными сферами, не является первоочередной необходимостью для человека. Поэтому в США здравоохранение, образование, наука имели гораздо больше оснований для получения правительственной поддержки. Эта тенденция очень четко прослеживается и сегодня, в первую четверть XXI века.

Поскольку исторически отличительной чертой финансирования искусств в США было преобладание частных вложений, существовало опасение, что политика государственного субсидирования охладит желание тех, кто финансировал искусство, и тем самым нанесет удар по институту частной филантропии в целом.

Аргументом против государственной дотации объявлялась и опасность государственного контроля. Некоторые деятели утверждали, что творческие организации попадут под административный и даже художественный диктат, что, в конечном итоге, приведет к самым нежелательным последствиям.

Более обоснованным доводом против государственного финансирования было предположение, что это может способствовать ослаблению жизнеспособности искусства. То есть если такая поддержка будет оказана, например, известным крупным организациям, она может охладить их стремление к экспериментальной работе, привести к общему застою. С другой стороны, поддержка множества творческих коллективов опасна, ибо способствует распространению посредственности через следование принципу равноправия при распределении государственных средств. Это сегодня для современной ситуации развития театрального дела в России также актуально.

И, наконец, почему вообще искусство долж-

но быть в ряду привилегированных видов деятельности, которые получают субсидии, минуя испытание рынком? Задавались таким вопросом противники его государственной поддержки. Если зритель не хочет покрывать расходы творческих организаций путем достаточной входной платы, почему же этот факт должен быть истолкован как доказательство необходимости государственного финансирования? Те, кто хотят быть приобщенными к искусству, должны сами оплачивать его, когда спектакль или концертное выступление не выдерживают строгого испытания рынком.

В противоположность своим противникам сторонники государственной помощи утверждали следующее. Во-первых, государственные средства призваны содействовать уравниванию возможностей различных слоев населения пользоваться результатами деятельности в сфере искусства.

Крайне узкий круг зрителей есть следствие не ограниченного интереса к искусству, а того, что большей части общества из-за государственной экономии средств на культуру было отказано в возможности научиться понимать его. Поэтому исследования привели к выводу, что государство должно улучшать положение в этой области и активно содействовать развитию именно профессионального искусства в различных регионах страны. Это вызвало рост численности некоммерческих театров по всей стране.

Во-вторых, произведения искусства, спектакли театров и другие результаты деятельности организаций исполнительского искусства должны стать доступными человеку как можно раньше, пока у подрастающего поколения еще только формируются вкусы и определяются нормы поведения. Его воспитательная роль в формировании молодежи и новой зрительской аудитории является чрезвычайно важной. Как может она научиться любить исполнительское искусство, оперу, балет, если ей не будут доступны ни драматические спектакли, ни творчество концертных исполнителей?

В-третьих, говоря языком социальной экономики, искусство – это «общественный товар», достояние всего общества. Поэтому государ-

ственное финансирование – одно из возможных средств сделать спрос на искусство наиболее эффективным.

За главными аргументами в пользу господдержки шли не менее весомые доводы о том, что состояние исполнительского искусства, в частности музыкального и театрального, имеет огромное значение для международного престижа страны, повышения культурного уровня нации. Культурная деятельность влияет и на общую деловую активность.

Государственная поддержка, бесспорно, необходима для сохранения преемственности в сфере искусства. Сторонники государственного финансирования активно ссылались на пример других государств, прежде всего Европы (Франция, Италия), где политика помощи искусству уже имеет место и ни у кого не вызывает вопросов. Опыт обеспечения государственных театров нашей страны был уникальным примером, равных которому не было.

Для подавляющего большинства стран считается предметом национальной гордости помогать творческим организациям, которые оказывают важное влияние на экономическую жизнь страны, включая создание дополнительных рабочих мест.

Несмотря на все аргументы в пользу государственного финансирования искусства даже такой демократ, как Д. Кеннеди проводил свою избирательную кампанию, выступая против прямых государственных субсидий искусствам. Но общий «культурный бум» в годы его президентства не мог не сказаться на отношении к сценическому искусству. В сентябре 1965 года Конгресс США утвердил Билль о создании Национального фонда искусств (**National Endowment for the Arts**). В заявлении о целях новой организации он определял их как необходимость «развивать и способствовать широко задуманной национальной политике поддержки гуманитарных знаний и искусств» [7]. В конце 1965 года Конгресс одобрил трехлетний план, обеспечивающий ежегодный бюджет в 21 млн долларов на непосредственное финансирование искусства и гуманитарных наук. Конечно, по сравнению с отсутствием программы поддержки искусств в прошлом, принятый закон стал большим шагом

вперед. Однако конкретный результат был не так уж значителен. Денег ассигновали относительно мало, ничего не направляя на исследовательскую деятельность. При этом сами деньги давались не на политику в искусстве, а на его поддержку.

Национальный фонд искусств разработал 16 программ. Но без проведения предварительных исследований он не имел ясного представления, каким образом проводить эту «поддержку». Поэтому было решено рассматривать все коллективы в качестве равноправных и достойных помощи. На практике же это означало отсутствие критериев и распыление средств, и так очень небольших.

Так, Национальный фонд искусств был призван оказывать финансовую поддержку только некоммерческим организациям, какими, в частности, являлись вне-бродвейские и экспериментальные театры. Обращаться в него разрешалось тем театрам, которые оплачивали работу исполнителей, постановочного и другого персонала в соответствии с уровнем зарплаты, установленным профсоюзами.

Характерной особенностью государственного финансирования в США стало то, что средства выделялись только на осуществление конкретных программ, отвечающих определенным художественным целям коллективов.

Так, например, в рамках предлагаемых театральных программ воплощались проекты:

- по постановкам пьес молодых авторов;
- развитию американской драматургии;
- привлечению большего числа молодежи к театральному искусству;
- знакомству зрителей с классическим наследием.

Расцвет региональных театров в США, начавшийся в 1960-е годы, был следствием, прежде всего, целенаправленных субсидий частных фондов. За ними следовали федеральные дотации, а также субсидии штатов и муниципалитетов.

Американский репертуарный театр строил свою финансовую деятельность, исходя из выше-названной практики. Именно закон о некоммерческих организациях США, позволяющий театрам, прежде всего, получать благотворительную помощь, дал возможность появиться множеству

региональных театров по всей стране, среди которых ведущее место занял Американский репертуарный театр.

Успех финансовой деятельности любого коллектива зависит от умения сформировать бюджет. Для американцев характерен взгляд на бюджет, как на определенную стратегию, позволяющую реализовывать творческую программу оптимальным способом. Реализация творческой программы АРТ зависела от умения его менеджмента формировать свои доходы. Основная расходная статья любого некоммерческого театра – это оплата его работников: администрации, актеров, художественного и производственно-технического персонала. Во многих интервью бессменный управляющий директор театра Роберт Очард отмечал: «...более 80 % моего рабочего времени уходит на убеждение спонсоров дать нашему театру необходимые финансовые средства» [1].

Если в 1982 году в АРТ было всего лишь 14 актеров и еще 20 привлекались на условиях почасовой оплаты, то в 1987 году штатных актеров стало уже 20, а актеров, привлеченных на условиях почасовой оплаты – 48. Эта ситуация просуществовала практически до 2009 года, до времени, когда Роберт Очард был управляющим директором АРТ.

Почему АРТ не стремится к увеличению количества штатных актеров? Этому несколько причин, главная из которых – оплата труда актеров. Чтобы удержать в театре хорошего актера, ему надо хорошо платить. Увеличивать расходы можно только при условии постоянно растущих доходов и фондов.

Принцип «не тратить больше, чем можешь заработать», приводимый во всех учебниках, является основополагающим и для АРТ. Американцы могут позволить себе увеличить расходы, только если есть гарантия, что одновременно смогут увеличить доходы за счет сборов и наращивания фондов. По мере того, как росли фонды и доходы, росли и расходы. В 1987 году АРТ потратил 4,5 млн долларов, что было на 132 тыс. больше, чем получил. Большинство затрат шло на оплату работы сотрудников.

Например, 2,9 млн долларов или две трети общих расходов составили в 1987 году зарпла-

та и пособия, тогда как в 1982 году оплата труда составляла всего лишь 1,4 млн долларов (почти в два раза меньше). Этот рост произошел из-за увеличения количества постановок, где потребовалось больше актеров, а сами постановки были усложнены и в связи с этим увеличилась оформительская группа.

Так, уменьшение доходов АРТ на рубеже 1990-х годов сразу же привело к отказу от пятой новой постановки в сезоне. Политика умеренных трат отражается и на организационных принципах АРТ.

Принципы организации АРТ как театра с постоянной труппой выявляются в расходных статьях. Самая большая статья расходов АРТ была связана с оплатой художественно-артистического персонала, и статья эта год от года постоянно растет. Как отмечалось выше, в 1982 году в штате было всего лишь 14 актеров и еще 20 актеров были заняты в спектаклях театра на условиях неполного рабочего дня. Художественно-оформительская группа, в которую входят гримеры, художники, декораторы и другие работники, насчитывала 6 человек, все они работали в штате, и не было ни одного работника с неполным рабочим днем (это при 4–5 новых постановках в год). Постановочно-технический персонал насчитывал 19 человек с полным рабочим днем и 18 – на условиях неполной занятости. Административный состав включал 14 штатных работников и 30 человек – на условиях почасовой оплаты. Таким образом, общая численность штатных работников в 1982 году в АРТ насчитывала 53 человека, внештатных (то есть с неполным рабочим днем) – 73 человека. Всем штатным работникам было выплачено в 1982 году 892,91 тыс. долларов, тогда как 73 человека на условиях сдельной оплаты получили 122,924 тыс. долларов.

Видно, что Американский репертуарный театр предпочитал иметь небольшую постоянную труппу с достаточно высоко оплачиваемыми актерами, обеспечивающими художественный уровень и притязания театра. За пять лет, с 1982 по 1987 год, заработная плата штатных актеров в АРТ увеличилась с 18,3 тыс. долларов до 23,34 тыс. долларов в год. Актеры, входящие в штатную труппу АРТ, оказываются среди части

населения со средними доходами. Такая политика театра, в первую очередь, связана с желанием сохранить постоянное ядро труппы. Увеличение количества штатных актеров происходит медленно и напрямую связано с общим увеличением статей доходов театра. Недостающее и необходимое число исполнителей для того или иного спектакля АРТ привлекает на условиях сдельной оплаты с неполным рабочим днем, выплачивая актерам столь незначительные суммы, что эти деньги не могут составлять их средства к существованию как единственный вид заработка. То, что АРТ за пять лет практически не увеличивал средние заработки разовым исполнителям, свидетельствует о том, что актерский театральный рынок в США имеет избыточное предложение. Театр не испытывал трудностей в привлечении разовых исполнителей без увеличения или индексации зарплаты на протяжении ряда лет. При этом в театре всегда существовало ядро актеров, связанных с развитием творческой миссии коллектива.

Трудно сказать, что, кроме избыточного рынка актерской профессии, влияет на согласие разовых исполнителей работать фактически за все более низкую оплату. Здесь может быть несколько предположений: потребность поработать с Брустейном, который имеет престиж и как крупный художник, и как руководитель программы повышения квалификации; действительно высокий художественный уровень АРТ; просто желание выходить на сцену, отсутствие необходимости зарабатывать актерской профессией на жизнь и т. д. У нас нет в руках исследований, которые могли бы подтвердить или опровергнуть подобные предположения. Очевидно, любое из этих условий может иметь место, точно так же, как и иные, нам недостаточно известные. С 1986 года театр самым широким образом привлекает к участию в спектаклях студентов второго (последнего) года обучения из своего института повышения квалификации. Это профессионалы, имеющие актерское образование хотя бы на уровне колледжа и уже работавшие актерами в профессиональных театрах.

Одной из сложных проблем для АРТ оказалась задача обновления основного (штатного) состава труппы. Некоторые уже немолодые актеры начинали с Р. Брустейном еще в Йеле. Они стали

профессорами, преподающими в институте повышения квалификации при АРТ, и оставались играющими актерами. «Старение труппы» – неизбежная проблема любого репертуарного театра. Жизнь, связанная многолетним совместным творчеством, накладывает определенные морально-этические обязательства, которые не позволяют хладнокровно избавляться от ветеранов, даже если это кажется рациональным. Поэтому именно такие ветераны составляли значительную часть штатного состава труппы, вне зависимости от их творческого потенциала. Вторая половина штатного актерского персонала – это молодые артисты, имеющие общенациональное признание. Анализ состава труппы 1990 года показывает, что все актеры молодого и среднего поколения (иногда начинавшие свою карьеру в АРТ) имели опыт работы в нью-йоркских театрах (некоторые и на Бродвее), в кино или получили известность в телевизионных сериалах. Таким образом, АРТ подтверждает общее правило для всех региональных театров: вновь приглашать актеров, уже работавших в данном театре, прошедших соблазны Бродвея и офф-Бродвея и предпочитающих иметь работу в репертуарном театре, где можно аккумулировать творчество. Американский репертуарный театр в своих изданиях любит представлять себя как единственный в своем роде театр в США, но при этом он вполне укладывается в типичную модель регионального американского театра.

Для того чтобы уменьшить зависимость АРТ от театральной кассы и от вкладов, в декабре 1986 года театр начал кампанию по сбору средств для создания резервного стабилизационного фонда театра. Эта кампания оказалась успешной, и к марту 1988 года АРТ получил 3 млн долларов наличными и в виде заложных, 500 тыс. долларов от анонимного благотворителя и 750 тыс. долларов от Национального фонда поощрения на развитие и поддержание молодых дарований – итого в общей сложности 5 млн долларов; деньги театр положил в банк под 10 % годовых. На развитие АРТ снимает со счета только 5 % годовых с тем, чтобы остающиеся 5 % компенсировали инфляционные издержки [2, с. 9].

Нет гарантий, что поддержка от правительственных фондов останется стабильной. Приори-

теты и суммы финансирования у них также меняются в зависимости от общегосударственной ситуации и той культурной политики, которой придерживается Национальный фонд искусств, также испытывавший определенные трудности в эти годы. Именно поэтому главным финансовым источником для любого театра, и АРТ не является исключением, оказывается зритель: и как покупатель билетов и абонементов, обеспечивающий сборы, и как жертвователь, осознающий необходимость финансово поддерживать свой театр. Этот зритель, благодаря маркетинговому исследованию, проведенному АРТ еще в 1986 году, был дифференцирован на две категории: любящих собственно спектакли АРТ и по тем или иным причинам считающих для себя престижным поддерживать АРТ.

В ежегодных расходных статьях АРТ существенное место занимают расходы, связанные с организацией работы по развитию фондов – *Fundraising*, и затраты на маркетинг. Эта статья имеет устойчивую тенденцию роста. Так, если в 1990/91 году они составили в сумме 746 тыс. долларов или 17,2 % оперативных расходов, то в 2006 году – уже 5 425 тыс. долларов [8, с. 31]. В США известно, что нельзя просто прийти и попросить деньги. Сбор средств – это стратегия и тактика взаимоотношений театра с правительственными структурами, властями штата, промышленным сектором и со своим зрителем. Это серьезная работа, которой надо учиться российским организациям исполнительского искусства.

Правительство штата оценивает работу театра не только по художественным критериям, но и по тому, какую социокультурную роль играет театр в жизни региона. Чем выше оценивается работа театра, тем большая субсидия ему выделяется.

В некоторые годы сумма государственной дотации бывает меньше, чем сумма дотации частного сектора. Например, в 1989 году АРТ получил только 500 тыс. долларов от федерального и местного правительства и 950 тыс. долларов – от частных фондов, корпораций и индивидуальных вкладчиков [3, с. 7].

Другой важный источник финансирования для АРТ – Гарвардский университет. В 1985 году

университет подтвердил свои обязательства перед театром и предоставил ему сервисные услуги для проведения административной и бухгалтерской деятельности (включая компьютерное обслуживание), а также взял на свое содержание Лоэбский центр драматического искусства. Университет ежегодными субсидиями компенсирует затраты театра, связанные с повышением квалификации артистов. Со своей стороны АРТ должен осуществлять преподавание на факультете исполнительского искусства и наблюдать за спектаклями университетского театра. В 1987 году Гарвардский университет дал АРТ 380 тыс. долларов на текущий год и погасил задолженность театра университету в сумме 285 тыс. долларов за 1986 год, в 2001 году – 1319 тыс. долларов, а в 2014 году – 2348 тыс. долларов [13].

Безусловно, взаимосвязи театра и Гарвардского университета взаимовыгодны: с одной стороны, лучшие актеры театра, преподающие в университете, повышают профессиональный престиж актерского факультета Гарварда, с другой – университет снимает с АРТ огромное финансовое бремя. Следует отметить, что «фактор непредсказуемости» сказался и на этой, казалось бы, отлаженной системе взаимоотношений, он негативно отразился на программе по «наращиванию средств»: многие вкладчики посчитали, что театр имеет доступ к фондам Гарвардского университета, и ограничили свою помощь театру.

По словам Роберта Очарда, проработавшего в АРТ до сентября 2009 года, постановки базируются на художественном видении театра в большей мере, чем на требованиях зрителей.

Зрители, плохо разбирающиеся в искусстве, готовы были платить за «имидж театра», при условии, если он будет именоваться национальным. Но способствовать созданию имиджа национального театра могут, в первую очередь, уже упомянутые разовые зрители, предпочитающие высокое художественное качество и испытывающие затруднения с высокими ценами на билеты.

Американский репертуарный театр – профессиональный некоммерческий театр – сегодня является одним из самых известных театральных коллективов США. Открывший новых драматур-

гов, развивающий расширение концепции классических постановок, названный в мае 2003 года журналом «Time» одним из трех выдающихся современных театров, обладатель множества наград, в том числе Пулитцеровской премии (1982), Тони (1986), в декабре 2002 года АРТ был отмечен на Национальной театральной конференции премией «Outstanding Achievement Award».

После ухода Р. Брустейна с должности художественного руководителя до 2007 года театр возглавлял Роберт Вудруфф, затем теат-

ром руководил Совет под председательством Гедона Лестера, и с мая 2008 года АРТ возглавила Диана Паулус, работавшая режиссером в Чикаго и Нью-Йорке и получившая премии и награды в сфере исполнительского искусства.

Обладея мощным историческим потенциалом, творческими достижениями, авторитетом у жителей Бостона, Американский репертуарный театр представляет собой яркий пример национального театра страны.

Литература

1. Интервью Д. Г. Самитова с управляющим директором Американского репертуарного театра Робертом Очардом, 12.02.2007.
2. A.R.T. Guide Winter by American Repertory Theatre, 1988.
3. A.R.T. Guide Spring by American Repertory Theatre, 1990.
4. Baumol W. J., Bowen W. G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. – New York, 1966.
5. Brustein R. *Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979*. – New York: Random House, 1981.
6. *Conditions and Needs of Professional American Theatre*, National Endowment for the Arts, Research Division Reports. – Washington, 1981.
7. National Endowment for the Arts: a history, 1965–2008 [Электронный ресурс] / edited by Mark Bauerlein with Ellen Grantham. – URL: <https://www.arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf> (дата обращения: 25.01.2019).
8. *Theatre Directory 2006–2007*. – New York: Theatre Communications Group, 2007. – 280 p.
9. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1982.
10. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1985.
11. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1987.
12. *Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1988.
13. *Theatre Profiles № 11, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 2015.
14. Zeigler J. W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*. – MN, University of Minneapolis Press, 1973.

References

1. Interv'yū D.G. Samitova s upravlyayushchim direktorom Amerikanskogo repertuarnogo teatra Robertom Ochar-dom [Dmitry Samitov's Interview with Managing Director of the American Repertory Theater Robert Orchard], 12.02.2007. (In Engl., unpublished).
2. *A.R.T. Guide Winter by American Repertory Theatre*, 1988. (In Engl.).
3. *A.R.T. Guide Spring by American Repertory Theatre*, 1990. (In Engl.).
4. Baumol W.J., Bowen W.G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, 1966. (In Engl.).
5. Brustein R. *Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979*. New York, Random House, 1981. (In Engl.).
6. *Conditions and Needs of Professional American Theatre, National Endowment for the Arts, Research Division Reports*. Washington, 1981. (In Engl.).
7. *National Endowment for the Arts: a history, 1965–2008. Edited by Mark Bauerlein with Ellen Grantham*. (In Engl.). Available at: <https://www.arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf> (accessed 25.01.2019).

8. *Theatre Directory 2006–2007*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2007. 280 p. (In Engl.).
9. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1982. (In Engl.).
10. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1985. (In Engl.).
11. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1987. (In Engl.).
12. *Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1988. (In Engl.).
13. *Theatre Profiles № 11, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2015. (In Engl.).
14. Zeigler J.W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*. MN, University of Minneapolis Press Publ., 1973. (In Engl.).

УДК 792

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРИМА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ

Печкурова Лилия Семеновна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

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

Берсенева Елена Витальевна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Aneegma@mail.ru

Синтетическая природа театра подразумевает участие многих художественных компонентов в создании сценического образа спектакля. Грим имеет значение не только как составляющая внешнего рисунка характера, но и как полноценная часть художественного образа роли. Актуальность статьи заключается в том, что искусство театрального грима представляется в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности со всеми составляющими единства сценического произведения. Полноценный художественный образ создается при условии, если грим рассматривается как часть замысла режиссера и художника спектакля. Он (грим) является элементом художественного почерка постановщика. Цель исследования – выявление функциональных особенностей грима, определение его двойственной природы: грим как элемент внешнего рисунка персонажа и грим как воздействие на артиста, способствующее более полному представлению образа. Создание грима персонажа подчинено художественному решению постановки. Анализ структурных единиц композиций, спектаклей, возможные варианты синтеза выразительных средств и их лексические особенности показывают место сценического грима в структуре процесса создания роли и художественного образа постановки. Представляя собой один из компонентов внешней партитуры героя, сценический грим реализует определенные функции. Первая функция – корректирующая (исправляющая или стирающая отдельные недостатки лица исполнителя). Вторая – функция идентификации, определяющая личность героя. Третья функция – коммуникативная, устанавливающая отношения между персонажами и зрителем. В сравнении формы участия грима как компонента художественного образа персонажа в разных театральных школах определяется его двойственная природа. На примере конкретных постановок можно рассмотреть не

только реализацию выявленных функций, но и взаимоотношения грима с другими компонентами в системе «сценический костюм». Семиотический анализ позволяет представить художественный образ персонажа состоящим из трех компонентов: габитус (тело актера) со всеми физиологическими особенностями, костюм, включающий в себя многие составляющие (в том числе и грим) и кинесика – пластическая партитура персонажа, увязывающая все три компонента и приводящая их в движение. Все три составляющие взаимосвязаны, что обуславливается особенностями телесности человека. Это обстоятельство определяет двойственную природу грима в системе выражающих составляющих.

Ключевые слова: театр, художественный образ, костюм, грим, выразительные средства, функции грима, сценический текст, внешняя представленность.

FUNCTIONAL SPECIFIC OF STAGE MAKE-UP IN THE STRUCTURE OF ART IMAGE

Pechkurova Liliya Semenovna, Associate Proffesor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

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

Berseneva Elena Vitalyevna, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Aneegma@mail.ru

The synthetic theater nature involves many artistic components in the creating process of the image performance forming. The theatre make-up has a value not only as an external figure of the actor's character but as a full-bodied part of art image of a role. The actuality of the article is in the fact that the skill of theatrical make-up's valuable art image is created if make-up is considered a part of the director and artist of the play intention. Make-up is an element of the producer's artistic handwriting. The object of investigation is a presentation of the functional special features of make-up and determination of its dual nature: make-up as an element of external figure of a stage character and make-up as influence of an actor that facilitates more a complete idea of stage image. The artistic idea of the performance subordinates the creation of the character make-up. The analysis of structural units of compositions, plays, possible versions of the synthesis of expressive means and their lexical special features shows the place of stage make-up in the structure of the process of creating the role and artistic means of the performance. Introducing the external component of the hero, a stage makeup implements some functions. The first function is a correcting function (correcting or washing some deficiencies, which have actors). The second function is identification, which is determining the hero's personality. The third is communicative, establishing the relations between the characters and the spectator. Comparing the form of the participation of make-up as the component of the artistic means of a character in the different theatrical schools, its dual nature is determined. On the basis of concrete performances, we can consider not only determined functions realization, but also the relationship of the stage make-up with other components of the system "stage costume." The semiotic analysis allows to present that the artistic image of the character is composed of three components: "Habitus" (body of the actor) with all physiological special features, "Suit" which includes many parts (among them theatre makeup) and – "Kinesika" – a plastic sheet of stage moving, binding the whole structure of the artistic image. All three components are interrelated and interdependent, that is due to the characteristics of the human body. This circumstance determines dual nature of a stage make-up in the system of expressing components. The role of stage grim in the system of expressing components is caused by its functional special features.

Keywords: theatre, art image, costume, stage make-up, expressing means, functions of stage make-up, stage text, external presentence.

Стараясь охватить все многообразие жизни с ее постоянной изменчивостью, неожиданными поворотами и переменами, современный театр всегда находится в поиске новых выразительных возможностей, которые способны отражать события пьесы, актуализируя их в новые условия нынешнего дня.

Динамика синтетической природы театра дает возможность создавать новые способы выражения сценического текста. Синтез искусств позволяет художественному образу (как самой постановки, так и отдельного персонажа) существовать ритмически точно, объемно, эмоционально напряженно в целом. Он же (синтез) допускает трансляцию художественной информации на другом, более тонком уровне, с большими чувствами, что позволяет зрителю быть не просто сопричастным истории, рассказанной автором, а создает необходимое «погружение» в атмосферу сценического действия. Одним из выразительных средств, участвующих в создании и трансляции художественной информации, является сценический грим. Грим определяется как «искусство изменять внешность при помощи специальных красок, пластических наклеек, подтяжек и постижерных изделий (парика, бороды, усов, бакенбард, ресниц и т. п.)» [7, с. 14], при этом грим представляет собой одно из средств, помогающих артисту в обретении необходимого образа.

В России в период режиссерского театра (XIX–XX века) грим приобретает особую значимость. Развитие театрального грима связано с накоплением теоретического и практического опыта и появлением театральных систем К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, которые раскрыли возможности в использовании грима.

Как часть театральной структуры грим взаимосвязан со всеми сценическими элементами. Преобладание той или иной функции грима позволяет нам отличить одну систему от другой. Например, К. С. Станиславский, добиваясь психологической достоверности в работе с актерами, стремился к психологической, исторической и этнографической точности в спектакле, что требовало сотрудничества режиссера, художника и актера. «Работа над ролью ведется не только по

внутренней (психологической) линии, но и по внешнему отображению характера персонажа в гриме, будь то реалистический грим “чеховских” спектаклей или символическая трактовка образа в “андреевских” пьесах. Подобный метод работы, включающий визуальную трактовку образа актером, режиссером и художником, говорит о создании визуального текста грима» [4].

В поисках новых сценических форм режиссеры-новаторы – В. Э. Мейерхольд (А. Блок «Балаганчик»), Е. Б. Вахтангов (К. Гоцци «Принцесса Турандот»), А. Я. Таиров (Вс. Вишневский «Оптимистическая трагедия») – предлагают новые стилистические решения не только в области оформления спектакля, но и в новой системе актерской техники. Теперь она позволяет отразить амплуа, личную, эмоциональную и социальную характерность актера. Несколько меняется роль сценического грима, он усиливает внешние черты, пластику героев. Грим становится продолжением телесной партитуры и полноправным элементом художественной выразительности. В настоящее время эта позиция остается актуальной. Точно подобранный грим можно сравнить с выстроенным пластическим рисунком, с хорошо продуманным костюмом персонажа.

Актуальность данной статьи заключается в том, что искусство театрального грима рассматривается в тесной взаимосвязи и динамике с другими элементами, реализующими художественный образ спектакля.

Обладающие выразительной способностью компоненты сценического действия (музыка, свет, пластика, скульптура, живопись и т. д.) можно разделить на две группы. К первой группе относятся «более подвижные» к трансформациям (телесная пластика, голос, речь) компоненты. Ко второй – «более устойчивые» и даже статичные выразительные средства (сценография, скульптура, живопись, костюм). Театральный грим относится к «устойчивым» элементам и применяется для более полной передачи в зрительскую аудиторию авторской идеи режиссера. По мнению современного исследователя М. Н. Максимовой, «образ, создаваемый актером на сцене, – это результат взаимодействия актера и персонажа, созданного автором. Процесс взаимодействия именуется

перевоплощением, а результат – воплощением. Это воплощение, то есть роль, сыгранная актером, и есть сценический образ, который включает в себя и визуальное решение, выраженное при помощи грима в том числе. Каждый сценический образ содержит целый ряд интерпретаций, и в первую очередь режиссерскую, которая в дальнейшем будет дополнена интерпретацией художника и актера» [4].

Как известно, внешняя, или визуальная, партитура художественного образа роли представляется тремя основными компонентами. Первый компонент – габитус, или телесность, исполнителя со всеми особенностями: рост, объем, форма головы, длина рук и ног и т. д. Второй компонент – костюм, который является сложным по своей структуре, имеет множество составляющих и форм их увязывания. Третий компонент – кинесика, или все движения (большие и малые), сопровождающие персонаж, что в реализации сценического произведения звучит как пластическая партитура роли.

Понятие «костюм» в самом широком смысле представляет собой «совокупность общественно-выработанных (социальных) предметов, средств и способов оформления внешнего облика человека» [6, с. 172]. К элементам, составляющим «костюм», «отнесен широкий класс собственно предметов одежды (от белья до легкой и верхней одежды), все предметы, сопровождающие и дополняющие костюм (головные уборы, перчатки, обувь, кожгалантерея, бижутерия, драгоценности и др.), а также приемы социального оформления лица (макияж) и волос (прическа) [6, с. 172]. В драматическом искусстве подобное определение понятия «костюм» также актуально. Вс. Мейерхольд говорил, что «костюм – это тоже часть тела» (цит. по [3, с. 96]), имея в виду сценическую сферу участия данного понятия.

Визуальный сценический образ, точнее его пластическая партитура, состоит, как уже было замечено, из подвижных и статичных элементов. Эти элементы выделяются и определяются только в готовой работе, то есть мы можем анализировать исполненную пластическую партитуру в уже поставленном спектакле. Соединяясь в одном внешнем рисунке, элементы, его составляющие, вступают в отношения, которые образуются при

помощи различных форм связи. При этом способов и вариантов связей, соединяющих компоненты в одном художественном образе персонажа, огромное количество. Они помогают зрителю понимать движение мысли режиссера, «считывать» происходящее на сцене, и, как любое явление мира культуры, могут быть представлены «текстом, имеющим черты неделимости, входящим в культуру как носитель определенного значения, где выделение составляющих его знаков бывает затруднительным и порой носит искусственный характер» [6, с. 607]. Таким образом, драматический спектакль можно рассматривать как неделимое единство, целостность, сплав художественных элементов-знаков, обладающий своей оригинальной интонацией, в котором элементы, его составляющие, несут значения, а формы связи «отвечают» за интонирование, определяя отношение автора постановки к сценической истории. Примером и прямым подтверждением этого является учебная работа студентов-режиссеров 4-го курса РЛТ, представленная в репертуаре студенческого учебного театра КемГИК «Эксперимент», «Белоснежка и семь гномов» (режиссер М. Бежалова, 2017). Грим непосредственно участвует в создании жанровых красок сказки. Традиционно гномы определяются, как маленькие старички (бороды, усы), живущие в стране с суровым климатом (красные щечки и носы). Каждый из семи гномов является воплощением одной ярко выраженной черты, которая уточняется также посредством грима. Понедельник (имя одного из них) предельно строгий и ответственный, с самой длинной бородой и суровым взглядом. Театральный грим сказочных персонажей этой работы (Белоснежки, гномов, мачехи-королевы и др.), помимо непосредственно создания внешне необходимых привычных характеристик для волшебных героев, формируют внутренние связи в системе отношений персонажей, выстраивая героев в своеобразные пары. Например, искренность, естественность и открытость Белоснежки противостоят вычурности и контрастности грима (преимущественно темным тонам кожи, губ, глаз) мачехи-королевы.

Современный исследователь в области театра, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искус-

ства Ю. А. Васильев считает, что «текст как таковой определяет смысл, интонация организует выражение этого смысла» [1, с. 240]. Выражение смысла сценических историй происходит в конкретных образах и действиях, то есть в статичных элементах, а интонация, то есть непосредственно процесс выражения, транслируется подвижными, более пластичными компонентами. Исследователь и специалист в области театрального грима Р. Д. Раугул считает конкретность «специфической особенностью театра, которая создается живым действием играющих актеров. Все выразительные средства театра, в том числе и грим, способствуют этой конкретизации образов» [7, с. 9].

Искусство грима (живописного и скульптурного) в сценической реальности является частью понятия «сценический образ» и занимает в создании художественного образа роли важное место – иногда «именно от сценического грима зависит наиболее полное раскрытие идейно-художественного замысла драматурга, режиссера, художника, актера» [8, с. 146]. В создании внешних характеристик персонажа идея его грима, также как и пластических характеристик, возникает уже на первом этапе работы. Художник придумывает и, согласно замыслу режиссера, воплощает все пожелания постановщика в этюдах и набросках. Окончательное решение по внешнему виду персонажа, в том числе и по гриму, принимается на финальном этапе – на последних репетициях и прогонах. Народный артист, замечательный художник Н. К. Черкасов писал: «Я люблю первое прикосновение гримировального карандаша к лицу в день так называемой репетиции в костюмах и гримах. Лишь только художник-гример прикасается к лицу, как постепенно начинает внешне оживать подготовленный к рождению художественный образ, который развивается и утверждается в процессе генеральных репетиций, а затем в спектаклях достигая все большей точности и совершенства...» (цит. по [2, с. 3–4]). Как составляющая внешней партитуры сценического образа персонажа, грим выполняет некоторые функции.

Первая функция – корректирующая. Не все артисты обладают пропорциональными чертами.

В некоторых случаях, еще до нанесения художественного грима, требуется «стереть» недостатки и выровнять отдельные участки лица. Вторая функция – определение личности. Именно через внешнюю презентацию, через грим в том числе, персона заявляет о себе, повествуя целую историю о своих отношениях с социумом, о понимании самого себя и своего места в окружающем мире. Работая над ролью, создавая пластический образ персонажа, его историю, необходимо учитывать эти «объективные» «предлагаемые обстоятельства». Третья функция грима как компонента образа – коммуникативная. Она более сложная и в своем воплощении более многообразная. Общение, как известно, прежде всего, обмен информацией.

Проявление перечисленных функций театрального грима мы можем рассмотреть на примере работы «Сон» по мотивам известной пьесы М. Метерлинка «Синяя птица» (режиссер – студентка 4-го курса РЛТ М. Назарова, 2018). Первая функция сценического грима реализовалась в процессе работы над образом главного героя – мальчика Тильтиля. Эта роль была исполнена девушкой (студентка 4-го РЛТ Е. Елисеева). Начальным этапом стало не только «устранение» женской пластики, но и пробы корректирующего грима: тонировались участки лица таким образом, чтобы придать лицу детскость, вместе с этим максимально ретушировались «девичьи» краски.

Далее на уже подготовленном лице актрисы «обозначались» черты мальчика. Правильно подобранный костюм и точный грим не только помогли зрителю понять события сценической истории, но и поддержали исполнительницу в поиске более точного пластического рисунка, а также в построении отношений с другими персонажами. Так раскрывается и реализуется вторая функция.

Присутствие третьей функции мы рассмотрим на примере другого персонажа этой сценической истории. Королева-ночь – существо волшебное, своеобразный проводник по необычной стране грез. Важным для режиссера стало создание объемного, не столько видимого, сколько ощущаемого присутствия. На фоне огромного одеяния ночи, которое занимало боль-

шую часть пространства сцены, «перемещались» голова и руки персонажа. Основные черты Королевы-ночи – прикрытые огромной шляпой глаза и ярко выделенные темные губы, которые в сочетании с костюмом Королевы напоминали улыбку Чеширского кота.

Появление актера в спектакле позволяет считывать информацию, которая заложена в образе, и у зрителя в этот момент формируется впечатление о персонаже через визуальное восприятие. В процессе игры актер либо подтверждает, либо опровергает это впечатление. Таким образом, чем точнее найден грим, тем глубже будет раскрыто внутреннее содержание образа.

Грим, представляя собой своеобразную «декорацию лица» исполнителя, сообщает зрительской аудитории, как уже было замечено, очень многое. Прежде всего, он позволяет понять возраст, пол, подчеркивает мимические особенности, указывает на принадлежность к определенной национальности. Искусством грима можно создать впечатление о персонаже как о «молодящемся» и, наоборот, как о состарившемся раньше времени. Выделяя и оттеняя красками грима отдельные участки лица, есть возможность сообщить о каких-то заболеваниях и т. д. Искусство театрального макияжа в состоянии даже поменять пол персонажа, создать внешние черты мужественности или женственности. Часто, особенно в комедиях, артисты исполняют роли дам. Для этого гримеры используют живописный грим: более светлый тон для лица, яркий тон для губ, выделяют брови и глаза. Бывают также ситуации, требующие перевоплощения актрис в кавалеров. В этом случае мастера-гримеры не только «рисуют» смуглое лицо, затушевывают губы и брови, но и используют скульптурно-объемные детали (при помощи специальных накладок и материалов увеличивают носы, изменяют форму подбородка и т. д.). Синие либо темно-красные круги под глазами, впалые щеки, бесцветные губы героя сообщают зрителю о серьезной болезни. Коммуникативная функция демонстрирует возможности грима в реализации пространственно-временных отношений. Перемена места жительства, прожитые годы – все это отражается во внешней пластической

партитуре. Например, в первом акте спектакля герою двадцать лет, и он проживает в городе, а во втором, по прошествии многих лет, уже сорок или пятьдесят, и он вернулся из долгой командировки. Полное отсутствие грима на лице актера расценивается как определенная краска, создающая необходимое впечатление. Грим, а также костюм, жесты и движения героя создают определенный сценический ритм, который является структурообразующим элементом спектакля.

Стоит отметить, что первые два компонента художественного образа роли (габитус и его особенности и сценический костюм) увязываются и существуют благодаря третьему компоненту – кинесике (в условиях сценической реальности – пластической партитуре). Все составляющие сценической представленности взаимосвязаны и взаимообусловлены. Любое изменение в системе «габитус – костюм – кинесика» полностью меняет смысл происходящего. Очень многое зависит от школы. Известно, что высокий уровень актерской техники определяется наличием и уровнем профессиональной пластичности, имеющей две стороны – внутреннюю и внешнюю. Внутренняя пластичность «исполняет» роль «разведчика», определителя и сочинителя сложной гаммы чувств, мыслей и эмоций героя, а внешняя пластичность (в том числе и грим) – инструмент для реализации этого.

Несмотря на свою статичность грим в структуре сценического костюма приобретает возможность изменяться, поскольку непосредственно связан с телом человека. Адекватно нанесенный грим, правильно подобранный костюм «оживают» на исполнителе, помогая ему в освоении персонажа. Создавая и уточняя (иногда акцентируя) характеристики внешности героя, грим выполняет свою миссию в формировании художественного образа роли. Таким образом, находясь в системе выразительных средств, то есть непосредственно в «потоке» спектакля, сценический грим помогает артисту в реализации роли, создавая своеобразную «опору» для более точного воплощения характера. Процесс работы над гримом является стимулом к дальнейшему раскрытию сценического персонажа.

Литература

1. Васильев Ю. А. Сценическая интонация и вариативность речевого тренинга // Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исслед.: сб. ст. – СПб.: РГИСИ, 2016. – 379 с.
2. Вархолов Ф. В. Грим: учеб. пособие для культпросветшкол. – М.: Совет. Россия, 1964. – 112 с.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
4. Максимова М. Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 164 с.
5. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство – СПб, 2009. – 752 с.
6. Петрова Е. А. Знаки общения. – М.: ГНОМ и Д, 2001. – 256 с.
7. Раугул Р. Д. Грим: пособие для театральных техникумов, вузов, студий. – М.: Худож. лит., 1935. – 285 с.
8. Сыромятникова И. С. Искусство грима и макияжа. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 272 с.

References

1. Vasilyev Y.A. Stsenicheskaya intonatsiya i variativnost' rechevogo treninga. *Stsenicheskaya pedagogika: opyt, problemy, issledovaniya: sbornik statey [Stage intonation Stage pedagogics: experience, problems, investigations]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2016. 379 p. (In Russ).
2. Varkholov F.V. *Grim: uchebnoe posobie dlya kul'tprosvetshkol [Stage make-up. Text-book for a culture school]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1964. 112 p. (In Russ).
3. Golubovskiy B.G. *Plastika v iskusstve aktera [Plastic in actor's art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 189 p. (In Russ).
4. Maksimova M.N. *Iskusstvo grima v russkoy teatral'noy kul'ture kontsa XIX – pervoy trety XX veka: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya [Grim art in theatre culture of the end of XIX until the first part of the XX cc. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 164 p. (In Russ).
5. Makhlina S.T. *Slovar' po semiotike kul'tury [Dictionary of culture semiotic]*. St. Petersburg, Iskusstvo – SPB Publ., 2009. 752 p. (In Russ).
6. Petrova E.A. *Znaki obshcheniya. Znaki komunikatsii [Communicative marks]*. Moscow, GNOM I D Publ., 2001. 256 p. (In Russ.).
7. Raugul R.D. *Grim: posobie dlya teatral'nykh tekhnikumov, vusov, studiy [Stage make-up: text-book for technical secondary school, institutes, schools]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1935. 285 p. (In Russ.).
8. Syromyatnikova I.S. *Iskusstvo grima i makiyazha [Stage make-up and make-up art]*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2005. 272 p. (In Russ.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37

ОТРАЖЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ИНФОРМАЦИОННЫХ АНАЛИТИКОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СТАНДАРТАХ

Дворовенко Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olga.uso@gmail.com

Сбитнева Галина Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sbitnevagalina@mail.ru

В статье приведен опыт кафедры технологии документальных коммуникаций Кемеровского государственного института культуры по формированию информационно-аналитических компетенций выпускников библиотечно-информационной сферы. Авторы выделили информационно-аналитические компетенции, представленные в Федеральных государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования 3-го поколения и поколения 3++ и сделали их анализ.

В ФГОС ВПО 3++ в качестве опорных приведены профессиональные стандарты педагога (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования, воспитатель, учитель); педагога дополнительного образования детей и взрослых; специалиста в области воспитания; специалиста по созданию и управлению информационными ресурсами в сети Интернет; специалиста по организационному и документационному обеспечению управления организациями любых организационно-правовых форм. В статье приводится анализ требований к знаниям и умениям, представленным в профессиональных стандартах и их соответствие требованиям, закрепленным в рабочих учебных программах кафедры технологии документационных коммуникаций КемГИК. Делается вывод о том, что аналитические компетенции бакалавров формируются в большинстве дисциплин учебного плана. Раскрытие аналитических компетенций происходит через формируемые знания, умения и владения. Реализуется они через разнообразные виды практических занятий. Анализ содержания учебных программ показывает их соответствие потребностям времени.

Ключевые слова: информационно-аналитическая деятельность, компетенции, профессиональный стандарт, учебные программы, образовательный стандарт, технологический подход.

REFLECTING THE PROFESSIONAL COMPETENCIES OF INFORMATION ANALYSTS IN PROFESSIONAL AND EDUCATIONAL STANDARDS

Dvorenko Olga Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olga.uso@gmail.com

Sbitneva Galina Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Documentary Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sbitnevagalina@mail.ru

The article describes the experience in the forming of information and analytical competencies of graduates in “Library and Information Sphere” acquired at Department of Technology of Documentary Communications of Kemerovo State University of Culture. The authors picked out the information and analytical competencies from the 3rd Generation and 3++ Generation of the State Educational Standards of Higher Professional Education and made their comparison.

The following professional standards are referred as basic in the Federal State Educational Standards of Higher Professional Education of Generation 3++: a teacher (pedagogical activity in the field of pre-school, primary general, basic general, secondary general education); a teacher of additional education for children and adults; a specialist in the field of upbringing; creation and management of information resources on the Internet; organizational and documentary support of management in organizations of any legal form. The article provides the analysis of requirements for knowledge and skills presented in professional standards and their compliance with the education programs of technology of Documentary Communications Department of Kemerovo State University of Culture. It concludes that the analytical competencies of bachelors are formed in the most disciplines of the curriculum. The analytical competencies are revealed through knowledge, skills, and proficiency. They are implemented through various types of practical exercises. The analysis of the curriculum content shows their necessary timely relevance.

Keywords: information and analytical activities, competencies, professional standard, training programs, educational standards, technological approach.

Основной концепцией современного образования является компетентностный подход. Сторонники такого подхода отмечают, что он позволяет акцентировать внимание не на формировании определённых знаний, а на умении применять эти знания для эффективной деятельности в определённой ситуации и постоянно обновлять их, исходя из требований практики. В. И. Байденко, например, отмечает, что компетентностный подход позволяет акцентировать внимание на результатах обучения и способствует подготовке выпускников в соответствии с квалификационными требованиями. По его мнению, это даёт возможность добиться большей точности и прозрачности квалификаций и квалификационных структур, обеспечить чёткую информацию для учащихся, адаптировать образование к индивидуальным потребностям, улучшить связи с рынком труда и занятости, выстроить непрерывную связь между различными уровнями образования, реформировать учебные программы и т. д. Вместе с тем автор справедливо отмечает, что проблема требует дальнейшего изучения и осмысления [1]. С новизной и недостаточной разработанностью данной темы связаны осторожные оценки значимости компетентностного подхода. Отмечается необходимость быстрого изменения содержания формируемых компетенций, отсутствие объективных оценочных средств и даже невозможность обеспечить подготовку специалистов в

связи с быстрым изменением квалификационных требований к выпускникам со стороны работодателей. Например, А. П. Усольцев, критикуя существующую систему компетентностного подхода в профессиональном гуманитарном образовании, замечает, что формирование компетенций возможно лишь в четко обозначенной области. По его мнению, стремительно устаревают не только профессиональные компетенции, но и сами профессии, поэтому большинство знаний и умений, полученных в период профессиональной подготовки, в дальнейшей трудовой деятельности утрачиваются из-за их невостребованности [13].

Одной из главных задач, стоящих перед высшей школой, становится подготовка конкурентоспособных специалистов с учетом требований времени. Регламентами подготовки специалистов являются федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОС) и профессиональные стандарты. Каждый из документов – это источник требований, выдвигаемых заказчиком государственных образовательных услуг. В библиотечно-информационной сфере в данный момент нет утвержденных профессиональных стандартов. Их подготовка с учетом требований работодателей обсуждается на страницах профессиональной печати и научно-практических конференциях на протяжении последних пяти лет [9].

Обучение выпускников Кемеровского государственного института культуры осуществля-

ется с соблюдением традиций технологического подхода, обозначенного С. А. Сбитневым, научно обоснованного Н. И. Гендиной [4] и И. С. Пилко [8]. Технологизация образования в Кемеровском государственном институте культуры носит комплексный характер. Суть технологизации профессионального образования выражается в его стандартизации; в технологизации содержания; в технологической подготовке (проектировании) учебного процесса; в совершенствовании обучающей деятельности преподавателя и учебной деятельности обучающихся [2, с. 82]. Основная деятельность специалистов библиотечно-информационной деятельности связана с созданием информационно-аналитических продуктов и услуг. Вопросы формирования аналитических компетенций отражены в публикациях В. В. Брежневой [3], Г. Ф. Гордукаловой [5; 6] и др.

Тенденции преобладания интеллектуального продукта в мировой экономике находят отражение и в профессиональном образовании. В связи с этим подготовка специалистов по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» осуществляется с акцентом на развитие аналитических компетенций.

В статье рассмотрены вопросы реализации компетентного подхода в подготовке информационных аналитиков. Показано, что дисциплины учебного плана способствуют реализации трудовых функций и трудовых действий, заложенных в профессиональных стандартах.

В ФГОС ВПО по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» выделены следующие информационно-аналитические компетенции выпускника:

- способность к выявлению, анализу и оценке информационных ресурсов общества (ПК-5);
- готовность к аналитико-синтетической переработке информации (ПК-6);
- способность к информационной диагностике профессиональной области и информационному моделированию (ПК-7);
- готовность к выявлению и изучению информационных потребностей субъектов информационного рынка (ПК-8);
- готовность к созданию информационно-аналитической продукции на основе анализа информационных ресурсов (ПК-9);
- способность к применению методов и процедур информационного анализа текстов (ПК-10);

- готовность к информационному сопровождению и поддержке профессиональных сфер деятельности (ПК-11) [11].

К данным профессиональным компетенциям следует добавить компетенции, представленные в группе **общекультурных компетенций** (способность анализировать социально-значимые проблемы и процессы – ОК-5) и **общепрофессиональных компетенций** (готовность к постоянному совершенствованию профессиональных знаний и умений, приобретению новых навыков реализации библиотечно-информационных процессов, профессиональной переподготовке и повышению квалификации – ОПК-1; готовность к выявлению, оценке и реализации профессиональных инноваций – ОПК-5).

Аналитические компетенции являются частью профессиональных компетенций, отражают профиль подготовки бакалавров, поэтому представлены в большинстве преподаваемых профессиональных дисциплин.

ФГОС ВПО 3++ вносит коррективы в требования к освоению выпускниками образовательной программы. Так, из представленного перечня компетенций выделена категория универсальных компетенций, сформулированная как способность осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач (УК-1) [10].

ФГОС ВПО 3++ определяет профессиональную деятельность выпускников через профессиональные стандарты, входящие в группы:

- по образованию и науке: педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель), педагог дополнительного образования детей и взрослых, специалист в области воспитания;
- по связи, информационным и коммуникационным технологиям: создание и управление информационными ресурсами в сети Интернет;
- по административно-управленческой и офисной деятельности: организационное и документационное обеспечение управления организациями любых организационно-правовых форм.

Анализ перечисленных профессиональных стандартов позволил выявить трудовые функции, которые можно отнести к информационно-аналитической деятельности специалистов (табл. 1).

Таблица 1

Отражение информационно-аналитических функций в профессиональных стандартах

Обобщенные трудовые функции	Трудовая функция	Трудовые действия
01.005 Специалист в области воспитания		
Библиотечно-педагогическая деятельность в образовательной организации общего образования	Информационно-библиотечное сопровождение учебно-воспитательного процесса	- Информационно-библиографическая деятельность, обеспечение свободного доступа к библиотечным ресурсам
06.013 Специалист по информационным ресурсам		
Создание и редактирование информационных ресурсов	Написание информационных материалов для сайта	- Поисковая оптимизация и адаптация текстовых материалов. - Актуализация и расширение знаний по тематике информационных ресурсов
	Редактирование информации на сайте	- Просмотр веб-страниц сайта, контроль качества текстов и их отображения, определение необходимости редакторской и корректорской обработки. - Редактирование текстов и корректировка отображения веб-страниц. - Адаптирование текстовых материалов для внутренней поисковой оптимизации. - Актуализация и расширение знаний по тематике информационных ресурсов
	Ведение новостных лент и представительства в социальных сетях	- Мониторинг изменений на сайте организации, выявление наиболее значимых обновлений. - Поиск и мониторинг тематических сайтов для выявления новой, значимой и интересной информации. - Составление кратких и развернутых текстов объявлений для размещения на сайте, в социальных сетях, форумах и на тематических порталах. - Настройка отображения новостей, анонсов мероприятий и других элементов на сайтах социальных сетей. - Сбор и обработка материалов для электронных рассылок
Управление (менеджмент) информационными ресурсами	Управление информацией, полученной из различных источников	- Формирование запросов и получение информации от сотрудников организации. - Согласование и утверждение информационных материалов. - Передача информационных материалов, замечаний, исправлений между специалистами по информационным ресурсам и сотрудниками других категорий. - Мониторинг появления новой или необходимой информации внутри организации, в сети Интернет и других источниках. - Общая оценка значимости и приоритетности получаемой информации

Обобщенные трудовые функции	Трудовая функция	Трудовые действия
	Анализ информационных потребностей посетителей сайта	- Общий анализ посещаемости сайта. - Выявление наиболее популярных страниц. - Определение обобщенных характеристик аудитории сайта. - Анализ оценки, замечаний, жалоб и предложений посетителей сайта. - Оценка эффективности работы сайта на основе имеющихся данных. - Выработка решения (рекомендации) по наполнению сайта контентом
	Подготовка отчетности по сайту	- Документирование работ по управлению (менеджменту) информационными ресурсами сайта. - Фиксирование результатов выполнения заданий, проектной информации. - Обработка результатов аналитической деятельности. - Сбор дополнительных материалов. - Подготовка итоговой отчетности
07.002 Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией		
Информационно-аналитическая и организационно-административная поддержка деятельности руководителя организации	Формирование информационного взаимодействия руководителя с организациями	- Отбор источников информации в соответствии с заданными критериями. - Обработка и интерпретация информации для подготовки проектов решений. - Подготовка запросов по поручению руководителя на получение документов и информации в органах государственной власти и управления, общественных организациях и получение соответствующей информации и документов. - Информирование руководителя о результатах рассмотрения запросов и обращений. - Организация решения вопросов, не требующих непосредственного участия руководителя. - Подготовка материалов для участия руководителя в работе различных структур в составе государственных и муниципальных органов, общественных организаций. - Подготовка документов для заключения соглашений о сотрудничестве с деловыми партнерами. - Информирование деловых партнеров и заинтересованных организаций о решениях руководителя в ходе выполнения соглашений
	Анализ информации и подготовка информационно-аналитических материалов	- Сбор, переработка и анализ информации для решения задач, поставленных руководителем. - Подготовка информационно-аналитических материалов. - Разработка тематического плана обзорного документа, доклада. - Определение круга библиографических источников. - Подбор источников и литературы по теме обзора, доклада, аналитической справки. - Написание и оформление обзора, доклада, аналитической справки

Окончание таблицы 1

Обобщенные трудовые функции	Трудовая функция	Трудовые действия
	Организация деловых контактов и протокольных мероприятий	- Организация и планирование деловых контактов, встреч и поездок руководителя. - Организация заседаний, совещаний и мероприятий, проводимых руководителем. - Подготовка материалов для совещаний, ведение и оформление протоколов. - Подготовка презентаций по указанию руководителя. - Подготовка и проведение пресс-конференций руководителя. - Встреча участников переговоров, обеспечение их информационными материалами, ведение записей переговоров
	Организация исполнения решений руководителя	- Документальное оформление решений руководителя, доведение до сведения работников организации устных распоряжений руководителя. - Координация деятельности по исполнению решений руководителя. - Контроль исполнения решений руководителя. - Подготовка отчетов о выполнении поручений и решений руководителя

В профессиональных стандартах, отражающих педагогическую и воспитательную деятельность, возможно выделить лишь одну трудовую функцию, которая относится к информационно-аналитической деятельности (табл. 1). В профессиональном стандарте специалиста по организационному и документационному обеспечению управления организацией разработчиками представлена обобщенная трудовая функция «Информационно-аналитическая и организационно-административная поддержка деятельности руководителя организации». Эта обобщенная трудовая функция конкретизируется в трудовых действиях, которые могут выполнять специалисты библиотечно-информационной деятельности. К ней можно, например, отнести действия «написание и оформление обзора, доклада, аналитической справки» или «отбор источников информации в соответствии с заданными критериями».

Профессиональный стандарт специалиста по информационным ресурсам в первую очередь ориентирован на специалистов, занимающихся информационно-коммуникационными технологиями и решением задач по обработке данных, созданию и использованию баз данных и информационных ресурсов. Цель профессиональной

деятельности такого специалиста связана с распространением информации, рекламой товаров и услуг, информационной поддержкой бизнес-процессов организаций, повышением эффективности коммуникаций с потребителями продукции и развитием электронной коммерции. Профессиональный стандарт отражает типовые информационные процессы: сбор и поиск информации, выявление и анализ информационных потребностей, создание информационных продуктов, предоставление информации. Кроме того, стандарт упоминает отдельные информационно-аналитические методы: анализ, мониторинг, оценку.

Акцент на выделенных в профессиональных стандартах функциях обеспечивает расширение границ при подготовке и трудоустройстве специалистов библиотечно-информационной деятельности.

Изучение рабочих учебных программ по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» (квалификация – бакалавр), подготовленных преподавателями кафедры технологии документальных коммуникаций Кемеровского государственного института культуры, позволило выделить учебные дисциплины, которые обеспечивают формирование аналитических компетенций (табл. 2).

Таблица 2

Информационно-аналитические компетенции в дисциплинах учебного плана

Код и наименование компетенции по ФГОС ВО (3+)	Дисциплины
ОК-5 – способность анализировать социально значимые проблемы и процессы	Информатика. Библиотекведение. Отраслевые информационные ресурсы. • Информационное обеспечение образования
ОПК-1 – готовность к овладению перспективными методами библиотечно-информационной деятельности на основе информационно-коммуникационных технологий	• Библиографведение. • Информационные технологии. • Аналитико-синтетическая переработка информации. • Интеллектуальные информационные системы. • Сетевые технологии. • Мультимедийные технологии. • Web-технологии в библиотечно-информационной деятельности. • Автоматизированные библиотечно-информационные системы. • Прикладные программные средства библиотечно-информационной деятельности
ОПК-5 – готовность к выявлению, оценке и реализации профессиональных инноваций	• Организация информационно-аналитической деятельности
ПК-5 – способность к выявлению, анализу и оценке информационных ресурсов общества	• Библиотечный фонд. • Библиографведение. • Отраслевые информационные ресурсы. • Информационная картина мира. • Аналитические технологии. • Сетевые технологии. • Мультимедийные технологии. • Информационное обеспечение региональных потребностей
ПК-6 – готовность к аналитико-синтетической переработке информации	• Документоведение. • Аналитико-синтетическая переработка информации. • Аналитика текста
ПК-7 – способность к информационной диагностике профессиональной области и информационному моделированию	• Отраслевые информационные ресурсы. • Аналитические технологии. • Интеллектуальные информационные системы. • Формирование баз данных. • Web-технологии
ПК-8 – готовность к выявлению и изучению информационных потребностей субъектов информационного рынка	• Библиотечно-информационное обслуживание. • Маркетинг библиотечно-информационной деятельности. • Аналитические технологии. • Коммуникативная культура. • Информационное обеспечение культуры и искусства. • Информационное обеспечение управления

Окончание таблицы 2

Код и наименование компетенции по ФГОС ВО (3+)	Дисциплины
ПК-9 – готовность к созданию информационно-аналитической продукции на основе анализа информационных ресурсов	• Библиографоведение. • Аналитико-синтетическая переработка информации. • Отраслевые информационные ресурсы. • Аналитические технологии. • Аналитика текста. • Информационно-аналитические продукты и услуги. • Информационное обеспечение региональных потребностей
ПК-10 – способность к применению методов и процедур информационного анализа текстов	• Документоведение. • Лингвистические средства библиотечно-информационных технологий. • Аналитические технологии. • Аналитика текста. • Информационно-аналитические продукты и услуги
ПК-11 – готовность к информационному сопровождению и поддержке профессиональных сфер деятельности	• Информационные сети и системы. • Справочно-поисковый аппарат библиотеки. • Аналитические технологии. • Информационно-аналитические продукты и услуги. • Интеллектуальные информационные системы. • Информационное обеспечение региональных потребностей. • Информационное обеспечение культуры и искусства. • Информационное обеспечение образования. • Презентационная деятельность. • Информационное обеспечение управления

Примеры свидетельствует о том, что одна и та же компетенция находит своё отражение в различных предметах. Количество предметов, в которых формируется каждая из компетенций, различно. Наиболее распространенными в учебных дисциплинах являются компетенции ОПК-1, ПК-5, ПК-9 и ПК-11. Так, общепрофессиональная компетенция ОПК-1 и профессиональная компетенция ПК-11 формируются в девяти предметах. Положительно можно оценить последовательность в подаче профессиональных знаний, умений и владений в учебных дисциплинах. Например, компетенция ПК-9 – готовность к созданию информационно-аналитической продукции на основе анализа информационных ресурсов – начинается формироваться с 1-го курса в дисципли-

нах «Библиографоведение» (1-й и 2-й семестры) и «Аналитико-синтетическая переработка информации» (2–5-й семестры). Дальнейшее освоение этой компетенции продолжается в курсах «Отраслевые информационные ресурсы» (4-й и 5-й семестры), «Аналитика текста» (6–8-й семестры), «Аналитические технологии» (7-й и 8-й семестры), «Информационно-аналитические продукты и услуги» (7-й семестр), «Информационное обеспечение региональных потребностей» (7-й семестр). В данном случае происходит последовательное наращивание компетенций.

Содержание аналитических компетенций раскрывается в различных дисциплинах через формируемые знания, умения и владения (см. табл. 3).

Таблица 3

Знания, умения, владения в дисциплинах учебного плана (фрагмент)

Дисциплина	Формируемые знания, умения и владения
Аналитика текста	• Владеть методами распознавания аналитических текстов и их жанров
Аналитические технологии	• Владеть приёмами анализа предметного поля; • освоить алгоритмы информационного анализа; • владеть методами сравнительного анализа сайтов предприятий конкурентов/партнёров; • оценивать аналитическую деятельность предприятий
Информационное обеспечение региональных потребностей	• Владеть методами сбора, анализа, обобщения теоретической и эмпирической информации в области библиотековедения и библиографии
Организация информационно-аналитической деятельности	• Владеть методами анализа и синтеза информационных потоков различных видов информации; • владеть методами проектирования процессов информационно-аналитической деятельности
Отраслевые информационные ресурсы	• Знать методы анализа информационных ресурсов; • уметь выявлять и анализировать информационные ресурсы; • владеть методами описания, анализа и обобщения теоретической и эмпирической информации в области информационных ресурсов
...	...

В дисциплинах отсутствует дублирование в раскрытии компетенций. Каждая из учебных дисциплин предполагает овладение различными направлениями аналитической деятельности.

В учебном процессе по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» аналитические компетенции *формируются* в ходе аудиторных занятий, *реализуются* при прохождении учебной и производственной практик, *отражаются* в студенческой научно-

исследовательской работе, *контролируются* в ходе промежуточной и итоговой аттестации. Основной принцип организации учебного процесса в Кемеровском государственном институте культуры – практическая ориентированность преподавания [11]. Об этом свидетельствует сопоставительный анализ соответствия знаний и умений, представленных в рабочих учебных планах, требованиям, заложенным в профессиональных стандартах (табл. 4 и 5).

Таблица 4

Соответствие знаний в профессиональных стандартах и рабочих учебных планах (фрагмент)

Профессиональный стандарт	Рабочие учебные планы (должен знать)	Дисциплина
01.005 Специалист в области воспитания		
Основное содержание информационно-библиографической деятельности в образовательной организации общего образования	- Информационное обслуживание как целостную систему обеспечения информационных запросов пользователей научно-педагогической информации; - типологию пользователей НПИ; - специфику информационных потребностей и запросов специалистов сферы образования и педагогики	Информационное обеспечение образования

Окончание таблицы 4

Профессиональный стандарт	Рабочие учебные планы (должен знать)	Дисциплина
06.013 Специалист по информационным ресурсам		
Принципы копирайтинга и рерайтинга	- Правила составления аналитических текстов, используя различные модели (функциональные, жанровые) и структуры (синтаксические, семантические, аспектные, композиционные)	Аналитика текста. Информационно-аналитические продукты и услуги
Основы внутренней поисковой оптимизации (в том числе рекомендации по использованию ключевых слов, фраз и ссылок)	- Особенности разработки и продвижения информационных продуктов и услуг	Маркетинг библиотечно-информационной деятельности
...	...	...
07.002 Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией		
Особенности формирования внешних и внутренних информационных потоков	- Состав и структуру информационных ресурсов общества	Аналитические технологии. Отраслевые информационные ресурсы
Классификация управленческой информации, виды управленческой информации	- Возможности использования информационно-аналитических продуктов и услуг в профессиональной и управленческой деятельности	Информационно-аналитические продукты и услуги. Организация информационно-аналитической деятельности
...	...	...

В таблице 4 представлены дисциплины, которые обеспечивают соответствие учебного плана профессиональным стандартам. Анализ данных таблицы позволяет сделать вывод, что учебные рабочие программы, подготовленные преподавателями кафедры технологии документальных коммуникаций, учитывают требования, предъявляемые разработчиками профессиональных стандартов. Стоит отметить, что даже специфические требования к знанию обеспечиваются в преподаваемых курсах. Например, знания принципов копирайтинга и рерайтинга являются специфическими, однако они формируются в дисциплинах «Аналитика текста», «Информа-

ционно-аналитические продукты и услуги» по направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», профиль «Информационно-аналитическая деятельность». Освоение знаний по управлению поисковой оптимизацией обеспечивается в отдельных темах курса «Маркетинг библиотечно-информационной деятельности» всех профилей направления «Библиотечно-информационная деятельность». Такой подход к проектированию учебных дисциплин демонстрирует актуальность формируемых знаний и ориентацию на расширение границ возможного трудоустройства.

Таблица 5

**Соответствие умений в профессиональных стандартах
и рабочих учебных планах (фрагмент)**

Профессиональный стандарт	Рабочие учебные планы (должен уметь)	Учебная дисциплина
01.005 Специалист в области воспитания		
Осуществлять справочно-библиографическое обслуживание обучающихся, работников образовательной организации	- Осуществлять библиотечно-информационное обслуживание потребителей научно-педагогической информации в соответствии с их запросами и потребностями; - выявлять информационные потребности специалистов сферы образования и педагогики	Информационное обеспечение образования
06.013 Специалист по информационным ресурсам		
Писать тексты литературным, техническим и рекламным языком	- Определять и учитывать специфику аналитических текстов, их коммуникативную и познавательную составляющие модели аналитических текстов (функциональные, жанровые); - осуществлять выбор и разрабатывать ассортимент актуальных для информационного учреждения/ библиотеки информационно-аналитического продукта и услуги	Аналитика текста. Информационно-аналитические продукты и услуги. Связи с общественностью и реклама
Реферировать, аннотировать и модифицировать тексты	- Осуществлять аналитико-синтетическую переработку документов в традиционном и автоматизированном режиме	Аналитико-синтетическая переработка информации
...	...	...
07.002 Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией		
Анализировать и отбирать источники информации в соответствии с критериями полноты, достоверности, своевременности предоставления информации	- Осуществлять аналитико-синтетическую переработку документов в традиционном и автоматизированном режиме; - выявлять и оценивать информационные ресурсы, соответствующие исследовательской задаче	Аналитико-синтетическая переработка информации. Аналитические технологии
Обрабатывать и структурировать информацию, образуя информационные ресурсы	- Использовать внутренние структуры аналитических текстов (синтаксические и семантические, аспектные, композиционные); - выявлять и оценивать информационные ресурсы, соответствующие исследовательской задаче; - использовать методы информационного анализа; - использовать методы и приемы информационно-аналитической деятельности для создания информационно-аналитических продуктов и услуг различного целевого назначения	Аналитика текста. Аналитические технологии. Информационно-аналитические продукты и услуги. Отраслевые информационные ресурсы
...	...	...

Анализ содержания рабочих программ по дисциплинам кафедры ТДК позволяет убедиться в их соответствии требованиям профессиональных стандартов (табл. 5). Основной акцент в требованиях к умениям как в профессиональных стандартах, так и в рабочих учебных программах сделан на создание и распространение информационно-аналитических и управленческих продуктов и услуг, работу с информационными ресурсами (поиск и оценка), технологии анализа информации.

В большинстве рабочих программ профиля «Информационно-аналитическая деятельность» предполагается освоение информационно-аналитических умений в ходе выполнения практических работ, которые нацелены на подготовку конкретных информационно-аналитических продуктов [7]. Так, например, в курсе «Информационное обеспечение управления» (8-й семестр) студенты осуществляют подготовку доклада для руководителя по заданной тематике. Курс «Информационно-аналитические продукты и услуги» построен таким образом, что студенты осваивают подготовку различных информационно-аналитических продуктов, актуальных для библиотечно-информационных учреждений: пресс-релизы, аналитические доклады, дайджесты и др. В курсе «Аналитика текста» (6–8-й семестры) студенты осуществляют оценку аналитических текстов, изучают их жанровое разнообразие. Таким образом, обеспечивается преемственность в формировании информационно-аналитических компетенций.

Анализ рабочих учебных программ позволяет сделать вывод о том, что аналитические компе-

тенции бакалавров формируются в большинстве дисциплин учебного плана. Овладение ими происходит через освоение знаний, умений и владений в ходе разнообразных видов практических занятий. Это обеспечивает преемственность в подготовке студентов. Анализ содержания учебных программ показывает их соответствие потребностям времени, отраженным в профессиональных стандартах.

Сравнение содержания образовательных программ с требованиями профессиональных стандартов демонстрирует актуальность и востребованность рынком труда формируемых у студентов знаний, умений и владений.

Для выпускников направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» уже сейчас существуют перспективы трудоустройства в различных сферах деятельности.

Таким образом, компетентностный подход в профессиональной подготовке информационных аналитиков проявляется в глубоком изучении отдельных учебных предметов; преемственности учебных программ; использовании инновационных образовательных технологий; во взаимосвязи с рынком труда. В дальнейшем при разработке образовательных программ следует ориентироваться на трудовые функции, отраженные в профессиональных стандартах смежных областей, что позволит увеличить востребованность выпускников. Целесообразно рассмотреть вопрос о формировании аналитических знаний, умений и владений в образовательных программах магистратуры по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность».

Литература

1. Байденко В. И. Болонский процесс: в преддверии третьего десятилетия // Высшее образование в России. – 2018. – Т. 27, № 11. – С. 136–148.
2. Библиотечно-информационное образование: новые концепции и технологии развития: моногр. / И. С. Пилко, Л. Г. Тараненко, М. Г. Ли, О. В. Абалакова; под науч. ред. И. С. Пилко. – М.: Литера, 2014. – 304 с.
3. Брежнева В. В., Бабушкина Ю. В., Уварова Т. П. Информационный менеджмент в библиотечном образовании // Вестн. С.-Петерб. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 2 (15). – С. 138–143.
4. Гендина Н. И., Сбитнев С. А. Особенности подготовки технолога автоматизированных библиотечных систем // Общее и специфическое в критериях и методах оценки библиотечных систем: сб. науч. тр. – Л., 1983. – Вып. 4. – С. 50–55.
5. Гордукалова Г. Ф. Интеллектуальный центр региона. Аналитические технологии в библиотеке // Библ. дело. – 2010. – № 18 (132). – С. 18–19.
6. Гордукалова Г. Ф. Информационно-аналитическая работа библиотек в сфере культуры: дорогу осилит идущий // Библиотековедение. – 2015. – № 6. – С. 15–18.

7. Дворовенко В. Н., Дворовенко О. В. Реализация технологического подхода в программе подготовки информационных аналитиков // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 39–50.
8. Пилко И. С. Библиотека как система: технологический подход: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 05.25.03. – М., 2001. – 44 с.
9. Пилко И. С., Дворовенко О. В. Библиотечная профессия в зеркале профессиональных стандартов // Библиотековедение. – 2017. – Т. 66, № 1. – С. 95–101.
10. Приказ Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1182 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность» [Электронный ресурс]. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510306_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 18.02.2019).
11. Приказ Минобрнауки России от 11.08.2016 № 1001 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность (уровень бакалавриата)» [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510306.pdf> (дата обращения: 18.02.2019).
12. Сбитнева Г. И. Содержание и структура курса «Отраслевые информационные ресурсы» // Моргенштерновские чтения – 2016. Библиотеки регионов в цифровую эпоху: управление, ресурсы, технологии: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. / Челяб. обл. универ. науч. б-ка. – Челябинск, 2017. – С. 224–229.
13. Усольцев А. П. Инфляция компетентного подхода в отечественной педагогической науке и практике // Образование и наука. – 2017. – Т. 19, № 1 (140). – С. 9–23.

References

1. Baydenko V.I. Bolonskiy protsess: v preddverii tret'ego desyatiletiya [Bologna Process: At the Threshold of the Third Decade]. *Vysshee obrazovanie v Rossii [Higher Education in Russia]*, 2018, vol. 27, no. 11, pp. 136-148. (In Russ.).
2. Pilko I.S., Taranenko L.G., Li M.G., Abalakova O.V. *Bibliotechno-informatsionnoe obrazovanie: novye kontseptsii i tekhnologii razvitiya: monografiya [Library and Information Education: New Concepts and Technologies of Development]*. Moscow, Litera Publ., 2014. 304 p. (In Russ.).
3. Brezhneva V.V., Babushkina Yu.V., Uvarova T.P. Informatsionnyy menedzhment v bibliotekom obrazovanii [Information management in library education]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of St. Petersburg University of Culture and Arts]*, 2013, no. 2 (15), pp. 138-143. (In Russ.).
4. Gendina N.I., Sbitnev S.A. Osobennosti podgotovki tekhnologa avtomatizirovannykh biblioteknykh sistem [Features of preparation of the technologist of the automated library systems]. *Obshchee i spetsificheskoe v kriteriyakh i metodakh otsenki biblioteknykh sistem: sb. nauch. tr. [General and specific in the criteria and methods for evaluating library systems: Sat. sci. works]*. Leningrad, 1983, iss. 4, pp. 50-55. (In Russ.).
5. Gordukalova G.F. Intellektual'nyy tsentr regiona. Analiticheskie tekhnologii v biblioteke [The intellectual center of the region. Analytical technologies in the library]. *Biblioteknoye delo [Library science]*, 2010, no. 18 (132), pp. 18-19. (In Russ.).
6. Gordukalova G.F. Informatsionno-analiticheskaya rabota bibliotek v sfere kul'tury: dorogu osilit idushchiy [Information and analytical work of libraries in the field of culture: the road will be mastered]. *Bibliotekovedenie [Library Science]*, 2015, no. 6, pp. 15-18. (In Russ.).
7. Dvorovento V.N., Dvorovento O.V. Realizatsiya tekhnologicheskogo podkhoda v programme podgotovki informatsionnykh analitikov [Realization of technological approaches in the training program for information analysts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 39-50. (In Russ.).
8. Pilko I.S. *Biblioteka kak sistema: tekhnologicheskii podkhod: avtoref. dis. dokt. ped. nauk [Library as a system: a technological approach. Author's abstract of diss. Dr. of pedagogical sciences]*. Moscow, 2001. 44 p. (In Russ.).
9. Pilko I.S., Dvorovento O.V. Bibliotekhnaya professiya v zerkale professional'nykh standartov [Library Profession's Reflection in the Professional Standards]. *Bibliotekovedenie [Library Science]*, 2017, vol. 66, no. 1, pp. 95-101. (In Russ.).
10. *Priraz Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1182 "Ob utverzhdenii Federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 Bibliotekno-informatsionnaya deyatel'nost' (uroven' bakalavriata)".* (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510306_B_3_12012018.pdf (accessed 18.02.2019).

11. *Prikaz Minobrnauki Rossii ot 11.08.2016. № 1001 "Ob utverzhdenii Federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost' (uroven' bakalavriata)".* (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/510306.pdf> (accessed 18.02.2019).
12. Sbitneva G.I. Soderzhanie i struktura kursa "Otraslevye informatsionnye resursy" [Content and structure of the course "Sectoral Information Resources"]. *Morgenshternovskie chteniya – 2016. Biblioteki regionov v tsifrovuyu epokhu: upravlenie, resursy, tekhnologii: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Chelyabinskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka [Morgenstern Reading – 2016. Regional Libraries in the Digital Age: Management, Resources, Technologies: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference. Chelyabinsk Regional Universal Scientific Library]*. Chelyabinsk, 2017, pp. 224-229. (In Russ.).
13. Usoltsev A.P. Inflyatsiya kompetentnostnogo podkhoda v otechestvennoy pedagogicheskoy nauke i praktike [Inflation of the competence-based approach in the Russian pedagogical science and practical teaching]. *Obrazovanie i nauka [The Education and Science Journal]*, 2017, vol. 19, no. 1 (140), pp. 9-23. (In Russ.).

УДК 378.016

ИЗМЕНЕНИЯ ТРЕБОВАНИЙ К ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ В СФЕРЕ ДОКУМЕНТОВЕДЕНИЯ И АРХИВОВЕДЕНИЯ ПРИ ПЕРЕХОДЕ К ЦИФРОВОЙ ЭКОНОМИКЕ

Мишова Валерия Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: valeriya_mishova@mail.ru

Огнева Элла Николаевна, старший преподаватель кафедры технологии автоматизированной обработки информации, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ella@kemguki.ru

Рассматриваются проблемы подготовки кадров в сфере документоведения и архивоведения в условиях перехода к цифровой экономике. Отмечается несоответствие основных профессиональных образовательных программ требованиям работодателей и современным тенденциям изменения экономики. Характеризуется национальная программа «Цифровая экономика Российской Федерации» с точки зрения подготовки кадров. Отмечается неравномерность процессов информатизации в сфере документационного обеспечения управления, документоведения и архивоведения. Представлены требования работодателей к знаниям и умениям специалистов в сфере документоведения и архивоведения, ориентированные на цифровую экономику. Проведен анализ квалификационных характеристик профессий, отраженных в едином квалификационном справочнике должностей руководителей, специалистов и служащих. Выявлено, что специалисты в сфере документоведения и архивоведения, в зависимости от занимаемой должности, разрабатывают, внедряют, организуют работу автоматизированных информационных систем и систем управления. Представлен анализ профессиональных стандартов специалистов в сфере документоведения и архивоведения. Отмечается необходимость владения специалистами в сфере документоведения и архивоведения знаниями и умениями в области информационных технологий, а также наличия у них трудовых функций по проектированию и эксплуатации информационных систем в профессиональной сфере.

Ключевые слова: подготовка кадров, документационное обеспечение управления, документоведение и архивоведение, цифровая экономика, информационные технологии.

CHANGES IN REQUIREMENTS FOR TRAINING THE PERSONNEL IN THE FIELD OF DOCUMENTATION AND ARCHIVING IN TRANSITION TO DIGITAL ECONOMY

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

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

The problems of personnel training in the field of documentation and archival studies in the transition to a digital economy are considered. There is no compliance of educational programs with the requirements of employers and current trends in the economy. It characterizes the national program “Digital Economy of the Russian Federation” in terms of training the transition to a digital economy. The processes of informatization in the field of documentation support of management, records management and archival science are noted as uneven. The requirements of employers to the knowledge and skills of specialists in the field of documentation and archiving are focused on the digital economy. The analysis of the qualification characteristics of the professions reflected in the single qualification directory of positions of managers, professionals and employees. It is revealed that experts in the field of documentation and archival studies, depending on their position, develop, implement, and organize the work of automated information systems and management systems. The results of the analysis of the labor functions of specialists in the field of documentation and archival studies, involving the use of information technology, reflected in professional standards are presented. The experts in the field of documentation and archival knowledge should have all necessary skills in the field of information technology, as well as the availability of labor functions in the design and operation of information systems in the professional sphere.

Keywords: personnel training, documentation management support, documentation management and archiving, digital economics, information technology.

Информационные технологии оказывают существенное влияние на развитие мировой экономики и особенно ее инфраструктуры. Особую актуальность приобретают стратегическое планирование и контроль процессов информатизации как со стороны государства, так и частного сектора.

В соответствии с Указом Президента РФ от 09.05.2017 № 203 «О Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 годы» одним из приоритетных направлений развития России является создание благоприятных условий формирования цифровой экономики.

Согласно Глобальному рейтингу (Global Competitiveness Index), содержащему оценку конкурентоспособности 137 стран мира, который опубликован аналитической группой Всемирного экономического форума 2019 года, Россия, по

сравнению с данными 2018 года, поднялась на пять позиций – с 43-го на 37 место [11].

Сегодня правительство РФ ставит задачу выстроить мощную, современную и конкурентоспособную экономику, выйти на темпы развития выше мировых. Достижению этой цели должна служить программа «Цифровая экономика Российской Федерации», утвержденная Правительством РФ 28.07.2017 № 1632-р.

В рамках реализации вышеуказанной национальной программы были последовательно разработаны и утверждены следующие документы: Постановление Правительства РФ от 28.08.2017 № 1030 «О системе управления реализацией программы “Цифровая экономика Российской Федерации”», план мероприятий по направлению «Кадры и образование» программы «Цифровая экономика Российской Федерации», утверждённый 9 февраля 2018 года Правительственной

комиссией по использованию информационных технологий для улучшения качества жизни и условий ведения предпринимательской деятельности, а также Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года».

Особого внимания заслуживает опубликованный 11 февраля 2019 года паспорт национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации», утвержденный на заседании президиума Совета при Президенте Российской Федерации по стратегическому развитию и национальным проектам 24 декабря 2018 года [5].

Паспорт нацпрограммы включает в себя шесть федеральных проектов: «Нормативное регулирование цифровой среды», «Информационная инфраструктура», «Кадры для цифровой экономики», «Информационная безопасность», «Цифровые технологии» и «Цифровое государственное управление». Срок реализации программы – с октября 2018 года по 2024 год (включительно).

Как следует из представленного документа, одной из ключевых составляющих успеха реализации цифровой экономики является развитие кадрового потенциала страны. В частности, одними из приоритетных задач выступают: развитие мотивации компаний на создание рабочих мест и обучение своих сотрудников ключевым компетенциям цифровой экономики, формирование и внедрение в систему образования требований к ключевой компетенции цифровой экономики, разработка и апробирование базовой модели компетенции, обеспечивающей эффективное взаимодействие бизнеса, образования и общества в условиях цифровой экономики.

К числу основных сфер деятельности, влияющих на процесс перехода к цифровой экономике, относятся: сфера документационного обеспечения управления как важное звено полноценного функционирования современной организации, а также архивная сфера, так как архивные учреждения являются хранителями и поставщиками значимой информации. Хотелось бы отметить, что данные сферы на сегодняшний день имеют различные направления и темпы информатизации.

Сфера документационного обеспечения управления в значительной степени связана с частным бизнесом и, как следствие, имеет больше возможностей по разработке и внедрению информационных технологий. Так, согласно данным ведущего в России портала по корпоративной информатизации TAdviser (www.tadviser.ru), на декабрь 2018 года база информационных систем по управлению корпоративными информационными ресурсами (ЕСМ/СЭД) включала информацию о более чем 5,1 тыс. внедрений. С декабря 2017 года, то есть с момента публикации предыдущего отчета, она пополнилась почти на 700 проектов.

Немного иная ситуация по информатизации архивной отрасли. Несмотря на то, что еще в 1995 году Росархив разработал и утвердил «Концепцию информатизации архивного дела России», на базе которой была принята «Программа информатизации архивного дела России (1997–2000)», процесс информатизации идет более медленными темпами. Так, заместитель директора Государственного архива Российской Федерации И. Ю. Горбунов отмечает, что это связано «со слабой материальной базой Государственного архива, недостаточной кадровой подготовкой, потому что IT-специалисты должны в архивную отрасль вливаться гораздо шире, чем это сейчас» [10].

Сегодня активно обсуждаются проблемы информатизации деятельности архивов и служб документационного обеспечения управления на площадках различного уровня. Так, например, в рамках одной из последних конференций, организаторами которой явились Евро-азиатское региональное отделение Международного совета архивов (ЕВРАЗИКА), Федеральное архивное агентство (Росархив), Всероссийский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела (ВНИИДАД), обсуждались проблемы подготовки кадрового ресурса для дальнейшего обеспечения качественной работы во всех сферах деятельности. Неоднократно подчеркивалась важность рассмотрения вопросов образования, отмечалась необходимость взаимодействия образовательных учреждений и работодателей, а также акцентировалась необходимость ориентации образовательных стандартов на по-

требности рынка, сформулированные в профессиональных стандартах [1].

С целью выявления требований работодателей к знаниям и умениям специалистов в сфере документоведения и архивоведения, ориентированных на цифровую экономику, был проведен анализ квалификационных характеристик профессий, а также профессиональных стандартов в этой сфере.

Изучение единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих (редакция от 9 апреля 2018 года, в том числе с изменениями, вступившими в силу 01.07.2018) [2] позволило выявить должностные обязанности и требуемые знания специалистов, занимающих должности в сфере документоведения и архивоведения, предполагающие использование информационных технологий (табл. 1).

Таблица 1

Квалификационные характеристики должностей в сфере документоведения и архивоведения, предполагающие использование информационных технологий

Наименование должности	Должностные обязанности	Должен знать
Директор архива, центра хранения документации	Организует внедрение в работу архива автоматизированных архивных технологий	Современные информационные технологии
Главный хранитель фондов архива	Способствует внедрению в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Начальник отдела (заведующий отделом) архива	Организует внедрение автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Заведующий архивохранилищем	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Заведующий сектором (начальник сектора) архива	Организует работу по внедрению в архиве автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Заведующий архивом (начальник архивного отдела) муниципального образования, ведомства, организации	Способствует внедрению в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Главный архивист	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Ведущий архивист	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Ведущий методист	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Архивист	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Методист	Участствует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники

Окончание таблицы 1

Наименование должности	Должностные обязанности	Должен знать
Хранитель фондов	Участвует во внедрении в работу архива автоматизированных архивных технологий	Основы применения компьютерной техники
Начальник отдела информации	Организует работу с использованием новых информационных технологий. Руководит созданием справочно-информационного фонда предприятия, обеспечивает внедрение современных информационно-поисковых систем, систематическое пополнение фонда на основе тематических планов комплектования отечественными и зарубежными материалами и использование новых информационных технологий	Новые информационные технологии
Инспектор фонда	Обеспечивает ведение информационных массивов. Участвует в разработке, тестировании и внедрении новых информационных технологий	Организацию и ведение информационных систем, технологии обработки информации
Документовед	Разрабатывает и внедряет технологические процессы работы с документами и документной информацией на основе использования организационной и вычислительной техники. Организует внедрение систем ведения документации. Принимает участие в постановке задач, проектировании, эксплуатации и совершенствовании (в части информационного обеспечения) автоматизированных информационных систем и систем управления, а также в разработке новейших информационных технологий, базирующихся на применении вычислительной и микропроцессорной техники, проектировании и актуализации баз и банков данных.	Порядок планирования, проектирования и технологию работы на базе организационной и вычислительной техники служб документационного обеспечения управления, нормативные и методические документы по проектированию и эксплуатации автоматизированных информационных систем управления, основы программирования, методы проектирования и актуализации баз и банков данных

Таким образом, специалисты в сфере документоведения и архивоведения в зависимости от занимаемой должности разрабатывают, внедряют, организуют работу автоматизированных информационных систем и систем управления.

Обязательное использование информационных технологий заложено и в описании трудовых функций в профессиональных стандартах в этой сфере.

На настоящий момент в Минюсте России зарегистрированы три профстандарта в сфере доку-

ментоведения и архивоведения: «Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией» (зарегистрирован в Минюсте России 02.06.2015 № 37509) [6], «Специалист по управлению документацией организации» (зарегистрирован в Минюсте России 31.05.2017 № 46898) [7], «Специалист по формированию электронного архива» (зарегистрирован в Минюсте России 10.05.2018 № 51040) [8] (табл. 2).

Таблица 2

Трудовые функции специалистов в сфере документоведения и архивоведения, предполагающие использование информационных технологий

Обобщённая трудовая функция	Трудовая функция	Необходимые знания	Необходимые умения
Специалист по организационному и документационному обеспечению управления организацией			
Информационно-аналитическая и организационно-административная поддержка деятельности руководителя организации	Анализ информации и подготовка информационно-аналитических материалов	• Методы обработки информации с применением современных технических средств коммуникаций и связи, вычислительной техники. • Источники информации: каталоги библиотек, журналов, поисковые системы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», электронные базы данных	• Пользоваться информационными ресурсами и систематизировать информацию по заданным критериям. • Пользоваться устройствами автоматизированной обработки текстовой информации и фотонаборными устройствами. • Применять вычислительную технику и информационные технологии для экономической и рациональной организации информационных процессов, повышения их гибкости и динамичности
	Организация деловых контактов и протокольных мероприятий	• Информационно-коммуникационные технологии	• Использовать вычислительную технику и информационно-коммуникационные технологии для более экономической и рациональной организации информационных процессов, повышения их гибкости и динамичности
	Организация исполнения решений руководителя	• Системы электронного документооборота, базы данных	• Пользоваться системами электронного документооборота. • Применять вычислительную технику и информационно-коммуникационные технологии для экономической и рациональной организации информационных процессов, повышения их гибкости и динамичности
Специалист по управлению документацией организации			
Документационное обеспечение управления организацией	Организация документирования управленческой деятельности в организации		• Использовать организационные и технические средства для перевода в электронный вид документов и документированной информации организации
	Организация документооборота в организации	• Функциональные особенности системы электронного документооборота организации	• Создавать базы данных по организационно-распорядительным документам организации и осуществлять контроль их ведения

Продолжение таблицы 2

Обобщённая трудовая функция	Трудовая функция	Необходимые знания	Необходимые умения
Документационное обеспечение управления организацией	Осуществление работ по проектированию и внедрению системы электронного документооборота в сфере документационного управления организации	• Законодательные и нормативные правовые акты Российской Федерации в сфере информационных технологий, используемые в документационном обеспечении управления. • Методы исследования, анализа, проектирования и развития системы документационного обеспечения управления. • Рынок программных продуктов по автоматизации документационного обеспечения управления. • Функциональные особенности различных систем электронного документооборота, используемых в сфере документационного обеспечения управления	• Проводить анализ и оценку возможностей систем электронного документооборота, разработанных для организаций. • Применять методологию организационного проектирования при анализе системы документационного обеспечения управления в организации. • Представлять результаты анализа делопроизводственных процессов организации в графическом виде. • Выявлять приоритетные направления автоматизации документационного обеспечения управления в организации. • Работать в системе электронного документооборота организации. • Определять эффективность мероприятий по автоматизации документационного обеспечения управления в организации
	Осуществление информационно-справочной работы с документами организации	• Правила и порядок формирования баз данных организации. • Особенности функционирования справочно-информационных и информационно-поисковых систем организации	• Работать с электронными базами данных и системами электронного документооборота организации
Специалист по формированию электронного архива			
Руководство процессом сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива	Разработка локальных нормативных актов по вопросам организации процесса сканирования в системе электронного архива	• Порядок организации процесса сканирования и индексации документов в системе электронного архива • Производственные нормы для построения регламентов процесса сканирования и индексации документов в системе электронного архива	• Пользоваться персональным компьютером для составления инструкций, регламентов, технологических карт по организации процесса сканирования в системе электронного архива. • Составлять регламенты, инструкции, технические задания и технические требования по вопросам организации процесса сканирования в системе электронного архива. • Оптимизировать производственные процессы сканирования в системе электронного архива

Обобщённая трудовая функция	Трудовая функция	Необходимые знания	Необходимые умения
Руководство процессом сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива	Стратегическое планирование и построение процессов сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива	• Порядок организации и технология процесса сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива. • Производственные нормативы процессов сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива. • Состав и количество технических средств для соблюдения технологии и качественного выполнения работ по сканированию, вводу и обработке данных в системе электронного архива. • Требования к нормам выработки процессов сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива	• Пользоваться персональным компьютером для проведения тестовых работ по сканированию, вводу и обработке данных в системе электронного архива. • Определять требования к техническим средствам и программному обеспечению для выполнения работ по сканированию, вводу и обработке данных в системе электронного архива. • Оптимизировать технологию и производственные процессы сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива. • Составлять квалификационные требования к персоналу, обеспечивающему процессы сканирования, ввода и обработки данных в системе электронного архива

Анализ трудовых функций специалистов в сфере документоведения и архивоведения, предполагающих использование информационных технологий, показал, что специалисты должны быть не просто уверенными пользователями информационных технологий, но и разбираться в процессах проектирования, функционирования и особенностях использования информационных систем в профессиональной сфере. То есть в утвержденных профстандартах заложены компетенции, которые необходимы специалистам в сфере документоведения и архивоведения для успешного функционирования в рамках цифровой экономики. И сегодня, согласно справочнику профессий, востребованных на рынке труда, новых и перспективных профессий (утвержденному Минтрудом России 2 ноября 2015 года № 832), уже появляются новые профессии, ориентированные на цифровую экономику, такие как спе-

циалист по электронному документообороту, оператор по переводу документов в электронный вид и другие.

Несмотря на расширение применения информационных технологий, сохраняется недостаточный уровень профессиональной подготовки кадров в сфере информационных технологий, образовательные программы порой не в полной мере соответствуют нуждам цифровой экономики. Развитие инфраструктуры и компетенций трудовых кадров в области цифровой экономики должно стать одним из ключевых факторов устойчивого экономического развития страны [4]. В соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение», бакалавр в том числе должен решать профессиональные задачи, ориентированные на использование информационных технологий (табл. 3).

Таблица 3

**Соотношение видов профессиональной деятельности с профессиональными задачами,
которые должен решать бакалавр по направлению подготовки
46.03.02 «Документоведение и архивоведение»**

Виды профессиональной деятельности по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»	Профессиональные задачи, которые должен решать бакалавр по направлению подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»
Научно-исследовательская деятельность	• Участие в проектировании и внедрении автоматизированных систем документационного обеспечения управления (систем электронного документооборота) и архивного дела на стадиях постановки задачи и оценки их применения в условиях конкретной организации
Технологическая деятельность	• Внедрение и эксплуатация автоматизированных систем в документационном обеспечении управления и архивном деле, включая системы электронного документооборота; • участие во внедрении и эксплуатации информационных технологий, используемых в документационном обеспечении управления и архивном деле (сканирование)
Проектная деятельность	• Участие в проектировании систем электронного документооборота как составной части системы управления документами и их хранения; • выполнение технологических видов работ по документационному обеспечению управления и архивному делу на базе использования новейших информационных технологий; • совершенствование технологии документационного обеспечения управления и архивного дела на базе использования новейших информационных технологий; • участие в проектировании и внедрении информационных технологий, используемых в документационном обеспечении управления и архивном деле

В соответствии с планом достижения показателей и индикаторов федерального проекта «Кадры для цифровой экономики», к 2024 году количество выпускников высшего и среднего образования, обладающих компетенциями в области информационных технологий, должно достичь 800 человек в год (в 2018 году эта цифра составляла 230 человек), а доля населения, обладающего ключевыми компетенциями цифровой экономики, должна составить 40 % (в 2018 году составляла 26 %) [10].

Вместе с тем на основе анализа современного состояния подготовки специалистов в области документоведения и архивоведения, представленного в статье [3], авторами было выявлено, что из 56 вузов страны лишь в четырех готовят выпускников по профилям, ориентированным на

информационные технологии и электронные документы. При этом на момент подготовки данной статьи один из этих вузов прекратил набор по направлению подготовки «Документоведение и архивоведение».

Таким образом, современным образовательным учреждениям, осуществляющим подготовку специалистов в области документоведения и архивоведения, требуется более оперативно принимать решения по корректировке образовательной траектории с учетом потребностей работодателей и современных тенденций изменения экономики. Необходимо развитие системы подготовки квалифицированных кадров, которые будут обладать высоким уровнем профессиональных компетенций, требующихся для цифровой экономики.

Литература

1. Документация в информационном обществе: задачи архивоведения и документоведения в условиях цифровой экономики [Электронный ресурс]: Междунар. науч.-практ. конф. – URL: http://www.vniidad.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2536&Itemid=915.
2. Единый квалификационный справочник должностей руководителей, специалистов и служащих [Электронный ресурс]. – URL: <https://classinform.ru/eksd.html>.
3. Мишова В. В., Огнева Э. Н. Подготовка бакалавров направления «Документоведение и архивоведение» в современных условиях // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45–2. – С. 37–47.
4. Основные направления бюджетной, налоговой и таможенно-тарифной политики на 2019 год и на плановый период 2020 и 2021 годов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=308390&fld=134&dst=100426,0&rnd=0.7240513045957921#09680672615785967>.
5. Паспорт национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319432.
6. Профессиональный стандарт специалиста по организационному и документационному обеспечению управления организацией [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.002.pdf>.
7. Профессиональный стандарт специалиста по управлению документацией организации [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.004.pdf>.
8. Профессиональный стандарт специалиста по формированию электронного архива [Электронный ресурс]. – URL: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.009.pdf>.
9. Федеральный проект «Кадры для цифровой экономики» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.prisp.ru/images/pdf/nacproekt_cifr_economik.pdf.
10. Цифровизация деятельности национальных архивов. Пути решения законодательных проблем [Электронный ресурс]: науч.-метод. семинар. – URL: <http://council.gov.ru/media/files/otfFLICObbX3tE9sF3AqngDIH3I28gaD.pdf>.
11. The Global Competitiveness Report 2018 [Электронный ресурс]. – URL: <http://reports.weforum.org/global-competitiveness-report-2018>.

References

1. *Dokumentatsiya v informatsionnom obshchestve: zadachi arkhivovedeniya i dokumentovedeniya v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki: mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya [Documentation in the information society: the tasks of archival and documentation in the digital economy: international scientific-practical conference]*. (In Russ.). Available at: http://www.vniidad.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2536&Itemid=915.
2. *Edinyy kvalifikatsionnyy spravochnik dolzhnostey rukovoditeley, spetsialistov i sluzhashchikh [Unified Qualification Directory of Managers, Specialists and Employees]*. (In Russ.). Available at: <https://classinform.ru/eksd.html>.
3. *Mishova V.V., Ogneva E.N. Podgotovka bakalavrov napravleniya «Dokumentovedenie i arkhivovedenie» v sovremennykh usloviyakh [Professional Training of “Documentation Management and Archiving” Bachelors in the Modern Conditions]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. Kemerovo, 2018, no. 45-2, pp. 37-47. (In Russ.)*.
4. *Osnovnye napravleniya byudzhetoynoy, nalogovoy i tamozhenno-tarifnoy politiki na 2019 god i na planovyy period 2020 i 2021 godov [The main directions of the budget, tax and customs tariff policy for the year 2019 and the planned period of 2020 and 2021]*. (In Russ.). Available at: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=308390&fld=134&dst=100426,0&rnd=0.7240513045957921#09680672615785967>.
5. *Pasport natsional'noy programmy «Tsifrovaya ekonomika Rossiyskoy Federatsii» [Pasport natsional'noy programmy «Tsifrovaya ekonomika Rossiyskoy Federatsii»]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_319432.
6. *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>.
7. *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>.
8. *Professional'nyy standart spetsialista po formirovaniyu elektronnoy arkhiva [Professional standard of a specialist in the formation of electronic archive]*. (In Russ.). Available at: <http://fgosvo.ru/uploadfiles/profstandart/07.009.pdf>.

9. *Federal'nyy projekt "Kadry dlya tsifrovoy ekonomiki" [Federal project "Personnel for the digital economy"]*. (In Russ.). Available at: http://www.prisp.ru/images/pdf/nacproekt_cifr_economik.pdf.
10. *Tsifrovizatsiya deyatel'nosti natsional'nykh arkhivov. Puti resheniya zakonodatel'nykh problem: nauchno-metodicheskiy seminar [Digitalization of national archives. Ways to solve legislative problems: scientific and methodological seminar]*. (In Russ.). Available at: <http://council.gov.ru/media/files/otfFLICObbX3tE9sF3AqngDIH3I28gaD.pdf>
11. *The Global Competitiveness Report 2018*. (In Engl.). Available at: <http://reports.weforum.org/global-competitiveness-report-2018>.

УДК 378:00

ДИСКУРСИВНЫЙ АНАЛИЗ ФОРМИРОВАНИЯ БАЗОВЫХ ДИСЦИПЛИН УКРУПНЕННОЙ ГРУППЫ НАПРАВЛЕНИЙ ПОДГОТОВКИ

51.00.00 «КУЛЬТУРОВЕДЕНИЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ» В РАМКАХ ПЕРЕХОДА НА МОДЕРНИЗИРОВАННЫЕ ФГОС ВО

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

Меркулова Альмира Шевкетовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: a_merkulova@list.ru

Статья посвящена проблемам сопряжения примерных основных образовательных программ укрупненной группы направлений подготовки 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты». Цель – обосновать возможность сопряжения основных образовательных программ высшего образования по укрупненной группе направлений подготовки 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты».

В ходе исследования использовался метод анализа федеральных государственных стандартов высшего образования и примерных основных образовательных программ. Для характеристики индикаторов достижения компетенций и выявления сопряжения дисциплин внутри укрупненной группы направлений подготовки применялся метод сравнительного анализа примерных образовательных программ.

Выявленные взаимосвязи примерных основных образовательных программ позволят разработать сопряженные основные профессиональные образовательные программы по УГНП «Культуроведение и социокультурные проекты». Предложен единый перечень базовых дисциплин по УГНП «Культуроведение и социокультурные проекты».

Отбор и содержание дисциплин для вновь создаваемых основных профессиональных программ должны опираться на основные принципы, содержащиеся в нормативно-правовой документации, ориентироваться на запросы работодателей, развитие профессии в целом, а также науки, в рамках которой происходит обучение. Создание унифицированного корпуса дисциплин в рамках базового учебного плана основной профессиональной образовательной программы позволит реализовать преемственность подготовки и сформировать универсальные компетенции в соответствии с современными требованиями образовательного стандарта.

Ключевые слова: ФГОС ВО, примерные основные образовательные программы, укрупненная группа направлений подготовки, универсальные компетенции, общепрофессиональные компетенции, индикаторы достижения, культуроведение, социокультурные проекты.

**DISCURSIVE ANALYSIS OF THE FORMATION OF THE BASIC DISCIPLINES
OF THE INTEGRATED GROUP OF PREPARATION DIRECTIONS 51.00.00
“CULTURE AND SOCIO-CULTURAL PROJECTS” IN THE TRANSITION
TO RENOVATED FEDERAL EDUCATIONAL STANDARDS**

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

Merkulova Almira Shevketovna, PhD of Pedagogy, Associate Professor of Department of Technology of Documentary Communications, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: a_merkulova@list.ru

The article is devoted to the problems of interfacing the approximate basic educational programs of the integrated group of training areas 51.00.00 “Cultural Studies and Socio-cultural Projects.” The aim of the work is to substantiate the possibility of combining the main educational programs of higher education in an integrated group of training areas 51.00.00 “Cultural Studies and Socio-cultural Projects.”

The study used the method of analysis of federal state standards of higher education and standard basic educational programs. To characterize the indicators of achievement of competencies and identify pairing the disciplines within the integrated group of training areas the method of comparative analysis of approximate educational programs was used.

The revealed interrelations of approximate basic educational programs will make it possible to develop related basic professional educational programs for the group of areas of study “Cultural Studies and Socio-cultural Projects”. A unified list of basic disciplines of the State Research Institution of Culture “Cultural Studies and Socio-cultural Projects” was proposed.

The selection and content of disciplines for newly created basic professional programs should be based on the basic principles contained in regulatory documents, focused on employers’ requests, development of the profession, as well as the science of training. The creation of a unified body of disciplines within the framework of the basic of the curriculum of the main professional educational program allows the continuity of training and the formation of universal competences in accordance with modern requirements of the educational standard.

Keywords: federal educational standard of higher education, exemplary basic educational programs, an integrated group of training areas, universal competences, general professional competencies, competence achievement indicators, cultural studies, socio-cultural projects.

В условиях формирования новой парадигмы образования, в соответствии с которой главной целью обучения становится создание условий для свободного саморазвития личности, в кратчайшие сроки происходит модернизация федеральных государственных образовательных стандартов. Их основными отличиями являются: упраздняются градации программ подготовки на академические и прикладные; общекультурные компетенции заменяются универсальными; перечень профессиональных компетенций формируется на основе профессиональных стандартов, а также требований, предъявляемых на рынке труда; обобщается зарубежный и отечественный опыт с учетом представленных Примерных основных образовательных программ (ПООП); области профес-

сиональной деятельности согласуются с реестром профессиональных стандартов; описание объектов и задач профессиональной деятельности приводится в ПООП, однако может быть установлен самостоятельно образовательной организацией.

С учетом того, что прием обучающихся по образовательным программам, разработанным на основе ФГОС ВО 3+, прекращен с 31 декабря 2018 года, сегодня ведется активная работа по созданию новых основных профессиональных образовательных программ в рамках федеральных образовательных стандартов 3++.

В этой связи особо отметим, что современная система государственной стандартизации высшего образования уже не имеет такого жесткого нормирования содержания образования в виде

четко зафиксированного набора дисциплин и их трудоемкости, как это было в стандартах первого и второго поколений, и переходит к рамочной регламентации структуры образовательной программы, условий ее реализации и результатов освоения образовательных стандартов 3-го и в перспективе 4-го поколения. Несомненно, образовательные организации в полной мере используют возможность формирования собственных основных образовательных программ, не похожих на программы других образовательных организаций, и это позволяет более мобильно и активно реагировать на меняющиеся требования рынка труда по отрасли и в то же время повышает их ответственность за качество предлагаемых образовательных программ и их конкурентоспособность [3].

Утвержденные ФГОС ВО 3 ++ более унифицированы в формулировках компетенций в отличие от ФГОС ВО 3+. Так, например, по укрупненной группе направлений подготовки «Культуроведение и социокультурные проекты», в которую входят 6 направлений, количество общекультурных компетенций в соответствии с ФГОС ВО 3+ по каждому направлению варьировалось от 9 до 15. Фрагмент анализа представлен в таблице 1. Компетенций по всей группе, у которых формулировка и код совпадают полностью, – только 2, совпадающие по формулировке – 4 компетенции, остальные имеют отличия как в формулировке, так и коде, что, на наш взгляд, негативно повлияло на единство содержания образовательной подготовки по одной группе направлений.

Таблица 1

**Сравнительный анализ общекультурных компетенций УГНП 51.00.00
«Культуроведение и социокультурные проекты» по ФГОС ВО 3+
(фрагмент анализа)**

Общекультурная компетенция	Направления подготовки по УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты»					
	51.03.01 «Культурология»	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально-культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»
Способность использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1)	+	+	+	+	+	+
Способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2)	+	+	+	+	+	+

Обще-культурная компетенция	Направления подготовки по УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты»					
	51.03.01 «Культурология»	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально-культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»
Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия, способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-6)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6); способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6); способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6); способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6); способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия, способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-6)	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-7); способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-8)

Создаваемые образовательные профессиональные программы должны четко учитывать последовательность формирования и овладения компетенциями. А в условиях развития сетевых форм образования, актуализации академической мобильности студентов и преподавателей необходим единый блок дисциплин, направленный на формирование компетенций в соответствии с п. 2.10 ФГОС ВО 3++. В этой связи необходимо на первом этапе работы по созданию образовательной профессиональной программы провести анализ всех утвержденных стандартов по группе направлений подготовки, определить реперные точки совместимости. Помимо всего прочего это необходимо и для последующей готовности конкретного вуза к оптимизации работы, в условиях ежегодного сокращения контрольных цифр приема по направлениям подготовки.

Для определения совместимости модернизированных федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования 3++ укрупненной группы направлений подготовки (УГНП) 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» был проведен сравнительный анализ универсальных и общепрофессиональных компетенций и их индикаторов. Анализ проводился по 5 направлениям подготовки бакалавриата:

• 51.03.02 «Народная художественная культура»,

• 51.03.03 «Социально-культурная деятельность»,

• 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»,

• 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»,

• 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность».

Базой исследования явились ФГОС ВО 3++ и проекты примерных основных образовательных программ (ПООП) по перечисленным направлениям подготовки [4; 7–11].

Универсальные компетенции, предусмотренные модернизированными ФГОС, в соответствии с требованиями по разработке основных образовательных программ должны быть универсальными для всей УГНП. Однако, какими должны быть

индикаторы достижения данных компетенций, в литературе не определено [6]. Стоит предположить, что индикаторы данных компетенций должны быть также универсальны.

В ходе сравнительного анализа было выявлено, что у всех направлений подготовки УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» универсальные компетенции тождественны, что соответствует требованиям по разработке ФГОС ВО 3++ [1].

В то же время сравнение индикаторов универсальных компетенций показало, что по всем анализируемым направлениям, кроме 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», они сформулированы одинаково. В таблице 2 представлен фрагмент сравнительного анализа индикаторов достижения универсальных компетенций УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты». В примерной основной образовательной про-

грамме по музеологии многие индикаторы идентичны представленным в других программах, но по форме представления имеют отличия, отражающие специфику подготовки по данному направлению. Так, например, в данной программе в компетенции УК-1 выделены индикаторы: УК-1.3 – знать основные виды исторических источников; УК-1.7 – уметь определять информационную емкость различных видов исторических источников; УК-1.10 – владеть навыками публичной речи, аргументации, изложения собственного видения рассматриваемых проблем, ведения дискуссий и полемики; а в компетенции УК-5: УК-5.1 – знать основные понятия археологии, этнологии, истории, культурологии; УК-5.8 – уметь самостоятельно выявлять причинно-следственные связи исторических событий и явлений; УК-5.13 – владеть навыками определения вклада выдающихся деятелей и общественных движений в историческое развитие стран и народов мира.

Таблица 2

Сравнительный анализ индикаторов универсальных компетенций УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» (фрагмент)

Универсальные компетенции	Индикаторы достижения универсальной компетенции в образовательной программе				
	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально-культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»
УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах	УК-5.1. Знать: - основы и принципы межкультурного взаимодействия в зависимости от социально-исторического, этического и философского контекста развития общества; - многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии, основные понятия истории, культурологии, закономерности	УК-5.1. Знать: - основы и принципы межкультурного взаимодействия в зависимости от социально-исторического, этического и философского контекста развития общества; - многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии, основные понятия истории, культурологии, закономерности и этапы развития	УК-5.1. Знать основные понятия археологии, этнологии, истории, культурологии. УК-5.2. Знать сущность и функции исторического знания. УК-5.3. Знать основные подходы к изучению культурных явлений. УК-5.4. Знать многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии во временной ретроспективе, формы межкультурного взаимодействия. УК-5.5. Знать особенности и этапы развития духовной и материальной культуры народов мира.	УК-5.1. Знать: - основы и принципы межкультурного взаимодействия в зависимости от социально-исторического, этического и философского контекста развития общества; - многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии, основные понятия истории, культурологии, закономерности и этапы развития	УК-5.1. Знать: - основы и принципы межкультурного взаимодействия в зависимости от социально-исторического, этического и философского контекста развития общества; - многообразие культур и цивилизаций в их взаимодействии, основные понятия истории, культурологии, закономерности и этапы развития

Универсальные компетенции	Индикаторы достижения универсальной компетенции в образовательной программе				
	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально-культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»
УК-5. Способен воспринимать межкультурное разнообразие общества в социально-историческом, этическом и философском контекстах	и этапы развития духовной и материальной культуры народов мира, основные подходы к изучению культурных явлений; - роль науки в развитии цивилизации, взаимодействие науки и техники и связанные с ними современные социальные и этические проблемы. УК-5.2. Уметь: - определять и применять способы межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания. УК-5.3. Владеть: - навыками применения способов межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - навыками самостоятельного анализа и оценки исторических явлений и вклада исторических деятелей в развитие цивилизации	духовной и материальной культуры народов мира, основные подходы к изучению культурных явлений; - роль науки в развитии цивилизации, взаимодействие науки и техники и связанные с ними современные социальные и этические проблемы. УК-5.2. Уметь: - определять и применять способы межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания. УК-5.3. Владеть: - навыками применения способов межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - навыками самостоятельного анализа и оценки исторических явлений и вклада исторических деятелей в развитие цивилизации	УК-5.6. Знать роль науки в развитии цивилизаций, взаимодействие науки и техники, связанные с ними современные социальные и этические проблемы и достижения наук о природе, обществе и коммуникационных технологиях. УК-5.7. Уметь применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания. УК-5.8. Уметь самостоятельно выявлять причинно-следственные связи исторических событий и явлений. УК-5.9. Уметь определять факторы универсальности и уникальности исторического развития цивилизаций мира. УК-5.10. Уметь проводить сравнительный анализ особенностей исторического развития культур и цивилизаций, материальной и духовной культуры народов мира. УК-5.11. Владеть навыками аргументированного изложения собственной точки зрения, корректного и конструктивного ведения дискуссии. УК-5.12. Владеть приемами презентации результатов собственных теоретических изысканий в области межкультурного взаимодействия. УК-5.13. Владеть навыками определения вклада выдающихся деятелей и общественных движений в историческое развитие стран и народов мира	духовной и материальной культуры народов мира, основные подходы к изучению культурных явлений; - роль науки в развитии цивилизации, взаимодействие науки и техники и связанные с ними современные социальные и этические проблемы. УК-5.2. Уметь: - определять и применять способы межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания. УК-5.3. Владеть: - навыками применения способов межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - навыками самостоятельного анализа и оценки исторических явлений и вклада исторических деятелей в развитие цивилизации	духовной и материальной культуры народов мира, основные подходы к изучению культурных явлений; - роль науки в развитии цивилизации, взаимодействие науки и техники и связанные с ними современные социальные и этические проблемы. УК-5.2. Уметь: - определять и применять способы межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - применять научную терминологию и основные научные категории гуманитарного знания. УК-5.3. Владеть: - навыками применения способов межкультурного взаимодействия в различных социокультурных ситуациях; - навыками самостоятельного анализа и оценки исторических явлений и вклада исторических деятелей в развитие цивилизации

В связи с этим видится следующее решение: привести все индикаторы универсальных компетенций к единым формулировкам, что позволит нормализовать и стандартизировать содержание дисциплин, формирующих данные компетенции в УГНП «Культуроведение и социокультурные проекты».

На следующем этапе проводился анализ общепрофессиональных компетенций по данной группе направлений подготовки. Данные компетенции направлены на формирование основополагающих профессиональных способностей, знаний и умений профессионала, являющихся инвариантом для любой профессиональной деятельности. Из этого следует, что общепрофессиональные компетенции должны быть едиными для области образования или для укрупненной группы направлений подготовки. В УГНП 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» представлены следующие общепрофессиональные компетенции:

- Способен применять полученные знания в области культуроведения и социокультурного проектирования в профессиональной деятельности и социальной практике.
- Способен решать стандартные задачи профессиональной деятельности с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности.
- Способен соблюдать требования профессиональных стандартов и нормы профессиональной этики.
- Способен ориентироваться в проблематике современной государственной культурной политики Российской Федерации.

Анализ общепрофессиональных компетенций показал, что в анализируемых ФГОС ВО данные 4 компетенции сформулированы одинаково, однако в ПООП по направлению подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» отсутствует компетенция *ОПК-4 – «способен ориентироваться в проблематике современной государственной культурной политики Российской Федерации»*, что весьма странно для сферы культуры, где данная компетенция обязательна. В ПООП по библиотечно-информационной деятельности нарушена единая нумерация общепрофессиональных компетенций

начиная с ОПК-2. Кроме того, в направлении подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» внесено изменение в компетенцию ОПК-3 (в других случаях это ОПК-2), в которой уточнено, что выпускник «способен решать стандартные задачи профессиональной деятельности **на основе информационной и библиографической культуры** с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности». Также по данному направлению подготовки кроме названных компетенций введена еще одна *ОПК-2 – «способен использовать знание мировой литературы для реализации профессиональных задач, формирования культурной идентичности личности и межкультурного взаимодействия»*, которая связана с профессиональной деятельностью выпускников данного направления подготовки.

При сравнении индикаторов общепрофессиональных компетенций по направлениям подготовки УГНП «Культуроведение и социокультурные проекты» их совпадение выявлено в двух компетенциях: *ОПК-3 – «способен соблюдать требования профессиональных стандартов и нормы профессиональной этики»* и *ОПК-4 – «способен ориентироваться в проблематике современной государственной культурной политики Российской Федерации»*. Однако, как и в универсальных компетенциях, в общепрофессиональных компетенциях отличаются индикаторы по направлению подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия».

Индикаторы компетенций ОПК-1 и ОПК-2 совпадают лишь частично. Так, во всех направлениях, кроме «Музеологии и охраны объектов культурного и природного наследия», совпадает индикатор компетенции *ОПК-1 – «владеть: навыками применения исследовательских и проектных методов в профессиональной сфере; навыками сбора, обработки, анализа и обобщения информации о приоритетных направлениях развития социокультурной сферы и отдельных отраслей культуры»*. По музеологии данное совпадение лишь частичное. Индикаторы общепрофессиональной компетенции ОПК-2 полностью совпадают в трех направлениях подготовки: 51.03.02 «Народная художественная культура», 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», 51.03.06 «Библиотечно-информационная дея-

тельность». Полностью отличаются индикаторы данной компетенции по направлению 51.03.03 «Социально-культурная деятельность». Данный факт вызывает вопрос: почему общепрофессиональная компетенция, направленная «на решение стандартных задач профессиональной деятельности с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности» имеет существенные отличия в рамках одной УГНП.

На наш взгляд, необходимо тщательно изучить каждый индикатор и, исходя из требования, что индикаторы должны быть легко проверяемы, разработать единый их набор для всей укрупненной группы направлений подготовки «Культуроведение и социокультурные проекты».

На следующем этапе анализа проведено сопоставление базовых дисциплин по направлениям подготовки данной УГНП. Результаты анализа представлены в таблице 3.

Из таблицы 3 видно, что в примерных основных образовательных программах полностью совпадает ряд дисциплин: «Философия», «Иностранный язык», «История», «Основы государственной культурной политики», «Культурология», «Физическая культура и спорт», «Безопасность жизнедеятельности». В четырех из пяти ПООП предлагаются дисциплины: «Экономика культуры», «Русский язык и культура речи», «Психология и педагогика», «Информационные технологии». Также в 2–3 ПООП встречаются совпадения дисциплин и их вариантов: «Правоведение»

(«Основы права в сфере культуры», «Правовые основы сферы культуры»), «Социология» («Прикладная социология»), «Литература» («Русская литература», «Отечественная литература», «Зарубежная литература», «История литературы»), «Профессиональная этика» («Профессиональная этика в сфере культуры»).

Стоит отметить, что, хотя в ФГОС ВО 3++ выделена компетенция, направленная на формирование способности осуществлять деловую коммуникацию в устной и письменной формах на государственном языке Российской Федерации и иностранном(ых) языке(ах), в ПООП по направлению подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность» дисциплина «Русский язык и культура речи» отсутствует. А вот дисциплина «Профессиональная этика» предусмотрена лишь в двух ПООП, хотя во всех анализируемых ФГОС ВО 3++ выделена общепрофессиональная компетенция, направленная на формирование способности соблюдать требования профессиональных стандартов и нормы профессиональной этики.

Следовательно, встает вопрос: а как планируется в этих направлениях подготовки осваивать универсальные и общепрофессиональные компетенции, в содержание которых заложено формирование знаний русского языка и культуры речи, основ профессиональной этики? Решение данной проблемы видится в необходимости введения в учебные планы этих направлений подготовки вариативных дисциплин по русскому языку, культуре речи и профессиональной этике.

Таблица 3

Базовые дисциплины, полностью и частично совпадающие в примерных основных образовательных программах укрупненной группы направлений подготовки 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты»

Дисциплины	Направления подготовки				
	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально- культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библиотечно- информационная деятельность»
Философия	+	+	+	+	+
Иностранный язык	+	+	+	+	+

Окончание таблицы 3

Дисциплины	Направления подготовки				
	51.03.02 «Народная художественная культура»	51.03.03 «Социально- культурная деятельность»	51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»	51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»	51.03.06 «Библио- техническо- информа- ционная деятельность»
История	+	+	+	+	+
Основы государственной культурной политики	+	+	+	+	+
Культурология	+	+	+	+	+
Экономика культуры	+		Экономика	+	+
Русский язык и культура речи	+		+	+	+
Психология и педагогика / Педагогика и психология	+	Психология, Педагогика	+	+	+
Физическая культура и спорт / Физическая культура	+	+	+	+	+
Безопасность жизнедеятельности	+	+	+	+	+
Информационные технологии	+		+	+	+
Правоведение	Основы права в сфере культуры		+	Основы права в сфере культуры	Правовые основы сферы культуры
Социология	Прикладная социология	+			+
Литература	+	Отечественная литература Зарубежная литература		История литературы	Русская литература Зарубежная литература
Профессиональная этика	+				Профессиональная этика в сфере культуры

Подводя итог, отметим, что сейчас перед образовательными организациями стоит большая задача – создать востребованные, конкурентоспособные основные образовательные программы, которые бы позволили приостановить отток выпускников школ в вузы других регионов. Кроме того, данные программы должны отвечать требованиям рынка труда и непосредственно учреждениям культуры конкретного региона [5; 6]. В этой связи нам видится целесообразным разделение блоков учебного плана на определенные модули [2]. Прежде всего модуль, являющийся «ядром» профессии, затем модуль, включающий предметы, которые дополняют освоение «ядерных» дисциплин. Особое внимание необходимо уделить практико-ориентированным дисциплинам, что является актуальным в рамках современной парадигмы образования. Выпускник-бакалавр становится «универсальным солдатом» для учреждения культуры, готовым к определённым видам профессиональной деятельности. В этой связи особо отметим блок дисциплин (модуль), направленный на конкретный, востребованный профиль подготовки бакалавров, разработанный образовательной организацией на основе требований рынка труда и развития профессии в целом. И, конечно, не следует забывать о модуле факультативных дисциплин, обеспечивающих углубленное изучение различных аспектов профессиональной деятельности, носящих прикладной характер, отражающих региональный аспект или конкретизацию трудовой функции в соответствии с профессиональным стандартом.

Необходимо отметить, что из образовательного стандарта бакалавров по рассматриваемой укрупненной группе исключен такой тип деятельности, как научно-исследовательская, несмотря

на то, что она включена в основные направления работы учреждений культуры, для которых осуществляется подготовка кадров по укрупненной группе направлений подготовки «Культуроведение и социокультурные проекты», а в стандартах утверждены компетенции, направленные на формирование научно-исследовательской деятельности. По нашему мнению, нужно ввести в основные образовательные программы дисциплины, включающие освоение данного вида деятельности как одного из приоритетных для данной группы направлений уровня бакалавриата, что позволит заложить основу для научно-исследовательской деятельности при подготовке магистров.

В этой связи необходимо по-новому взглянуть на отбор и содержание дисциплин для вновь создаваемых основных профессиональных программ, опираясь на базовые принципы, содержащиеся в нормативно-правовой документации, ориентируясь на запросы работодателей, развитие профессии в целом, а также науки, в рамках которой происходит обучение (музеологии, библиотековедения, народной художественной культуры и т. д.).

С учетом расширения самостоятельности вузов при создании основных профессиональных образовательных программ это дает возможность сделать ОПОП более востребованной. Будущее российских учреждений культуры зависит от решения задачи обеспечения отрасли культуры квалифицированными кадрами, при этом необходимо привести в соответствие систему подготовки бакалавров всех профилей с учетом потребностей рынка, в том числе и конкретных регионов, а также развития и модернизации высшего образования в России.

Литература

1. Информационное письмо Минобрнауки РФ «О доработке проектов ФГОС и разработке ПООП» № 05-735 от 23.03.2017 [Электронный ресурс]. – URL: http://fgosvo.ru/files/files/Letter_23032017_bak.pdf (дата обращения: 18.03.2019).
2. Караваева Е. В. Рекомендуемый алгоритм проектирования программ высшего образования // Высшее образование в России. – 2014. – № 8–9. – С. 5–16.
3. Пилко И. С., Тараненко Л. Г., Ли М. Г., Абалакова О. В. Библиотечно-информационное образование: новые концепции и технологии развития: моногр. / под науч. ред. И. С. Пилко. – М.: Литера, 2014. – 304 с.
4. Реестр примерных основных образовательных программ высшего образования [Электронный ресурс] / М-во культуры РФ. – URL: <http://пооп.рф/projects> (дата обращения: 05.03.2019).
5. Родионова Д. Д., Мастеница Е. Н., Мишакова О. Э., Степанова Е. Ю., Сизова И. А. Проектирование примерной образовательной программы по направлению «Музеология и охрана объектов культурного и природного

- наследия»: условия, принципы, опыт // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 155–166. DOI: 10.17223/22220836/32/16.
6. 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. 241–249.
 7. Родионова Д. Д. Подходы к проектированию индикаторов достижения компетенций при разработке основной образовательной программы по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» // Теория, история и практика образования в сфере культуры: мат-лы XVIII Международ. науч.-метод. конф. / Алт. гос. ин-т культуры. – Барнаул: Алт. гос. ин-т культуры, 2018. – С. 128–133.
 8. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки (специальности) 51.03.02 «Народная художественная культура» и уровню высшего образования бакалавриат [Электронный ресурс]: утв. приказом Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510302_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 03.03.2019).
 9. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки (специальности) 51.03.03 «Социально-культурная деятельность» и уровню высшего образования бакалавриат [Электронный ресурс]: утвержден приказом Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510303_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 03.03.2019).
 10. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки (специальности) 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» [Электронный ресурс]: утвержден приказом Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510304_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 03.03.2019).
 11. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки (специальности) 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» [Электронный ресурс]: утвержден приказом Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510305_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 03.03.2019).
 12. Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки (специальности) 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [Электронный ресурс]: утвержден приказом Минобрнауки России от 06.12.2017 № 1178. – URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510306_B_3_12012018.pdf (дата обращения: 03.03.2019).

References

1. *Informatsionnoe pis'mo Minobrnauki RF "O dorabotke proektov FGOS i razrabotke POOP" № 05-735 ot 23.03.2017* [Information Letter of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation "On the revision of GEF projects and the development of POOP" No. 05-735 of 03.03.2017]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/files/files/Letter_23032017_bak.pdf (accessed 18.03.2019).
2. Karavaeva E.V. Rekomenduemyy algoritm proektirovaniya programm vysshego obrazovaniya [Recommended algorithm for designing higher education programs]. *Vyshee obrazovanie v Rossii [Higher education in Russia]*, 2014, no. 8-9, pp. 5-16. (In Russ.).
3. Pilko I.S., Taranenko L.G., Li M.G., Abalakova O.V. *Bibliotечно-informatsionnoe obrazovanie: novye kontseptsii i tekhnologii razvitiya: monografiya* [Library and information education: new concepts and technologies of development]. Sci. Ed. I. S. Pilko. Moscow, Litera Publ., 2014. 304 p. (In Russ.).
4. *Reestr primernykh osnovnykh obrazovatel'nykh programm vysshego obrazovaniya. Ministerstvo kul'tury RF* [Register of sample basic educational programs of higher education. Ministry of Culture of the Russian Federation] (In Russ.). Available at: <http://poop.rf/projects> (accessed 05.03.2019).
5. Rodionova D.D., Mastenitsa E.N., Mishakova O.E., Stepanova E.Y., Sizova I.A. Proektirovanie primernoy obrazovatel'noy programmy po napravleniyu «Muzeologiya i okhrana ob'ektov kul'turnogo i prirodnogo naslediya»: usloviya, printsipy, opyt [Designing an exemplary educational program in the direction of "Museology and the Protection of Objects of Cultural and Natural Heritage": conditions, principles, experience]. *Vestn. Tom. gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Tomsk Bulletin. State University. Cultural Studies and Art History]*, 2018, no. 32, pp. 155-166. DOI: 10.17223/22220836/32/16.
6. 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 program of professional training of specialists in museology for magistracy: experience, conditions, principles]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 43, pp. 241-249. (In Russ.).

7. Rodionova D.D. Podkhody k proektirovaniyu indikatorov dostizheniya kompetentsiy pri razrabotke osnovnoy obrazovatel'noy programmy po napravleniyu podgotovki «Muzeologiya i okhrana ob"ektov kul'turnogo i prirodnogo naslediya» [Approaches to designing indicators to achieve competencies in the development of the main educational program in the direction of the preparation "Museology and protection of cultural and natural heritage sites"]. *Teoriya, istoriya i praktika obrazovaniya v sfere kul'tury: materialy XVIII mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy konferentsii* [Theory, history and practice of education in the field of culture: materials of the XVIII International Scientific and Methodological Conference]. Barnaul, Altai State Institute of Culture Publ., 2018, pp. 128-133. (In Russ.).
8. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki (spetsial'nosti) 51.03.02 «Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura» i urovnyu vysshego obrazovaniya bakalavriat: utverzhden prikazom Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1178* [Federal state educational standard in the direction of training (specialty) 51.03.02 "Folk art culture" and the level of higher education bachelor degree: approved by the order of the Ministry of education of Russia from 06.12.2017 № 1178]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510302_B_3_12012018.pdf (accessed 03.03.2019).
9. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki (spetsial'nosti) 51.03.03 «Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost'» i urovnyu vysshego obrazovaniya bakalavriat: utverzhden prikazom Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1178* [Federal state educational standard in the direction of training (specialty) 51.03.03 "Social and cultural activities" and the level of higher education bachelor: approved by the order of the Ministry of education of Russia from 06.12.2017 № 1178]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510303_B_3_12012018.pdf (accessed 03.03.2019).
10. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki (spetsial'nosti) 51.03.04 «Muzeologiya i okhrana ob"ektov kul'turnogo i prirodnogo naslediya»: utverzhden prikazom Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1178* [Federal state educational standard in the direction of preparation (specialty) 51.03.04 "Museology and protection of objects of cultural and natural heritage": approved by the order of the Ministry of education of Russia from 06.12.2017 № 1178]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510304_B_3_12012018.pdf (accessed 03.03.2019).
11. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki (spetsial'nosti) 51.03.05 «Rezhissura teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov»: utverzhden prikazom Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1178* [Federal state educational standard in the direction of training (specialty) 51.03.05 "Directing theatrical performances and holidays": approved by the order of the Ministry of education of Russia from 06.12.2017 № 1178]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510305_B_3_12012018.pdf (accessed 03.03.2019).
12. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart po napravleniyu podgotovki (spetsial'nosti) 51.03.06 «Bibliotechno-informatsionnaya deyatel'nost'»: utverzhden prikazom Minobrnauki Rossii ot 06.12.2017 № 1178* [Federal state educational standard in the direction of training (specialty) 51.03.06 "Library and information activities": approved by the order of the Ministry of education of Russia from 06.12.2017 № 1178]. (In Russ.). Available at: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/510306_B_3_12012018.pdf (accessed 03.03.2019).

УДК 377.12

ТРАНСФОРМАЦИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ДУЭТНЫЙ ТАНЕЦ» В СИСТЕМЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ РОССИИ

Кушов Александр Михайлович, преподаватель кафедры балетмейстерского творчества, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Kushev81@mail.ru

Баталова Светлана Геннадьевна, преподаватель кафедры классической и современной хореографии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Kushev81@mail.ru

Дуэтный танец формировался начиная от эпохи двух Людовиков – XIII и XIV – до середины 60-х годов прошлого столетия. Рассматривать способы и методы обучения студентов

по дисциплине «Дуэтный танец» по направлениям подготовки бакалавров в области хореографического искусства необходимо в единстве взаимосвязей исторических и современных форм дуэтного танца, учитывая деятельностный и результативный способ соединения межпредметных учебных дисциплин по содержательному и функциональному принципу.

Исторически дуэтный танец получил свое развитие на основе классического танца и формировался в рамках возникновения современных видов хореографического искусства. Термин «дуэтный танец» используется в научных работах, учебниках ведущих отечественных и зарубежных педагогов-хореографов, искусствоведов, балетоведов. Сложившиеся педагогические традиции, способы и методы преподавания и обучения дуэтному танцу раскрывают его художественность. Сегодня «Дуэтный танец» является одной из ведущих специальных дисциплин хореографического образования. Дуэтный танец исполняется не только в коллективах, основанных на классическом танце, но и в танцевальных школах современных направлений. На современном этапе хореографического образования дуэтный танец приобретает новые техники поддержки и навыки сценического общения, что положительно сказывается на подготовке обучающихся хореографов к учебной и творческой работе в коллективах.

Ключевые слова: педагогический процесс, дуэтный танец, дисциплина, современные направления, поддержка, хореограф, балетмейстер.

TRANSFORMATION OF EDUCATIONAL DISCIPLINE “DUET DANCE” IN THE SYSTEM OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF RUSSIA OF UNIVERSITIES OF CULTURE

Kushev Aleksandr Mikhaylovich, Instructor of Department of Ballet-master Work, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Kushev81@mail.ru

Batalova Svetlana Gennadyevna, Instructor of Department of Classic and Modern Choreography, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Kushev81@mail.ru

Duet dance, as educational discipline was formed from the epoch of Luis XIII and Luis XIV to the middle of 1960s. To examine the means and methods of training the students to the discipline “Duet Dance” on directions for bachelors of choreographic art, it is necessary in unity of intercommunications of historical and modern forms of duet dance, considering the activity and effect of connecting the intersubjective educational disciplines in content and functional principle of elements of educational creative process.

Historically, duet dance got the development on nature of classic dance, and formed within the framework of the own knowledge considering the origin of modern types of choreographic art. The term “duet dance” is used in the advanced studies, textbooks of leading domestic and foreign teachers-choreographers, art and ballet critics. The pedagogical traditions of training the duet dance give an opportunity to opening its artistic value, methods and teaching methods. Today, “Duet dance” is one of the leading special disciplines of choreographic education, having historical roots of development. It finds the application not only in the collectives based on classic dance but also in dancing schools of modern directions. On the modern stage of choreographic education, the duet dance obtained the new techniques of support and skills of stage communication that positively effects preparation of choreographers, graduating students to educational and creative works.

Conditions of teaching the discipline “Duet dance” in the areas of training the bachelors in the field of choreographic art in the universities of culture, it is necessary to consider the unity of pedagogical, organizational and educational methods and methods. The activity and effectiveness of this discipline is expressed in relations and connections, interdisciplinary connections of choreographic disciplines in a meaningful and functional basis of independent elements of the educational-creative process.

Keywords: pedagogical process, duet dance, discipline, modern directions, support, choreographer, ballet-master.

Основной целью концепции российского образования (приказ от 11.02.2002 № 393 Министерства образования Российской Федерации «О Концепции модернизации российского образования на период до 2020 года») является «обеспечение условий эффективного развития российского образования, формирование конкурентоспособного человеческого потенциала и повышение конкурентоспособности российского образования на всех уровнях, в том числе международном» [4].

Для достижения данной цели определены три основных задачи: «создание структурных и технологических инноваций в профессиональном образовании, развитие современных механизмов общего и дополнительного образования, реализация мер популяризации среди детей и молодежи научно-образовательной и творческой деятельности» [4].

В соответствии с концепцией российского образования разрабатываются федеральные государственные стандарты высшего образования подготовки высококвалифицированных работников, в том числе и в области хореографического искусства по соответствующим направлениям и профилям.

Воспитание будущего специалиста, способного не только к эффективной работе на уровне мировых стандартов, но готового к постоянному профессиональному росту, конкурентоспособного на рынке труда, на современном этапе является основной учебно-педагогической задачей преподавателей вуза.

Содержание образовательного процесса по направлениям подготовки в области хореографического искусства определяется программой бакалавриата, в которой сформированы требования к результатам ее освоения в виде общепрофессиональных и профессиональных компетенций выпускников, подразумевающих не только гармоничное развитие личности, но и усвоение знаний, приобретение определенных профессиональных навыков, которые заключаются в:

- обладании высоким уровнем культуры;
- способности работать в коллективе и с коллективом;

- повышении педагогического, исполнительского и балетмейстерско-постановочного мастерства;

- активном развитии научной и методической работы.

Современная педагогика профессионального образования определяет не только направленность, но и перспективы развития обучающихся. Ведущие тенденции развития профессионального педагогического образования в области хореографического искусства, отражая в себе общие образовательные тенденции (мировые, национальные, региональные), включают и специфические, характерные для системы педагогического образования по направлениям: «Хореографическое искусство», «Хореографическое исполнительство», «Народная художественная культура», заложенные в федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования. Объект профессиональной деятельности выпускников-бакалавров – процесс организации движений человеческого тела в соответствии с эстетикой и закономерностями хореографического искусства, а также в соответствии с методикой преподавания хореографических дисциплин. Результатом подготовки балетмейстеров-педагогов в вузе является формирование профессионального мышления, педагогического сознания, профессионально направленного поведения у будущего педагога, приобретение обучающимся знаний, умений и владений, позволяющих конструктивно выполнять педагогическую, балетмейстерскую, творческо-исполнительскую, репетиторскую деятельность в соответствии с требованиями к профессиональной компетентности будущего педагога. Значимость педагогической деятельности заключается в необходимости передачи опыта подрастающим поколениям через специально организованный педагогический процесс, исходя из потребностей рынка труда, научно-исследовательских и материально-технических ресурсов организаций. Применительно к процессу вузовской подготовки специалиста-хореографа эти задачи конкретизируются в направлении развития специальных способностей и формирования особых хореографических навыков.

Настоящая работа имеет целью теоретически обосновать трансформацию дуэтного танца в современных условиях развития танцевального искусства, раскрыть способы и методы изучения дисциплины «Дуэтный танец» в вузе культуры.

Педагогические, организационные, учебно-методические условия преподавания хореографических дисциплин, в частности дисциплины «Дуэтный танец», в вузах культуры по направлениям подготовки бакалавров в области хореографического искусства, необходимо рассматривать в единстве взаимосвязей процессуального и результативного сочетания учебных дисциплин (классический, народно-сценический, современный танец), связанных между собой по содержанию и функциональному принципам.

По проблеме формирования дисциплины «Дуэтный танец» и ее внедрения в образовательный процесс на сегодняшний день нет теоретических исследований. В научных статьях, публикациях о балете, в книгах выдающихся хореографов приводятся некоторые упоминания о становлении и развитии дуэтного танца на балетной сцене [13]. В единственном учебно-методическом пособии Н. Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» [8] кратко излагается историческое развитие дуэтного танца, а также приводятся некоторые способы и приемы методики преподавания этой дисциплины: приемы партерной воздушной поддержки. Данное пособие формировалось на основе многолетнего существования дисциплины «Дуэтный танец» в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой. Н. Н. Серебренников отмечает, что «в разработке методики дуэтного танца участвовали преподаватели Ленинградского училища нескольких поколений: П. А. Гердт, С. Г. и Н. Г. Легаты, С. К. Андрианов, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев, Б. В. Шавров, П. А. Гусев, А. И. Пушкин, А. А. Писарев и многие другие» [8, с. 8].

Николай Николаевич Серебренников создал выверенную практикой методику преподавания дуэтно-классического танца. Его методика – неоценимый вклад в развитие образовательного процесса по специальным дисциплинам в образовательных учреждениях. Разработанные им рекомендации в области изучения приемов воздуш-

ных и партерных поддержек, детализированная терминология, методические указания по построению уроков и проведению итогового контроля легли в основу современной хореографической школы обучения детей и взрослых.

Дуэтный танец существует более четырех столетий. В образовательных учреждениях преподавание дисциплины «Дуэтный танец» насчитывает более полувека.

При организации учебно-педагогических условий следует учитывать, что дуэтный танец основан на природе классического танца. Изучается дуэтный танец в рамках не только искусствоведческих, культурологических, но и педагогических наук. Сложившиеся педагогические традиции обучения дуэтному танцу раскрывают его художественность. «Дуэтный танец» – одна из специальных дисциплин хореографического образования, со своей историей развития. В настоящее время дуэтный танец практикуется не только в коллективах классического танца, но и в танцевальных школах современных направлений. На данном этапе хореографического образования обучающиеся дуэтному танцу осваивают новые техники поддержки и навыки сценического общения, что положительно сказывается на подготовке хореографов и исполнителей в учебно-творческом процессе.

Исследователями дуэтного танца зафиксировано, что сложившаяся историческая форма его выражения в современной системе образования достигается высоким исполнительским мастерством, виртуозностью, приемами акробатической поддержки в ансамблях, балетных спектаклях.

Учебная дисциплина «Дуэтный танец» включает в свое содержание педагогический опыт ведущих отечественных педагогов-хореографов предыдущих поколений: М. Петипа, Л. И. Иванов, А. А. Горский, Ф. В. Лопухов, К. Я. Голейзовский, К. Сергеев, Ю. Григорович. Балетмейстеры в своей практической деятельности заложили основные методические приемы партерной и воздушной поддержки, включающие в себя следующие основные составляющие: гармоничное сочетание партнеров, техника исполнения, единое амплуа, музыкальность, эмоциональная и пластическая выразительность. Ярким примером во-

площения приемов партерной и воздушной поддержки является дуэт Ширин и Ферхада из балета Ю. Григоровича «Легенда о любви».

В настоящее время в связи с развитием хореографических направлений (современный, народно-сценический, классический танцы) в дисциплину «Дуэтный танец» внедряются новые программные и педагогические задачи, образовательные, воспитательные и развивающие цели, при построении урока учитываются возрастные, физические, индивидуальные особенности обучающихся в каждой студенческой группе. Современная методика изучения дуэтного танца включает:

- проучивание дуэта по частям в соответствии с музыкой;
- показ и репетицию;
- отдельное изучение наиболее сложного приема поддержки;
- объяснение обучающимся смысловой задачи каждой поддержки – ее подтекста;
- поддерживание средствами пластической и скульптурной выразительности постоянного сценического общения партнеров дуэта, поощрение обучающихся, способных проявлять творческую инициативу при исполнении дуэта.

Дуэтный танец, как отдельный номер, изображает диалог партнеров. В нем рассматриваются такие поддержки: партнерша находится в определенных позах, вращениях, подъем партнерши до уровня плеч, верховые поддержки. Пройдя путь своего развития от эпохи двух Людовиков – XIII и XIV – до середины 60-х годов прошлого столетия, исполнительское мастерство дуэтного танца уже имело в своем багаже множество вариантов всевозможных поддержек, которых достаточно для воплощения многих педагогических и хореографических приемов современными балетмейстерами. Но в связи с этим необходимо отметить, что сегодня многие поддержки, считавшиеся в начале XX века **верхом совершенства в исполнении** мастеров балета, стали рядовыми элементами в программе изучения техники дуэтного танца в профессиональных учебных хореографических учреждениях [13].

Таким образом, дисциплина «Дуэтный танец» полностью сформировалась в 60-е годы

XX века и заняла одно из ведущих мест среди дисциплин в профессиональном образовании хореографов.

Рассматривая дуэтный танец как самостоятельную форму хореографического произведения, Р. В. Захаров разделяет ее на «три основных вида – простейшие, танец мужчины и женщины и танец-диалог. Простейший вид – это танец в унисон, иногда в таких танцах могут встречаться отдельные комбинации для каждого партнера, похожие дуэты называются “двойками” и чаще всего такие дуэты используются артистами одного пола. Второй вид дуэтного танца может быть сочинен на любую тему: печаль, расставание, любовь, ненависть. Два исполнителя стараются передать в танце свои чувства и взаимоотношения. Третий вид дуэтного танца – это танец-диалог. Каждый из партнеров пытается донести свою мысль, чувства, и в развитие этих тем они приходят к общему единству или к победе одного над другим» [3, с. 120–122].

С появлением искусства эстрады в XX веке дуэтный танец продолжил свое развитие. Согласно мнению историка цирка и эстрады Е. М. Кузнецова, эстрадное искусство объединяет разнообразные жанры, «общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств, способствующей яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя» [4, с. 4]. Данное высказывание говорит о том, что многие виды хореографии, исполняемые на эстраде, подверглись изменениям в плане сокращения продолжительности произведения – зарождается форма танцевальной миниатюры. Индивидуальные исполнительские возможности танцовщиков стали отправной точкой балетмейстерской работы.

«Дуэтный танец» в учебном процессе хореографического образования рассматривается с точки зрения его истории, развития, трансформации, соединении с акробатикой, его значения в современной хореографии, классическом и народном танцах.

В Кемеровском государственном институте культуры на факультете хореографии дисципли-

на «Дуэтный танец» преподается по следующим направлениям: «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», «Хореографическое исполнительство», профиль «Артист-танцовщик ансамбля народного танца (ансамбля современного танца), педагог-репетитор», «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом». Педагогическая работа выпускников – один из видов их будущей профессиональной деятельности, поэтому знания методических способов преподавания данной дисциплины являются основополагающими.

Цели освоения дисциплины «Дуэтный танец»:

- изучение основных этапов развития дуэтного танца;
- изучение базовых образцов хореографического наследия дуэтного танца;
- овладение специфическими педагогическими и методическими приемами преподавания дуэтного танца.

Поставленные цели в процессе освоения данной дисциплины особенно актуальны при изучении техники исполнения поддержек в соответствии с требованиями, предъявляемыми современным уровнем развития хореографического искусства.

В период изучения дисциплины студенту необходимо достичь следующих результатов: разбираться в способах и приемах разработки учебных танцевальных комбинаций от простых до малых музыкально-хореографических форм; обладать методикой преподавания дуэтного танца и применять ее на практике, проучить хореографический материал и методически грамотно воспроизводить хореографические тексты; владеть способами управления познавательно-психологическими процессами обучающихся, формировать их умственные, эмоциональные и двигательные действия.

Так, по направлениям «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», «Народная художественная культура», профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом», преподаватели используют сле-

дующие способы и методы изучения дисциплины «Дуэтный танец» в образовательном процессе.

1. Обучающиеся на практических занятиях овладевают техникой поддержки и навыками сценического общения со смысловой нагрузкой.

2. Студенты постигают партерные и воздушные поддержки, развивают физические возможности.

В качестве примера применения в профессиональной практике полученных навыков в технике исполнения поддержек стоит упомянуть о работе балетмейстера-педагога хореографического ансамбля классического танца «Балетный вернисаж», который включает в репертуар коллектива такие виды дуэтно-классического танца, как: па-де-де, мужские и женские вариации, дуэты, основанные на донесении чувств партнеров друг другу. Другой пример – ансамбль народного танца «Молодой Кузбасс», в котором используются некоторые виды поддержек парных и групповых танцев – перепляс, пляска, что положительно сказывается на создании образов в танце и в технике исполнения артистов ансамбля.

В процессе подготовки по программе дисциплины «Дуэтный танец» обучающиеся овладевают дуэтно-акробатическими видами поддержек и парным исполнением элементов современной хореографии.

Рассмотрим некоторые особенности исполнения дуэтного танца:

1. Дуэтно-акробатический танец включает в себя исполнение шпагатов, колес, сложных поддержек, что расширяет тематическое разнообразие образного решения танца (героика, лирика, гротеск). Эклектические балетмейстерско-педагогические штрихи, применяемые при обучении студентов, расширяют внешнюю эффективность и гармоничную связь с внутренним содержанием героев.

2. Дуэтное танцевание в современной хореографии, как новое направление в хореографическом искусстве, отличается свободой творческих взглядов, новизной балетмейстерских приемов. В современной хореографии дуэтный танец базируется не только на технике партерных и воздушных поддержек, но также на танцевальном

взаимодействии – контактной импровизации и партнеринге (парное взаимодействие – уверенность, осмысленное наблюдение за смещением центра тяжести обоих исполнителей).

3. Контактная импровизация чаще всего встречается в дуэтах. Она учит доверять партнеру, чувствовать его на физическом уровне. Партнеринг, контактная импровизация, например, часто используются балетмейстерами в ансамбле современной хореографии «Вечное движение» при формировании репертуара коллектива.

Перечисленные особенности исполнения дуэтного танца дают возможность расширения педагогических методов и приемов в обучении и становлении дисциплины «Дуэтный танец». На протяжении почти двух десятилетий на факультете хореографии КемГИК укрепляются междисциплинарные связи, как системообразующий компонент этапа становления дисциплины «Дуэтный танец», совершенствуются образовательные условия процесса преподавания дуэтного танца, развивается логика взаимовлияния дисциплин историко-бытового, дуэтного, народно-сценического, классического и современного танцев, а также совершенствуются связи с ансамблями классической, современной и народной хореографии факультета, вовлекающими в свои творческие процессы все изученные элементы дуэтного танца. Это уже упомянутые выше ансамбль классического танца «Балетный вернисаж», ансамбль народного танца «Молодой Кузбасс», ансамбль современной хореографии «Вечное движение», выступающие на сценических площадках города Кемерова, Кемеровской области, Сибирского региона, принимающие участие в международных и всероссийских конкурсах-фестивалях.

Таким образом, система обучения по дисциплине «Дуэтный танец» представляет собой учебно-педагогический процесс освоения жанровых, стилистических, исторических особенностей парного танца, а также художественно-педагогической традиции его преподавания.

Российская школа хореографического образования, куда входит и обучение по дисциплине «Дуэтный танец», является одной из ведущих в мире. По дисциплине «Дуэтный танец» сформирован действенный и отлаженный творческо-педагогический механизм, учебно-методическая, учебно-творческая система, способствующие укреплению фундамента хореографического образования и искусства.

Данная дисциплина практически окончательно определилась и стала одной из основных дисциплин в подготовке будущих профессиональных педагогов-хореографов, балетмейстеров – выпускников вуза. Поэтому в настоящее время появилась необходимость в учебно-методических разработках, учитывающих современные требования методологической базы дисциплины «Дуэтный танец».

Рассмотрев теоретическую обоснованность трансформации дуэтного танца на современном этапе развития хореографического искусства, раскрыв способы и методы изучения дисциплины «Дуэтный танец» в хореографических образовательных учреждениях, можно сделать следующие выводы: пройдя путь становления, дуэтный танец сегодня трансформируется и развивается, сохраняя суть данной танцевальной формы – парного танца. В настоящее время дуэтный танец остается актуальным, что подразумевает его использование балетмейстерами и педагогами в своей учебно-творческой деятельности.

Литература

1. Александрова Н. А. Танец модерн: пособие для начинающих / предисл. Н. И. Козлова. – СПб., 2011. – 208 с.
2. Дуэтный танец: рабочая программа дисциплины по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / сост. А. М. Кушов. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2018. – 29 с.
3. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.
4. Концепция Федеральной целевой программы развития образования на 2016–2020 годы [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.government.ru/media/files/mlorxfXbbCk.pdf>.

5. Кузнецов Е. М. Цирк. – М.: Искусство, 1971. – 498 с.
6. Мелентьева Л. Д., Бочкарева Н. С. Классический танец: учеб. пособие. – Кемерово: КемГИК, 2016. – 120 с.
7. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: история, методика, практика. – М.: ГИТИС, 2010. – 296 с.
8. Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтом танце: учеб.-метод. пособие. – 2-е изд., доп. – Л., 1979. – 151 с.
9. 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.
10. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика: монография. – СПб., 2013. – 397 с.
11. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кросовки // Театр. – 2015. – № 20. – С. 73.
12. Шевченко Е. П. Методические рекомендации по дисциплине «Методика преподавания дуэтного танца» [Электронный ресурс]. – URL: http://elibrary.sgu.rulucb_tiYt563.pdf.
13. Шелемов А. Н. История развития дуэтного танца на профессиональной сцене и формирование учебной дисциплины «Дуэтно-классический танец» // Вестн. Балт. федер. ун-та им. И. Канта. – 2015. – Вып. 11. – С. 135–143.

References

1. Aleksandrova N.A. *Tanets modern: posobie dlya nachinayushchikh [Dance modernist style: a grant for beginners]*. St. Petersburg, 2011. 208 p. (In Russ.).
2. *Duetnyy tanets: rabochaya programma distsipliny po napravleniyu podgotovki 52.03.01 "Khoreograficheskoe iskusstvo", profilu "Iskusstvo baletmeystera", kvalifikatsiya (stepen') vypusknika "bakalavr"» [Duet dance: working program of discipline for the direction of preparation 52.03.01 "Choreographic art", to the Art of the Ballet Master profile, qualification (degree) of the graduate "bachelor"]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2018. 29 p. (In Russ.).
3. Zakharov R.V. *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta [Composition of dance: Pages of pedagogical experience]*. Moscow, Art Publ., 1983. 237 p. (In Russ.).
4. *Kontseptsii Federal'noy tselevoy programmy razvitiya obrazovaniya na 2016-2020 gody [Concepts of the Federal Targeted Program for the Development of Education for 2016-2020]*. (In Russ.). Available at: <https://profiok.com/news/detail.php>.
5. Kuznetsov E.M. *Tsirk [Circus]*. Moscow, Art Publ., 1971. 498 p. (In Russ.).
6. Melentyeva L.D., Bochkareva N.S. *Klassicheskiy tanets [Classical dance]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2016. 120 p. (In Russ.).
7. Nikitin V.Yu. *Modern-dzhaz tanets: istoriya, metodika, praktika [Modern jazz dance: history, technique, practice]*. Moscow, GITIS Publ., 2010. 296 p. (In Russ.).
8. Serebrennikov N.N. *Podderzhka v duetnom tantsе [Support in duet dance]*. Leningrad, 1979. 151 p. (In Russ.).
9. Paliley A.V., Bochkareva N.I. Narodnye prazdniki, obychai i obryady kazakov kak istochnik poiska novykh vyrazitel'nykh sredstv v postanovochnoy deyatel'nosti baletmeystеров lyubitel'skikh kolektivov [National holidays, customs and ceremonies of Cossacks as source of search of new means of expression in production activity of ballet masters of amateur collectives]. *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.).
10. Fomkin A.V. *Baletnoe obrazovanie: traditsii, istoriya, praktika [Ballet education: traditions, history, practice]*. St. Petersburg, 2013. 397 p. (In Russ.).
11. Khlopova V. Amerikanskiy tanets XX veka: zachem Terpsikhora nadela krossovki [American dance of the 20th century: why Terpsikhora put on sneakers]. *Teatr [Theatre]*, 2015, no. 20, p. 73. (In Russ.).
12. Shevchenko E.P. *Metodicheskie rekomendatsii po distsipline "Metodika prepodavaniya duetnogo tantsa" [Methodical recommendations about discipline "Technique of teaching duet dance"]*. (In Russ.). Available at: http://elibrary.sgu.rulucb_tiyt56z.pdf.
13. Shelemov A.N. Istoriya razvitiya duetnogo tantsa na professional'noy stsene i formirovaniye uchebnoy distsipliny "Duetno-klassicheskiy tanets" [The history of the development of duet dance on the professional stage and the formation of the academic discipline "Duet-classical dance"]. *Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta [Bulletin of the I. Kant Baltic Federal University]*, 2015, iss. 11, pp. 135-143. (In Russ.).

УДК 37.036.5

ОРГАНИЗАЦИЯ ПЛЕНЭР-ТУРА КАК ЭФФЕКТИВНОЙ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ БАКАЛАВРОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ПОДГОТОВКИ «ДИЗАЙН»

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

Колесникова Полина Сергеевна, магистрант, кафедра управления и экономики социально-культурной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kolesnikova.polia2016@yandex.ru

В статье рассматривается актуальный способ повышения эффективности профессиональной подготовки у студентов, обучающихся по направлению «Дизайн», посредством включения в учебно-творческий процесс междисциплинарных образовательных проектов, с помощью которых возможно моделировать ситуации реальной профессиональной деятельности. Авторами разработан и реализован пленэр-тур как специализированный туристский маршрут, который представляет собой экскурсионную программу, включающую в себя посещение объектов показа, организацию встреч, отвечающих профессиональным или любительским интересам всех участников путешествующей группы. Реализация данного проекта была осуществлена за счет средств гранта, при поддержке Федерального агентства по делам молодежи («Росмолодежь»). В ходе реализации проекта авторами доказано, что пленэрные работы в образовательном процессе позволяют определить задания и методологическую направленность деятельности, формирующую изобразительную грамотность, стилистическую корректность, владение выразительными средствами, сумма которых определяет образовательный продукт – качественно подготовленного выпускника. Результатом научного исследования, проведенного авторами, стал анализ эффективности реализованного пленэр-тура. С целью оценки эффективности проекта авторами была рассчитана сумма средних значений технологической, организационной и социальной эффективности выездного пленэр-конкурса. Доказано, что пленэр-тур является эффективной формой развития творческих способностей будущих специалистов визуальных искусств.

Ключевые слова: образовательный проект, пленэр-тур, выставочная деятельность.

ORGANIZATION OF A PLENER TOUR AS AN EFFECTIVE FORM OF TRAINING THE BACHELORS IN THE DIRECTION OF TRAINING “DESIGN”

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

Kolesnikova Polina Sergeevna, Postgraduate Student, Department of Management and Economics of Sociocultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kolesnikova.polia2016@yandex.ru

In a scientific article, the authors consider the actual problem of professional training of students of the bachelor program “Design.” Interdisciplinary educational projects are included in the educational and creative process. With the help of projects, it is possible to simulate situations of real professional activity. The authors have developed and implemented a plener tour. This is a specialized tourist route, which is a sightseeing program. The tour program includes a visit to the objects of the show, organization of meetings.

The program corresponds to the professional or amateur interests of all members of a traveling group. The project was implemented at the expense of the grant with the support of the Federal Agency for Youth Affairs "Rosmolodezh." The authors proved that the open-air works in the educational process make it possible to determine the tasks and the methodological orientation of the activity, which forms graphic literacy, stylistic correctness, and possession of expressive means. All this determines the educational product: a well-trained graduate. The authors analyzed the effectiveness of an open-air tour. In order to assess the effectiveness of the project, the authors calculated the sum of the average values of the technological, organizational and social effectiveness of the open-air plener competition. The authors proved that the open-air tour is an effective form for the development of creative abilities of future specialists of visual arts.

Keywords: educational project, open-air tour, exhibition activities.

На сегодняшний день появляется всё больше возможностей для реализации творческого потенциала молодого поколения. Это особенно важно для студентов вузов культуры, обучающихся на творческих специальностях. Свои таланты они могут проявить не только в рамках образовательного процесса и прохождения практики, но и участвуя в проектах, которые направлены на поддержку и самореализацию, например начинающих дизайнеров и художников.

При изучении перспективных форм включения потенциала социально-культурного пространства в образовательный процесс организаций высшего образования и актуализации практико-ориентированной деятельности бакалавров, обучающихся по направлению подготовки «Дизайн», выявлено, что наиболее востребованными формами являются междисциплинарные образовательные проекты, моделирующие ситуации реальной профессиональной деятельности [13, с. 195]. Одним из способов создания условий для уникального творческого процесса является организация пленэр-тура для студентов вузов искусств [6, с. 210].

В рамках такого пленэр-тура можно создать условия для проведения выездного пленэра, в ходе которого проводится конкурс среди творческих работ, выполненных студентами, а по итогу формируется художественная выставка. Для этого необходимо разработать специализированный туристский маршрут, который представляет собой тур, экскурсионная программа которого включает в себя посещение объектов показа, организацию встреч, отвечающих профессиональным или любительским интересам всех участников путешествующей группы [12, с. 234]. В данном контексте

мы рассматриваем специализированную творческую программу для студентов Кемеровского государственного института культуры направлений подготовки «Дизайн» и «Народная художественная культура».

Специализированные туристские программы достаточно разнообразны и классифицируются по различным направлениям. Одним из таких направлений выступают хобби-туры, это поездки для занятия любимым делом. Сюда же можно отнести и обучающие туры, целью которых является изучение различных видов искусств, а также повышение квалификации [13, с. 200]. Данные аспекты, характеризующие цель и специфику деятельности туристической группы, характерны и для пленэрного туризма.

Пленэр-тур – это организация выездного мероприятия с целью проведения пленэров. Пленэр (с франц. дословно – «на открытом воздухе») – это живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях [9, с. 3].

К этой категории также относятся и фототуры, которые направлены на освоение новой фототехники, изучение методологии профессиональной фотосъемки, работу в разных жанрах. Важным моментом в данном виде туризма является то, что у участников есть возможность выделить на фотосъемку столько времени, сколько потребуется [4, с. 300].

Изучив туристские возможности региона, мы выявили, что он обладает объектами инфраструктуры, которые необходимы для реализации специализированного туристского проекта [5, с. 45]. Среди таких объектов нами была выбрана заповедная зона территории санатория

«Танай», так как недалеко от средства размещения находятся природные объекты, необходимые для рисования. Санаторий расположен в горной местности, которая позволяет получить навыки в изображении горного рельефа, а также оказывает услуги кресельного подъемника, что дает возможность создать панорамный пейзаж, в ходе которого формируется умение по созданию линейно-воздушной перспективы [3].

В ходе реализации специализированного проекта были осуществлены два основных мероприятия.

1. Выездной пленэр-конкурс «Живописный Танай»

В первый день для участников была организована экскурсия по территории заповедной зоны, в ходе которой произошло знакомство с местностью; осуществлен подъем на вершину горы, где для участников был проведен мастер-класс и студенты выполнили творческие работы. По итогам дня состоялся общий просмотр, где участники показали свои работы, а руководители дали оценку этюдам и фотографиям.

Во второй день участники посетили озеро, здесь специалисты дали небольшие советы и студенты выполнили творческие работы. По итогам второго дня в ходе просмотра руководители оценили работы конкурсантов, выбрали лучшие фотографии и этюды для выставки и наградили участников сертификатами. На третий день участники вернулись в место своего постоянного пребывания – г. Кемерово.

Остановимся подробнее на пленэрной работе студентов, как одной из важных составляющих процесса профессионального развития.

Пленэрные работы в ходе образовательного процесса позволяют осмыслить ценность зрительно-логического компонента обучения, связывающего исследование историко-культурного контекста с конкретной наблюдаемой средой. Подобное осмысление пленэра позволяет определить задания и методологическую направленность деятельности, формирующей изобразительную грамотность, стилистическую корректность, владение выразительными средствами, сумма которых определяет образовательный продукт – качественно подготовленного выпускника [2].

При формировании программы пленэра необходимо учитывать задачу расширения кругозора обучающихся, включая историко-краеведческий аспект, определяющий содержание заданий по композиции. Соответственно одной из задач в процессе выполнения творческой работы является создание и донесение до зрителя образа и идеи произведения с помощью соответствующего сюжета. В рамках реализации выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай» перед студентами стояла задача изобразить характерную природную особенность Сибири, раскрывая свое отношение через живопись к заповедной местности, прилегающей к санаторию «Танай». Перед началом работы студентам была озвучена тема будущей выставки по итогам выездного пленэра – «Природа родного края», с учетом которой участники искали образ и воплощали его в своей работе. В работе пленэра принимали участие студенты из Китайской Народной Республики, для которых впервые состоялось знакомство с историей и природой Сибири.

Исследователи утверждают, что пленэр способен решить задачи теоретико-методологического, социального и прикладного характера в подготовке выпускников высшей школы. Интерес к проблеме моделирования профессиональной компетентности студентов во время пленэра позволяет обратить внимание на значимость пространственных представлений человека, которые определяются особенностями его сознания, спецификой и функциями художественного осмысления мира. Поскольку изображения следуют за изменениями в сознании человека и фиксируют их, постольку можно соотнести усовершенствование путей художественного освоения мира и процесса рефлексии в процессе обучения [2].

Процесс формирования у студентов эстетического восприятия окружающего мира, как и развитие у них навыков отображения колористического состояния природы в своих работах, неразрывно связан с приобретением опыта выполнения живописных этюдов на природе. Создание учебных этюдов на открытом воздухе несколько отличается от работы в помещении. Усложняют работу с природы обилие света, множество разнообразных рефлексов, большая удаленность объ-

ектов пейзажа от наблюдателя, смена освещенности в короткие сроки. Перед учащимися ставятся сложные задачи – запечатлеть конкретное, сиюминутное состояние природы, всегда зависящее от времени года, времени суток и, что немаловажно, от погодных условий, которые могут изменяться во время работы [1, с. 67].

В процессе пленэрных работ студенты систематизируют знания и практические навыки, которые Д. В. Одаряев предлагает рассмотреть как специальные компетенции в живописи пленэра [8, с. 161]:

1. Осознанное владение понятийным аппаратом, терминологией живописи и умение пользоваться ими, а также понимание отличительных особенностей живописи в условиях мастерской и в условиях пленэра; владение понятиями общего тона и общего цвета, предметного и обусловленного цвета, воздушной и линейной перспективы.

2. Владение знаниями и практическими умениями, обеспечивающими целенаправленность и последовательность составления эскиза пейзажа-картины: сбор подготовительного материала; эскизы, определяющие цветовое и тоновое состояние мотива; эскиз общего композиционного решения.

3. Готовность решать образные и пластические задачи этюдов пленэрной живописи: целенаправленный выбор пленэрного мотива; определение общего тона и общего цвета природы (пейзажа или портрета) в условиях пленэра; определение больших цветовых отношений между основными объектами природы (отношения неба, земли, воды и т. д.); моделировка больших форм с помощью тона и цвета; выявление в этюдах соотношения предметного и обусловленного цвета природы.

4. Готовность ориентироваться в передаче средствами живописи постоянно меняющихся условий пленэра: применять работу памяти и представления не только в процессе составления композиции эскиза картины, но и в доработке этюдов с природы в условиях мастерской; рассчитывать время выполнения каждой из задач натуральных этюдов на пленэре.

Выделенные специальные компетенции не только способствуют освоению реалистической изобразительной грамоты и развивают чувство

цветовой гармонии, но и предоставляют большие возможности для проявления композиционно-образного мышления, которое необходимо для формирования будущего профессионала [8, с. 161].

В соответствии с компетентностным подходом к обучению живописи пленэра нами была разработана программа выездного пленэра. Каждый участник выездного пленэр-конкурса самостоятельно выбирал место для написания этюда в заданных условиях. Например, в первый день пленэр проводился на вершине горы, во второй день – в болотистой местности, возле озера. Соответственно композиционное решение являлось одной из первых задач, которую студенту необходимо было решить в ходе пленэра. Выездной конкурс был рассчитан на два пленэра в разное время суток, чтобы участники смогли передать разное состояние природы, в зависимости от погодных условий и степени освещенности при утреннем и дневном свете. Важный навык, который получили студенты во время второго дня пленэрных работ, – это изображение воды. Здесь у участников был выбор, так как можно было потренироваться в навыке передачи неподвижной и спокойной глади воды, небольшого водопада и болотистой местности.

Стоит отметить, что перед началом пленэра руководители группы давали советы по изображению природы в определенный период времени и при определенных условиях, обращая внимание участников на важные моменты, которые необходимо знать при написании этюда маслом или создании художественного фото.

В целом процесс формирования творчески мыслящей личности протекает более успешно при активной и разнообразной творческой деятельности. Особым фактором развития художественно-образного мышления выступает контакт с природой. Он обогащает творческую мысль, воображение, что особенно важно для специалистов сферы визуальных искусств [1, с. 66].

Также немаловажными являются просмотры в ходе пленэрных работ. Во время реализации выездного пленэр-конкурса просмотры осуществлялись по итогам каждого дня и в завершении был проведен просмотр с подведением итогов всего

выездного пленэра. Здесь же и состоялась конкурсная часть, где руководители групп выступили экспертами и оценили качество выполненных работ, присуждая первое, второе и третье место в номинации «Живописный этюд» и «Художественное фото», а также были выбраны лучшие творческие работы, которые вошли в состав выставки. Необходимо подчеркнуть, что просмотры являлись общими для студентов направления подготовки «Дизайн» и «Народная художественная культура», что особенно важно в обмене опытом и знаниями в смежных отраслях искусства. Во время просмотров каждый из руководителей поднимал вопросы, касающиеся композиции, техники исполнения, колористики и состояния работы, что важно усвоить будущим профессионалам графического дизайна и фотоиндустрии.

Одним из наиболее значимых результатов проекта для студентов Кемеровского государственного института культуры является опыт пленэрной работы. Для некоторых студентов направления подготовки «Дизайн» живопись маслом осуществлялась впервые. Студентки КемГИК из Китайской Народной Республики тоже впервые писали маслом.

2. Выставка по итогам выездного пленэр-конкурса

Под художественной выставкой понимают показ экспонатов, в той или иной степени относящихся к деятельности в области искусства. На художественных выставках могут быть представлены предметы декоративно-прикладного искусства, живопись, графика, акварель, костюмы, ювелирные украшения и прочее [7, с. 284].

Выставочная деятельность является важным, итоговым этапом в обучении студентов творческой специальности. Участие в выставках помогает студентам представить результаты своего творчества зрителю, что способствует дальнейшему осознанному поиску новых образов и форм, выработке своего индивидуального стиля, неповторимого художественного видения. На выставке по итогам выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай» были представлены лучшие работы студентов, выполненные с натуры,

передающие состояние, колористику и характерные особенности осеннего пейзажа в Сибири.

Реализация данного проекта оказалась возможной за счет средств гранта, при поддержке Федерального агентства по делам молодежи («Росмолодежь»). На этапе формирования заявки были определены основные показатели, которые характеризуют качественные и количественные результаты, направленные на реализацию творческого потенциала участников, получение новых знаний и умений, создание живописных этюдов и художественных фотографий, оформление выставки творческих работ по итогам выездного пленэр-конкурса.

Пленэр-тур направлен на формирование условий реализации творческого потенциала молодежи средствами туристско-экскурсионной деятельности, что соответствует Постановлению Правительства Российской Федерации «О Всероссийском конкурсе молодежных проектов», где в качестве цели обозначено «вовлечение молодежи Российской Федерации в творческую деятельность и социальную практику, а также повышение гражданской активности, формирование здорового образа жизни и раскрытие потенциала молодежи в интересах развития страны» [11].

Подводя итоги, мы проанализировали эффективность реализованного пленэр-тура. Для расчета эффективности проекта была использована методика, представленная в статье И. С. Пилко и С. А. Мухамедиевой [9]. Мы рассчитали сумму средних значений технологической, организационной и социальной эффективности выездного пленэр-конкурса, принимая за единицу положительный результат. Таким образом, условно принимая технологическую эффективность за 0,2, организационную эффективность – за 0,3 и социальную эффективность – за 0,5, в сумме мы получаем единицу.

Таблица 1 отражает расчет технологической эффективности, где в качестве индикаторов мы выявили количественные показатели проекта, фактическое значение которых соотнесли с плановыми показателями и получили среднее значение балла технологической эффективности.

Таблица 1

Расчет технологической эффективности выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай»

Индикаторы	Показатели		Баллы
	Плановые	Фактические	
1. Количество участников выездного пленэр-конкурса	28	28	1
2. Количество дней выездного пленэр-конкурса	3	3	1
3. Общее количество часов пленэра во время выездного пленэр-конкурса	8 ч. 30 мин.	8 ч.	0,94
4. Количество творческих работ, которые выполнила группа дизайнеров за время выездного пленэр-конкурса	24	24	1
5. Количество творческих работ, которые выполнила группа фотографов за время выездного пленэр-конкурса	24	24	1
6. Количество творческих работ, которые группа дизайнеров предоставила для выставки по итогам выездного пленэр-конкурса	12	13	1,1
7. Количество творческих работ, которые группа фотографов предоставила для выставки по итогам выездного пленэр-конкурса	12	12	1
8. Количество победителей выездного пленэр-конкурса	6	6	1
9. Количество творческих номеров от студентов для открытия выставки по итогам выездного пленэр-конкурса	1	3	3
10. Бюджет выездного пленэр-конкурса	300 000 р.	299 999 р. 20 к.	0,99
Средний балл			1,2

В таблице 2 представлен расчет организационной эффективности, которая отражает результа-

ты опроса участников пленэр-тура и характеризует условия проведения выездного пленэр-конкурса.

Таблица 2

Расчет организационной эффективности выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай»

Индикаторы	Показатели, %		Баллы
	Плановые	Фактические	
1. Оценка участниками выездного пленэр-конкурса качества гостиничных услуг ООО «Санаторий Танай»	100	90	0,9
2. Оценка участниками услуг трансфера Кемерово – Танай – Кемерово	100	98	0,98
3. Оценка участниками качества питания в ресторане «Фьюжн»	100	94	0,94
4. Общая оценка выездного пленэр-конкурса участниками	100	93	0,93
5. Оценка участниками заповедной зоны «Танай» как места для проведения выездного пленэр-конкурса	100	100	1
6. Оценка участниками открытия выставки по итогам выездного пленэр-конкурса	100	93	0,93

Индикаторы	Показатели, %		Баллы
	Плановые	Фактические	
7. Оценка участниками качества художественных материалов, использованных в ходе выездного пленэр-конкурса (этюдник, кисти, масляные краски, холсты и другие материалы)	100	98	0,98
8. Оценка участниками организации экскурсии по территории заповедной зоны «Танай», проведенной сотрудником ООО «Санаторий Танай»	100	98	0,98
9. Оценка участниками качества дополнительных услуг, предоставленных ООО «Санаторий Танай» (услуга кресельного подъема на вершину горы, оборудование зала для конференций)	100	100	1
10. Оценка участниками качества работы экспертов конкурса	100	100	1
Средний балл			0,96

В таблице 3 приводится расчет социальной эффективности, исходя из экспертного мнения по оценке универсальных компетенций, установленных программой бакалавриата, которые частично

могли формироваться в ходе реализации проекта. При оценке компетенций экспертами выступили преподаватели Кемеровского государственного института культуры.

Таблица 3

Расчет социальной эффективности выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай»

Индикаторы	Показатели		Баллы
	Плановые	Фактические	
1. Способность осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения практических задач	10	10	1
2. Способность определять круг задач в рамках поставленной цели	10	10	1
3. Способность выбирать оптимальные способы решения поставленных задач	10	10	1
4. Способность решать задачи исходя из имеющихся ресурсов, ограничений и действующих правовых норм	10	10	1
5. Способность осуществлять межкультурные взаимодействия	10	9	0,9
6. Способность реализовать свою роль в команде	10	9	0,9
7. Способность осуществить деловые коммуникации	10	10	1
8. Способность воспринимать межкультурные различия общества	10	10	1
9. Способность управлять своим временем	10	8	0,8
10. Способность выстраивать траекторию саморазвития и реализовывать её	10	10	1
Средний балл			0,96

Следовательно, умножая средний балл технологической, организационной и социальной эффективности на соответствующее значение мы получаем следующие слагаемые: $1,2 \times 0,2 + 0,96 \times 0,3 + 0,96 \times 0,5$, которые в сумме дают 1, 008. Результат больше единицы, соответственно реализованный проект эффективен.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что пленэр-тур является достаточно интересной и успешной формой для развития творческих способностей будущих специалистов визуальных искусств. В процессе реализации выездного пленэр-конкурса «Живописный Танай» студента-

ми воплощаются на практике полученные знания. Во время выполнения работ формируется уникальное художественное видение с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности; глубокая пространственная ориентация, способность воспринимать трехмерное пространство и передавать его характерные особенности в двухмерном пространстве на плоскости в быстро меняющихся условиях; развиваются способности к творческому воображению, которые способствуют созданию художественного образа средствами живописи.

Литература

1. Амелина И. В. Роль пленэра в процессе обучения студентов // Поволж. пед. вестн. – 2014. – № 3 (4). – С. 66–69.
2. Дьячкова Л. Г., Карев Б. А. Образовательная ценность и смысл пленэра // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatel'naya-tsennost-i-smysl-plenera> (дата обращения: 21.03.2019).
3. Инфраструктура курорта [Электронный ресурс] // Санаторий Танай: официальный сайт. – URL: <http://tanay42.ru/resort/infrastruktura-kurorta/> (дата обращения: 25.01.2019).
4. Кляп М. П., Шандор Ф. Ф. Современные разновидности туризма: науч. пособие. – М., 2011. – 334 с.
5. Колесникова П. С. Особенности проектирования маршрутов культурно-исторического туризма в Кемеровской области // Коммуникативные возможности современных музеев, библиотек и архивов: сб. мат-лов VIII Междунар. музейных чтений «Современные проблемы музеологии» / гл. ред. Паршиков Н. А. – Электрон. дан. (77 Мб). – Орел: Орлов. гос. ин-т культуры. – 2018. – С. 44–49.
6. Кудрина Е. Л., Юдина А. И., Мухамедиева С. А. Социально-культурные технологии туристской деятельности: проектный подход // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – Кемерово. – 2015. – № 31 – С. 207–216.
7. Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX – начала XX века // Тр. ист. фак. С.-Петерб. ун-та. – 2010. – № 2. – С. 284–294.
8. Одаряев Д. В. Компетентностный подход к обучению живописи пленэра // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 4. – С. 160–162.
9. Пилко И. С., Мухамедиева С. А. К оценке эффективности библиотечной деятельности // Науч. и техн. б-ки. – 2019. – № 3. – С. 31–45.
10. Пленер: практ. пособие / сост. В. И. Морозов. – Ижевск: Удмурт. ун-т, 2012. – 15 с.
11. Постановление Правительства Российской Федерации от 19 сент. 2017 года № 1120 «О Всероссийском конкурсе молодежных проектов». – URL: <http://ivo.garant.ru/#/document/71770318/paragraph/1:0>.
12. Словарь международных туристских терминов: русско-английско-французско-немецкий / сост.: И. А. Рябова, Д. К. Исмаев, С. Н. Путилина. – М.: Книгодел: МАТГР, 2005. – 466 с.
13. Тельманова А. С., Колесникова П. С. Социально-культурные условия реализации междисциплинарных проектов в образовательном процессе организаций высшего образования в сфере культуры // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 194–296.

References

1. Amelina I.V. Rol' plenera v protsesse obucheniya studentov [The role of the plein air in the process of teaching students]. *Povolzhskiy pedagogicheskiy vestnik [Volga pedagogical journal]*, 2014, no. 3 (4), pp. 66-69. (In Russ.).
2. Dyachkova L.G., Karev B.A. Obrazovatel'naya tsennost' i smysl plenera [Educational value and meaning of plein air]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2015, no. 16. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovatel'naya-tsennost-i-smysl-plenera> (accessed 21.03.2019).
3. Infrastruktura kurorta [Resort infrastructure]. *Sanatoriy Tanay: sayt [Sanatorium Tanai: official site]*. (In Russ.). Available at: <http://tanay42.ru/resort/infrastruktura-kurorta/> (accessed 25.01.2019).

4. Klyap M.P., Shandor F.F. *Sovremennye raznovidnosti turizma [Modern types of tourism]*. Moscow, 2011. 334 p. (In Russ.).
5. Kolesnikova P.S. Osobennosti proektirovaniya marshrutov kul'turno-istoricheskogo turizma v Kemerovskoy oblasti [Features of the design of routes of cultural and historical tourism in the Kemerovo region]. *Kommunikativnye vozmozhnosti sovremennykh muzeev, bibliotek i arkhivov: sb. materialov VIII Mezhdunarodnykh muzeynykh chteniy "Sovremennye problemy muzeologii" [Communicative features of modern museums, libraries and archives: Collection of materials of the VIII International Museum Readings "Modern Problems of Museology"]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2018, pp. 44-49. (In Russ.).
6. Kudrina E.L., Yudina A.I., Mukhamedieva S.A. Sotsial'no-kul'turnye tekhnologii turistskoy deyatel'nosti: proektnyy podkhod [Socio-cultural technologies of tourism: a project approach]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*. Kemerovo, 2015, no. 31, pp. 207-216. (In Russ.).
7. Logutova E.V. K istorii khudozhestvennykh vystavok v Sankt-Peterburge XIX – nachala XX veka [To the history of art exhibitions in St. Petersburg XIX beginning XX]. *Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 2010, no. 2, pp. 284-294. (In Russ.).
8. Odaryayev D.V. Kompetentnostnyy podkhod k obucheniyu zhivopisi plenera [Competence-based approach to teaching plein air painting]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2012, no. 4, pp. 160-162. (In Russ.).
9. Pilko I.S., Mukhamedieva S.A. K otsenke effektivnosti bibliotechnoy deyatel'nosti [To assess the effectiveness of library activities]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and technical libraries]*, 2019, no. 3, pp. 31-45. (In Russ.).
10. *Plener: prakticheskoe posobie [Plein air: a practical guide]*. Izhevsk, Udmurt University Publ., 2012. 15 p. (In Russ.).
11. *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 19 sentyabrya 2017 goda № 1120 "O Vserossiyskom konkurse molodezhnykh proektov" ["On the All-Russian competition of youth projects"]*. (In Russ.). Available at: <http://ivo.garant.ru/#/document/71770318/paragraph/1:0>.
12. *Slovar mezhdunarodnykh turistskikh terminov: russko-angliysko-frantsuzsko-nemetskiy [Dictionary of international tourist terms: Russian-English-French-German]*. Moscow, Knigodel Publ., 2005. 466 p. (In Russ.).
13. Telmanova A.S., Kolesnikova P.S. Sotsial'no-kul'turnye usloviya realizatsii mezhdistsiplinarynykh proektov v obrazovatel'nom protsesse organizatsiy vysshego obrazovaniya v sfere kul'tury [Socio-cultural conditions for the implementation of interdisciplinary projects in the educational process of higher education institutions in the field of culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 46, pp. 194-296. (In Russ.).

УДК 378

ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОЕ ОБУЧЕНИЕ БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО СВЯЗЯМ С ОБЩЕСТВЕННОСТЬЮ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Ляхова Елена Георгиевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации в области медиатехнологий, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ). E-mail: liakhoval@mail.ru

Мороз Наталья Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой лингвистики и профессиональной коммуникации в области медиатехнологий, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ). E-mail: nataschamoroz@yandex.ru

Цацкина Елена Петровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры международной информационно-безопасности, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ). E-mail: elena-tsatskina@yandex.ru

Статья посвящена проблеме взаимосвязанного и согласованного формирования коммуникативной и профессиональной компетенций с целью улучшить результаты обучения иностранному языку студентов неязыковых специальностей. Актуальность статьи состоит в том, что авторы предлагают использовать такие методы обучения иностранному языку, которые позволяют обеспечить междисциплинарный подход к формированию коммуникативных компетенций выпускников вузов для профессиональной ориентации подготовки по иностранному языку будущих специалистов.

Для того чтобы осуществить интеграцию иностранного языка с профессиональной информацией, на занятиях по иностранному языку с магистрами направления «Связи с общественностью» было предложено использовать методы измерения эффективности пиар-деятельности. Авторы статьи подчёркивают, что востребованность подобных методов среди профессионального пиар-сообщества высока, а владение ими является обязательным требованием для молодого специалиста и представляет собой удобный инструмент по формированию навыков устной и письменной речи у обучающихся в процессе такой учебной деятельности, которая частично имитирует их будущую профессиональную деятельность.

Из всего многообразия пиар-аналитики были выбраны методы бизнес-кейса, определения индекса читаемости и медиаанализ как инструменты, которые максимально способствуют подготовке межкультурному профессионально ориентированному общению, а именно формированию лингвистической, прагматической, социокультурной и стратегической компетенций. Данные методы помогли также овладению исследовательской компетенцией магистрами, так как в процессе занятий с использованием оценочных и аналитических методов измерения эффективности пиар-деятельности обучающиеся успешно решали исследовательские задачи в области изучения потребительского спроса и связей с общественностью, пользуясь интернет-ресурсами, анализируя публикации на актуальные темы и статистические данные.

В заключении научного исследования авторы делают вывод о том, что в результате применения на занятиях по иностранному языку таких методов, как бизнес-кейс, определение индекса читаемости и медиаанализ, удалось выполнить задачу формирования у обучающихся определённых умений использования иностранного языка в профессиональной деятельности.

Ключевые слова: квазипрофессиональная деятельность, иностранный язык специальности, бизнес-кейсы, индекс читаемости, медиаанализ, пресс-релиз.

PROFESSIONALLY ORIENTED TRAINING THE FUTURE SPECIALISTS IN PUBLIC RELATIONS TO A FOREIGN LANGUAGE

Lyakhova Elena Georgievna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Linguistics and Professional Communication in the Sphere of Media Technologies, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: liakhoval@mail.ru

Moroz Natalya Yuryevna, PhD in Philology, Assistant Professor, Department Chair of Linguistics and Professional Communication in the Sphere of Media Technologies, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: nataschamoroz@yandex.ru

Tsatskina Elena Petrovna, PhD in Pedagogy, Assistant Professor of Department of International Information Security, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: elena-tsatskina@yandex.ru

The article is devoted to the problem of formation of communicative professional competences in order to improve the foreign languages learning/teaching outcome of students of non-linguistic specialties. An interdisciplinary approach to formation of communicative skills of graduates of higher educational institutions allows providing the professional orientation in training the future specialists to a foreign language.

In order to implement the integration of a foreign language into professional materials, it is suggested to use methods for measuring the effectiveness of PR activities.

The article emphasizes that the demand for such methods among the professional public relations community is high, and the ability to use such methods is an obligatory requirement for a young professional, while constituting the convenient tool for developing the speaking and writing skills of students in the process of such educational activities that partially imitate their future professional occupation. From all the variety of PR analysis techniques, the authors of the article have chosen business case methods, definition of readability index and media analysis as tools that primarily contribute to the task of forming the intercultural professionally oriented communication, namely the formation of linguistic, pragmatic, sociocultural and strategic competencies. These methods also contribute to the formation of research competence among the masters, due to learning variety of PR cases, using the Internet resources and statistical data.

In conclusion, the authors claim that using such methods as the business case, measurement of readability index and media analysis in PR professionally oriented foreign language training, it is possible to accomplish the task of developing students' specific skills including writing the press-releases and using the foreign language in their professional activities.

Keywords: quasi-professional activity, foreign language training, business cases, readability index, media analysis, press-releases.

Введение

В настоящее время формирование компетентности студентов вуза рассматривается в двух направлениях: как автономная, независимая задача и как один из путей решения более общих проблем., в частности, проблем качественного образования студентов в вузах [8].

Сегодня одним из основных качеств настоящего профессионала является умение планировать риски и оценивать прибыльность своих действий. Необходимо владеть объективными, строгими методами оценки профессиональной деятельности, чтобы обеспечить достоверное подтверждение результатов и рентабельности инвестиций для руководства.

Коммуникационные кампании планируются на основании исследований, в процессе которых отвечают на следующие вопросы: Что уже знают об этом продукте целевые аудитории? Насколько глубоко и серьёзно будущие потребители этого товара осознают и воспринимают свою потребность в нём? Какие СМИ они предпочитают и насколько доверяют им?

Формирующие и оценочные пиар-исследования

Как отмечают современные исследователи, правильное управление рекламой предполагает ее планирование и оценку эффективности [1]. Качественное планирование рекламы и управление

ею зависят от корректности и правильности измерения (оценки) результатов рекламной деятельности [3]. Исследование, которое проводят перед коммуникационной кампанией или деятельностью по планированию информирования потребителя об определённой услуге, товаре или акции, называют формирующим исследованием, в то время как исследование, направленное на определение эффективности кампании, называют оценочным. Первоначально считалось, что оценочное исследование проводится после коммуникационной кампании. Однако последние исследования в этой области подтверждают то, что измерение и оценка эффективности пиар-кампаний должны начинаться на ранних этапах и происходить в рамках коммуникационных проектов и программ, как неразрывные составляющие единого непрерывного процесса. Предпринятые таким образом формирующие и оценочные исследования взаимосвязаны и объединены. Формирующее исследование осуществляется перед началом пиар-кампании и включает в себя измерение уровня осведомленности, отношения, восприятия и потребностей целевой аудитории. Таким образом, термин «измерение» в отношении пиар-кампаний используется как при их планировании, так и для оценки результатов кампаний.

Специалисты по связям с общественностью во всем мире признают необходимость осуществления как формирующих, так и оценочных исследований, но при этом уровень пиар-исследований

остаётся довольно низким. Среди причин такого положения называют недостаток средств, которые выделяются на подобного рода деятельность, необходимость длительного времени для проведения качественного пиар-исследования и нежелание некоторых руководителей уделять достаточное внимание этому вопросу. На самом деле, эти причины можно назвать всего лишь попытками оправдать главную причину – не все пиар-специалисты имеют практический опыт регулярного использования различных аналитических методов для оценки своей деятельности. В то же время измерения эффективности пиар-деятельности требуют как внешние, так и внутренние клиенты пиар-агентств, что приводит к увеличению образовательных программ в области разработки исследований и методов оценки в сфере связей с общественностью [7].

С точки зрения обучения иностранному языку профессии будущих специалистов в области пиара, методы оценки эффективности пиар-деятельности представляют собой удобный инструмент по формированию навыков устной и письменной речи у обучающихся в процессе такой учебной деятельности, которая частично имитирует их будущую профессиональную деятельность [2]. Использование специальных пиар-ориентированных исследований в процессе обучения иностранному языку магистров специальности «Реклама и связи с общественностью» актуально не только как средство дальнейшего формирования коммуникативной иноязычной профессиональной компетенции у обучающихся, но и как эффективный инструмент для становления будущего профессионала, так как владение методами устойчивого контроля результатов пиар-деятельности является востребованным умением для специалиста в этой области на современном международном рынке труда.

В настоящее время нет единой классификации методов оценки эффективности пиар-деятельности. Выбирая определенные оценочные методы, мы исходили из следующих принципов пиар-деятельности:

1. Программы пиар-деятельности и корпоративного общения должны ставить перед собой такие цели, которые являются конкретными, измеримыми, достижимыми, актуальными и свое-

временными и которые также соответствуют общим целям организации.

2. Конкретные цели пиар-деятельности и корпоративного общения должны быть согласованы с руководством. Руководству необходимо «согласиться» с целями пиар-деятельности, признавая их вклад в общие цели организации.

3. Для описания результатов своей работы специалисты по пиар-деятельности и корпоративному общению должны научиться говорить на языке аналитики – цифры, проценты, диаграммы.

Кроме того, из всего многообразия пиар-аналитики мы выбрали те инструменты, которые максимально способствовали бы подготовке к межкультурному профессионально ориентированному общению, а именно формированию лингвистической, прагматической, социокультурной и стратегической компетенций. Все выбранные методы помогали также формированию исследовательской компетенции у магистров, так как в процессе занятий с использованием оценочных и аналитических методов измерения эффективности пиар-деятельности обучающиеся успешно решали исследовательские задачи в области изучения потребительского спроса и связей с общественностью, пользуясь интернет-ресурсами, публикациями на актуальные темы, статистическими данными.

В этой статье мы рассмотрим, каким образом при обучении иностранному языку профессии студентов направления «Реклама и связи с общественностью» можно использовать метод бизнес-кейсов, индекс читаемости и медиаанализ.

Бизнес-кейсы

Этот метод исследования эффективности пиар-деятельности во многих ситуациях оказывается одним из самых дешёвых и эффективных методов оценки для выбора лучшей стратегии. С точки зрения формирования профессиональной иноязычной компетенции – это хорошо известный в лингводидактике продуктивный метод, который позволяет развить способность использовать в устном общении и адекватно понимать при чтении смысл иноязычных текстов, содержащих профессиональную и терминологическую лексику, для успешного решения пиар-проблемы [6].

Студенты получали задание найти наилучшее решение поставленной перед ними задачи

в области пиар-деятельности, изучив примеры решения аналогичной задачи другими компаниями. Студенты использовали информацию с сайтов различных компаний, посещали форумы специалистов и, основываясь на изученном опыте, предлагали решение проблемы.

Пример заданий по изучению бизнес-кейсов:

Task 1: A major corporation undergoing a name change doesn't have the budget to commission primary research to identify target audience attitudes and needs. Analyze how a number of other major companies have handled their name change.

Task 2: Following a meat product contamination which led to the deaths of two people, sales of meat products fell to almost zero. The industry was in disarray and called for a crisis communication plan from several PR agencies.

Тесты читаемости

Текст, который создаётся пиар-специалистом с целью привлечь целевую аудиторию, должен соответствовать определённым требованиям. Помимо орфографии, пунктуации и стилистической выверенности, текст должен удовлетворять критерию удобочитаемости. Текст считается удобным для чтения потребителем, если может прочесть текст и понять его за минимально короткий временной промежуток. Если говорить о работе в Интернете, то, чем выше показатель читаемости сообщения, тем больше вероятность, что пользователь прочтает его полностью, при этом происходит увеличение времени пребывания пользователя на странице и снижается показатель отказов. Таким образом, по показателям читаемости текста можно определить, насколько эффективным с точки зрения воздействия на потребителя окажется то или иное сообщение пиар-агентств.

Для определения удобочитаемости текста разработаны различные математические формулы, которые на основании длины слов и длины предложения определяют индекс удобочитаемости текста. Для расчёта индекса удобочитаемости на занятиях мы использовали ресурс: https://www.online-utility.org/english/readability_test_and_improve.jsp.

В качестве текстов, которые анализировали студенты, мы выбрали пресс-релизы.

С точки зрения формирования межкультурной профессионально ориентированной коммуникативной компетенции у магистров, обучающихся по направлению «Реклама и связи с общественностью», написание пресс-релизов входит в число обязательных умений и требует соблюдения параметров, характерных для данного типа текста.

Пресс-релиз как жанр, который совмещает в себе особенности официально-делового, научного и публицистического стилей речи, имеет следующие особенности: насыщенность текста информацией; необходимость подбора лексических и грамматических средств так, чтобы избежать искажения толкования сообщения; лаконичность и точность сообщения.

В начале студенты получали задание прочитать два пресс-релиза и выбрать лучший из них, опираясь на следующие требования:

1. Текст должен быть актуален, чтобы привлечь внимание читателей.
2. Информация должна быть достоверной, так как обучающиеся выступают в роли официального представителя компании.
3. Содержание пресс-релиза должно быть привязано к конкретному информационному поводу, например, мероприятие, выпуск новой продукции, достижение компании в сфере социальной ответственности и т. д.
4. Пресс-релиз должен быть предназначен определённому средству массовой информации и адресован редакции или сотруднику, так как адресное представление информации способствует созданию надёжных деловых связей.
5. Текст должен быть максимально информативен, то есть содержать только факты без комментариев.

6. Тексту необходимо придать гибкость, добавив ссылки на дополнительную информацию или на лиц, которые могут предоставить эту информацию.

7. Текст должен быть кратким, так как относится к оперативно-новостному жанру и освещает только одну тему.

Выбранный из двух текст проверялся на читаемость, после чего студентам предлагали внести такие изменения, которые бы улучшили этот текст, и опять проверить его индекс читаемости.

Пример первого задания на читаемость:

Task 1. The new brand reinforces the company's investment in innovation and serves as an opportunity to remain unique in the marketplace. Read the two headlines and texts below and decide which of them introduces the better press-release and why. Check the index of readability of the better press-release and introduce necessary changes to the text to improve its readability.

Text 1. From Propel Marketing to ThriveHive

June 26, 2017 08:00 AM Eastern Daylight Time
QUINCY, Mass. Propel Marketing, a leading national provider of digital marketing for local businesses, today announced the business' rebrand to ThriveHive. The comprehensive rebrand elevates the focus on customized digital marketing solutions for small and mid-sized businesses (SMBs) and includes a new logo, positioning, and website.

Please visit www.thrivehive.com to explore the new website and learn more about the suite of digital marketing products and services offered.

Contacts

ThriveHive Rebecca Mersiowsky, 617-483-2685
Public Relations & Marketing Specialist

Text 2. Propel Marketing Announces Rebrand to ThriveHive

ThriveHive's unique blend of a leading marketing software platform, combined with turn-key advertising services, is able to meet digital marketing needs in an easy-to-use way for any SMB owner. ThriveHive will continue to develop its multi-functional platform, helping local markets grow, one business at a time. With the extensive rebranding efforts, the company will continue to offer all of the digital marketing tools and expertise that SMBs need to grow, while investing further in both marketing technologies and expert support for clients.

ThriveHive's new branding further enables the company to stand out, not only within the expansive digital marketing industry, but also within the ever-growing Boston technology ecosystem. Small business owners will enjoy the ease-of-use of ThriveHive's sophisticated technology, along with the human touch that is delivered through superior customer service.

The ThriveHive logo brings a sharp new visual identity, characterizing the brand as bold, smart, effective, and original. ThriveHive's emphasis on

providing a full suite of products and services to local companies is reflected in the company's new tagline, "Everything you need to market your business online." This language speaks to the core belief that in a vast, ever-changing, and complex digital marketing landscape, ThriveHive can fully cater to each and every business to establish and secure a thriving digital marketing program.

About ThriveHive ThriveHive empowers local business owners to take charge of their business growth, combining human guidance with easy-to-use technology to make marketing easy, effective, and affordable. It serves as a trusted online expert, offering a unique blend of leading-edge technology, and high-quality digital advertising services for small and mid-sized businesses. ThriveHive is a trusted media partner and is part of the GateHouse Media family of companies. For more information, please visit www.thrivehive.com.

Contacts

ThriveHive

Rebecca Mersiowsky, 617-483-2685
Public Relations & Marketing Specialist

Второе задание по определению индекса читаемости состояло в том, что студенты составляли свой пресс-релиз, стараясь следовать требованиям, предъявляемым к этому виду текстов. Потом они проверяли свои тексты на индекс читаемости, после чего текст редактировался самим студентом, написавшим его, или его товарищами по группе с целью улучшить индекс читаемости и снова проходил проверку.

В результате, после подобной практики студенты составляли пресс-релизы, индекс читаемости которых приближался к 100 %, что свидетельствовало о повышении качества и эффективности их текстов.

Медиаанализ

Медиаанализ, или анализ имиджа компании, и конкурентный анализ позволяют клиенту получить представление о количественной и качественной стороне присутствия компании в информационных потоках, оперативно определить ключевые темы, освещаемые в СМИ, предупредить об информационных рисках.

Из огромного количества методов медиаанализа, предлагаемых сейчас на рынке, мы остано-

вились на тех, которые не требовали использования дорогостоящих программ-консультантов и в то же время обеспечивали дальнейшее развитие у магистров академической коммуникативной компетенции наряду с умениями исследовательской деятельности и самостоятельного критического и аналитического мышления:

1) статистический медиаанализ: изучение характера информационного присутствия компании в СМИ, то есть сколько публикаций на данную тему появилось в прессе за определённый период времени;

2) содержательный медиаанализ: выявление и анализ ключевых смысловых трендов, связанных с объектом анализа, то есть какой характер носят публикации – позитивный, негативный или нейтральный;

3) конкурентный медиаанализ: исследование информационного пространства в целях сопоставления характера медийного присутствия объекта анализа и его конкурентов.

Задание состояло в следующем: провести медийный анализ продукции наиболее известных брендов в области производства мобильных телефонов. Каждый из студентов должен был изучить публикации англоязычных СМИ о продукции одной из следующих компаний: Samsung, Apple, Huawei и произвести статистический, содержательный и конкурентный анализ статей о продукции этих компаний и об их деятельности на международном рынке за 2017–2018 годы. Результаты исследования должны были быть отражены в докладе, который также должен был содержать и меры, предлагаемые студентами для улучшения работы этих компаний.

Заключительное занятие по этой теме прошло в форме круглого стола с последующей дискуссией по поводу пиар-решений, предложенных обучающимися.

При оценивании результата преподаватель обращал внимание на то, каким образом студентам удалось выполнить следующие требования:

- умение находить, оценивать информацию и анализировать её;
- умение планировать и организовать своё устное выступление, последовательно и убедительно излагая мысль;

- умение слушать доклады и выступления своих коллег, выделяя основные мысли и планируя вопросы и комментарии;

- умение формулировать и обосновывать собственные мысли, строить гипотезы, делать выводы и организовывать письменный текст доклада.

Заключение

Подводя итоги использования методов анализа эффективности пиар-деятельности на занятиях по иностранному языку с магистрами направления подготовки «Связи с общественностью», можно сказать, что формирующие и оценочные методы исследования эффективности коммуникационных пиар-кампаний представляют собой благодатное поле для интеграции иностранного языка с профессиональной информацией, что положительно влияет на её усвоение обучающимися. В процессе такого обучения формируется устойчивая учебная мотивация обучающихся, так как такого рода задания непосредственно связаны с их будущей деятельностью и актуальны [5]. Использование методов оценки эффективности пиар-деятельности на занятиях по иностранному языку удовлетворяет требованию контекстного обучения, в рамках которого должна происходить трансформация базовых академических форм учебной деятельности в вузе (в процессе которых происходит передача информации) через квазипрофессиональную деятельность (в процессе которой активизируется процесс осмысления и, соответственно, усвоения информации) к учебно-профессиональной деятельности (в процессе которой информация переосмысливается и используется на практике) [4].

Мы применили для создания квазипрофессиональной среды методы измерения результатов пиар-деятельности, а именно, бизнес-кейс, определение индекса читаемости и медиаанализ. Выбранные нами методы позволили будущим пиар-технологам выполнять на занятиях по иностранному языку свои профессиональные обязанности, такие как написание пресс-релизов, анализ конфликтной ситуации и предложение выхода из неё, а также анализ освещения компании в медиаполе, используя иностранный язык в качестве языка профессионального общения.

Литература

1. Андросова Л. А., Овчинникова Е. С. Проблема оценки эффективности рекламы [Электронный ресурс] // Наука. Общество. Государство. – 2016. – № 3 (15), т. 4. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29222866> (дата обращения: 27.02.2019).
2. Дубинина Г. А. К вопросу обеспечения профессиональной ориентации подготовки по иностранному языку // Программно-методическое обеспечение профессионально ориентированной подготовки по иностранному языку в нелингвистическом вузе – М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2015. – С. 178–180. – (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; 14 (725). Сер. Образование и пед. науки).
3. Коровкина Н. И. Особенности оценки коммуникативной и экономической эффективности рекламы промышленного предприятия // Изв. ТулГУ. Сер. Экон. и юридические науки. – 2018. – № 3. – С. 76–83.
4. Краева И. А. Политика МГЛУ в обеспечении качественного лингвистического образования // Личностно ориентированное обучение иностранному языку в системе профессиональной подготовки – М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2015. – С. 9–18. – (Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та; 2 (796). Сер. Образование и пед. науки).
5. Ляхова Е. Г. Психологические аспекты формирования профессиональной межкультурной иноязычной компетенции в неязыковом вузе // Вопр. филологии. – 2015. – № 4 (52) – С. 24–29.
6. Перфилова Г. В. Примерная программа по дисциплине «Иностранный язык» для подготовки магистров (неязыковые вузы). – М.: ФГБОУ МГЛУ «Рема», 2014. – 19 с.
7. Питерова А. Ю. Оценка эффективности PR: современные тенденции. [Электронный ресурс] // Наука. Общество. Государство. – 2017. – № 3 (19), т. 5. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32297553> (дата обращения: 27.02.2019).
8. Слаутина Н. М. Педагогические условия формирования маркетинговой компетенции студентов вуза // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 188–192.

References

1. Androsova L.A., Ovchinnikova E.S. Problema otsenki effektivnosti reklamy [The problem of assessing the effectiveness of advertising]. *Nauka. Obshchestvo. Gosudarstvo* [Science. Society. State], 2016, no. 3, vol. 4. (In Russ.). Available at: <http://esj.pnzgu.ru>.
2. Dubinina G.A. K voprosu obespecheniya professional'noy orientatsii podgotovki po inostrannomu yazyku [On the issue of professional orientation of training in a foreign language]. *Programmno-metodicheskoe obespechenie professional'no orientirovannoy podgotovki po inostrannomu yazyku v nelingvisticheskom vuze* [Software and methodological support of professionally oriented training in a foreign language in a non-linguistic University]. Moscow, IPK MSLU "Rema" Publ., 2015, no. 14 (725), pp. 178-180. (In Russ.).
3. Korovkina N.I. Osobennosti otsenki kommunikativnoy i ekonomicheskoy effektivnosti reklamy promyshlennogo predpriyatiya [Features of evaluation of communicative and economic efficiency of industrial enterprises]. *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomicheskie i yuridicheskie nauki* [News of Tula state University. Economic and Legal Sciences], 2018, no. 3, pp. 76-83. (In Russ.).
4. Kraeva I.A. Politika MGLU v obespechenii kachestvennogo lingvisticheskogo obrazovaniya [Policy of MSLU in providing quality linguistic education]. *Lichnostno orientirovannoe obuchenie inostrannomu yazyku v sisteme professional'noy podgotovki* [Personality-oriented foreign language teaching in the system of professional training]. Moscow, IPK MSLU "Rema" Publ., 2015, no. 2 (796), pp. 9-18. (In Russ.).
5. Lyakhova E.G. Psikhologicheskie aspekty formirovaniya professional'noy mezhkul'turnoy inoyazychnoy kompetentsii v neyazykovom vuze [Psychological aspects of the formation of professional intercultural foreign language competence in a non-linguistic University]. *Voprosy filologii* [Questions of Philology]. Moscow, Institute of foreign languages Publ., 2015, no. 4 (52), pp. 24-29. (In Russ.).
6. Perfilova G.V. Primernaya programma po distsipline "Inostranny yazyk" dlya podgotovki magistrrov (neyazykovyye vuzy) [Sample program in the discipline "Foreign language" for the preparation of masters (non-linguistic universities)]. Moscow, IPK MSLU "Rema" Publ., 2014. 19 p. (In Russ.).
7. Piterova A.Yu. Otsenka effektivnosti PR: sovremennyye tendentsii [Estimation of PR efficiency]. *Nauka. Obshchestvo. Gosudarstvo* [Science. Society. State], 2017, no. 3 (19), vol. 5. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32297553>.
8. Slautina N.M. Pedagogicheskie usloviya formirovaniya marketingovoy kompetentsii studentov vuza [Pedagogical Conditions of University Students' Marketing Competence Building]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 38, pp. 188-193. (In Russ.).

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ ВУЗОВ

Максудов Умед Олимович, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры иностранных языков, Политехнический институт Таджикского технического университета им. академика М. Осими (г. Худжанд, Таджикистан). E-mail: olimi.umed@mail.ru

Статья посвящена проблеме изучения современных методов и приёмов обучения иностранному (английскому) языку студентов неязыкового вуза. В качестве примера приводятся несколько современных и актуальных методов преподавания английского языка. В данной статье особое внимание уделяется специфике применения этих методов в учебном процессе. Также рассматривается эффективность методов обучения иностранному языку, поскольку он способствует формированию и развитию различных способностей, умений, общеучебных и профессиональных компетенций, значимых для современного специалиста. Проводится анализ современных противоречий в преподавании иностранного языка в неязыковой среде современного института.

В настоящее время, в эпоху глобализации и научно-технического прогресса, возрастает необходимость владения иностранным языком будущими специалистами, в частности, это касается студентов неязыковых специальностей. Одним из способов повышения эффективности обучения иностранному языку является внедрение в учебный процесс методов лично-ориентированного обучения.

На успешное освоение английского языка влияют опыт, мастерство, практические навыки и глубина знания именно современного языка у преподавателя. Кроме того, эффективность обучения зависит от социально-культурных и экономических факторов.

Применение передовых методик и инструментов в обучении значительно повысит мотивацию учащихся и результативность освоения языка, поможет достичь той глубины знаний и навыков, которые ранее были возможны только при длительном нахождении студента среди носителей языка.

Ключевые слова: современные методы, приёмы обучения студентов неязыковых вузов, английский язык, особенности преподавания, активные методы.

MODERN METHODS AND TECHNIQUES OF FOREIGN LANGUAGE TEACHING THE STUDENTS OF A NON-LINGUISTIC UNIVERSITY

Maksudov Umed Olimovich, PhD in Philology, Senior Instructor of Department of Foreign Languages, Polytechnic Institute of Tajik Technical University named after Academician M. Osimi (Khujand, Tajikistan). E-mail: olimi.umed@mail.ru

This article is devoted to the problem of studies of modern methods and techniques of teaching foreign (English) language the students of a non-linguistic university. As an example, several modern and relevant methods of teaching English are given. In this article, a special attention is paid to the specific application of methods in the educational process. The article also considers the effectiveness of methods of teaching the foreign language, as it contributes to the formation and development of various abilities, skills, general educational and professional competencies of important for the modern specialist. The result of the analysis of modern contradictions in teaching the foreign language is given in a non-linguistic environment of a modern institute or university.

At present, in the era of globalization and scientific technological progress, the need for foreign language proficiency of future specialists is increasing. In particular, it concerns students of non-linguistic specialties, for which it is the main necessity. One of the ways to improve the efficiency of teaching the foreign language is considered to be the introduction of the methods of personality-oriented learning in the educational process.

Success in teaching English largely depends on the experience, skill, practical skills and depth of knowledge of the modern language of the teacher. In addition, many other factors, such as socio-cultural and economic components, influence efficiency.

Using the advanced methods and tools in teaching, it is possible to significantly increase the motivation of students and effectiveness, respectively, to achieve the depth of knowledge and skills that were previously possible only with the long-term presence of a student among native speakers.

Keywords: modern methods, teaching approaches, students of non-linguistic universities, English language, features of teaching, active methods.

Успех в обучении английскому языку во многом зависит от опыта, мастерства, практических навыков преподавателя и глубины знания им именно современного языка. Кроме того, на эффективность освоения языка влияют социально-культурные и экономические составляющие [3, с. 152]. Важно также применение в процессе преподавания технических новшеств. Стремительные изменения в мире и глобализация требуют от педагога систематического самосовершенствования, обновления собственных знаний, использования в своей деятельности инновационных методик и средств. В целях поддержания и повышения социально-экономического статуса страны преподаватели английского языка должны идти в ногу со временем, при этом быть креативными и находчивыми, глубоко знать свой предмет, на высоком уровне владеть инновационными методиками преподавания.

В свете изложенного выше преподавателям необходимо:

1. Иметь доступ к онлайн-ресурсам и в полной мере обеспечить его студентам в целях повышения эффективности обучения.

2. Свободно оперировать наиболее актуальной подборкой информационных ресурсов, отвечающих требованиям направления, выбранного группой студентов для изучения. Способствовать таким образом совершенствованию навыков обучения языку с использованием компьютера.

3. Обучать навыкам, без которых невозможно продуктивно работать в эпоху компьютеризации, включая чтение и написание текстовых, схематических, графических или иных инфоструктур на ПК. Способствовать общению и публикациям в формате онлайн-ресурсов.

4. Полноценно и с разных сторон развивать компьютерную грамотность, чтобы обучающий курс представлял собой единое целое, а не просто набор отдельных составляющих.

Обучение иностранному языку с помощью информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) и мультимедийных средств (ММС) открывает большие перспективы. ИКТ в наши дни являются основой жизнедеятельности общества. Поэтому хорошие знания и отличное владение навыками в сфере ИКТ – это весьма эффективные инструменты, повышающие качество преподавательской деятельности и ее результативность соответственно. Данная методика позволяет не только развивать общение на более высоком уровне, но и значительно улучшить языковую грамотность [1, с. 89]. Таким образом, применение ИКТ дает обучающимся возможность стать компетентными пользователями английского языка с широким профилем.

Согласно результатам исследований, использование ИКТ и ММС в изучении английского языка существенно помогает:

- усовершенствовать навыки письма и чтения;
- лучше развить навыки говорения и слушания;
- обеспечить продуктивное взаимодействие как с преподавателем, так и между студентами внутри группы;
- раскрыть творческий потенциал;
- повысить эффективность самостоятельного изучения и обратной связи.

Информационно-коммуникационные технологии, будучи плодотворной интерактивной средой для группы, открывают целый ряд дополнительных возможностей:

- простой доступ расширенному диапазону источников, более разнообразной информации;
- освоение вариативности формирования и представления полученной информации;
- увеличение охвата обучаемой аудитории;
- расширение диапазона задач;

- предоставление возможности выбора целей и способов обучения;
- выделение главных характеристик и особенностей информации, предлагаемой к изучению;
- значительное улучшение восприятия языка, его понимания и грамотности в целом.

Внедрение и активное применение инструментов ИКТ значительно облегчает усвоение английского языка, тем самым повышая качество обучения [7, с. 143]. Применение технологических новшеств в современном мире является неотъемлемой частью жизни. В то же время компьютеры и различное программное обеспечение – в основном разработки англоязычных стран. Соответственно базируется все на английском языке. Всемирная сеть наглядно показала процесс объединения технологий: телевидения, телефона, музыки, а также инновационных потребительских технологий, например, мультимедийных ПК и Net TV. За счет этого английский язык в наши дни ежесекундно присутствует в каждом доме, во всех учебных, общественно-культурных учреждениях и т. д.

Отсюда следует логический вывод: ПК и информационные технологии значительно упростили и разнообразили способы обучения языку, при этом сделали сам процесс куда более интересным и занимательным. Кроме того, повсеместная компьютеризация и стремительное развитие технологий существенно облегчили труд преподавателя. В конце концов, современному поколению устаревшие методики попросту не подходят, а применение методов ИКТ дает уникальную возможность как преподавателям, так и студентам выйти за рамки стандартных приемов, способствует эффективному самообучению.

Мультимедийные технологии – совокупность разных видов представления информации в цифровой среде [6, с. 97]. Иными словами, текстовая, графическая, аудио- и видеoinформация собраны в единый мультисенсорный интерактивный файл, который предназначен для презентации аудитории. Такой способ призван сделать акцент на слуховом восприятии, визуальном привлекательном отображении текстовых блоков, возможно, с дополнительной анимацией, а также на видеоряде и смысловой нагрузке. Для этого используют различные устройства: ПК, mp3-плееры, мобильные телефоны, планшеты. Отдельные составляющие

мультимедиа достаточно просто преобразовать в цифровую форму, видоизменять целые блоки, корректировать отдельные элементы, а затем включать в итоговую презентацию.

Главная цель этого метода – заинтересовать и надолго удерживать внимание обучающихся. Восприятие информации со средств мультимедиа и ее дальнейшее усвоение у студентов происходит намного легче и полноценнее. Кроме того, с их помощью студенты одновременно и успешно развивают четыре основных, неразрывно связанных и взаимодополняющих навыка: слушание, разговор, чтение, письмо. Чтение и слушание относятся к умениям полноценно воспринимать информацию, а говорение и письмо являются следственно-продуктивными навыками. В совокупности они определяют способ коммуникации (устный или письменный) и направление – получение либо создание сообщения. Такая практика весьма полезна не только изучающим английский язык, но и его носителям.

В процессе обучения английскому языку будет эффективным применение любых из вышеперечисленных методов или их комбинирование. Только важно правильно выбирать наиболее целесообразные, исходя из контекста изучаемой информации. При этом нет единственного лучшего способа, поскольку уровень учащихся разный. Поэтому преподавателю необходимо использовать те из них, которые в большей степени подходят для определенной группы студентов и каждого конкретного случая, а также соответствуют цели занятия. Лишь в этом случае методики будут считаться инновационными.

Методика case-study (от англ. case – случай; на языке программирования – оператор варианта) – это анализ конкретной ситуации [4, с. 63]. То есть обучение английскому языку происходит путем анализа определенных ситуативных задач. Основная цель методики – развить у студентов аналитические способности и умение разбираться в сути проблем, научить находить способы их разрешения и выбирать оптимальные среди них.

Кейсы делятся на:

- практические – представляют собой ситуации, возникающие в реальной жизни;
- обучающие – создаются искусственным образом и являются условным отражением реальных жизненных обстоятельств;

- исследовательские – создаются в целях исследования обстоятельств с помощью моделирования ситуаций.

Анализируя конкретные ситуации, учащиеся приобретают и оттачивают умения работать в команде, правильно определять роль каждого участника, продуктивно взаимодействовать и находить оптимальный выход из предложенной ситуации. Использование конкретизированных ситуаций подразумевает следующие этапы взаимодействия [3, с. 156]:

1. Подготовка. Когда группе студентов разъясняют суть предстоящей работы.

2. Ознакомление. Для группы учащихся кратко излагается информация с исходными данными (ориентировочно в течение 20 мин.).

3. Аналитика. Учащиеся дискутируют между собой, учатся задавать правильные вопросы, отражающие проблему, и получать содержательные ответы.

4. Итог. Когда на основе информации, полученной в ходе дискуссии, студенты делают выводы и определяют лучший способ решения проблемы.

Для эффективного обучения очень важно вовлечь всех членов группы в процесс обсуждения ситуации. Преподаватель при этом не является непосредственным участником обсуждений, его задачи – подвигать учащихся к полноценному, продуктивному взаимодействию, задавать и корректировать при необходимости направление дискуссии. Следуя этой методике, студенты становятся «игроками одной команды».

Причем совершенно нет необходимости в наличии у студентов специальных знаний о проблеме заранее. Как уже было наглядно показано на практике, изучение английского языка интерактивным способом дает ряд главных преимуществ [5, с. 112]:

- Вовлекает в дискуссию каждого члена группы, при этом студенты перестают чувствовать себя просто наблюдателями со стороны.

- В разы превосходит дидактические методы в плане легкости и полноценности восприятия информации.

- Существенно повышает эффективность усвоения информации обучающего курса.

Безусловно, командная работа весьма полезна в процессе обучения. Однако про индивидуальную работу тоже забывать нельзя.

Впервые методика кейс-стади была испытана 1870 году в Гарварде. С тех пор она претерпела значительные изменения, усовершенствовалась и разделилась на две классические школы – Гарвардская (американская) и Манчестерская (европейская). Первая – делает акцент на развитии навыков поиска единственно правильного выхода из сложившейся ситуации. Вторая – предусматривает, что вариантов может быть несколько, каждый из которых имеет свои плюсы и минусы. Стоит отметить, что сегодня методика кейс-стади считается одной из самых результативных во многих престижных учебных заведениях Америки, а также европейских и азиатских стран.

Методика кейс-стади формирует и улучшает целый ряд важных умений:

- Аналитические – навыки анализа представленных данных, их классификации, распределения на первостепенной важности и менее существенные, навыки логического мышления.

- Практические – вырабатывают у студентов умения применять на практике разные способы решения поставленной задачи, достижения цели.

- Творческие – раскрывают потенциал нестандартного мышления.

- Коммуникационные – навыки ведения дебатов и защиты собственной позиции, а также грамотного использования данных для составления краткого обзора.

- Социальные – навыки взаимодействия в ходе командной работы: умение вести диалог, прислушиваться к оппоненту и отвечать аргументированно.

Кейс в обязательном порядке должен соответствовать следующим требованиям:

- иметь четко сформулированную задачу;
- сложность ситуации и задачи должна соответствовать уровню группы;

- содержать несколько акцентов внимания;
- ситуация должна быть актуальной, соответствовать реальному положению в современном мире;

- подвигать к анализу ситуации в целом и конкретных данных в частности;

- ситуация должна быть провокационной, чтобы способствовать дебатам внутри группы студентов;

- предполагать вариативность способов решения и возможных исходов.

Заключение

Для устранения некоторых препятствий в эффективном обучении английскому языку важно в процессе освоения не забывать о его огромном значении во всех сферах жизни во всем мире. Если в ходе обучения упор делается на традиционные переводы и стандартные задания, работу лишь с грамматическими особенностями изучаемого языка и произношением, то можно сказать, что степень усвоения информации, а также глубина знаний и навыков уже не будет соответствовать современным требованиям.

К тому же для учащихся разного уровня, для разных условий и целей изучения могут больше соответствовать другие методики.

Определено несколько основных моментов, актуальных для применения с целью достижения максимальной подготовки учащихся:

1. Подвигать учащихся к активному взаимодействию между собой с целью обсуждения представленной информации и поощрять это.

2. Заранее готовить вопросы, которые будут поддерживать дебаты, при необходимости задавать, менять или корректировать направление дискуссии.

3. Взять за правило общаться с группой только на английском.

Внедряя инновации и вышеупомянутую концепцию, преподаватель сможет выйти за рамки традиционного метода обучения, благодаря чему

значительно повысит эффективность своей деятельности. А успехи группы будут служить неопровержимым тому доказательством.

Однако, чтобы идти в ногу со временем, удовлетворяя все новые растущие потребности общества, работа по обновлению и совершенствованию методов преподавания в зарубежных университетах ведется постоянно. Кроме того, учитывая темпы глобализации, изучение английского языка становится ключевой инвестицией в образовании.

Применяя передовые методики и инструменты в обучении, можно значительно повысить мотивацию учащихся и результативность соответственно, достигая той глубины знаний и навыков, которые ранее были возможны только при длительном нахождении студента среди носителей языка.

Стоит также обратить внимание, что новая парадигма ставит роль самого студента в достижении должного результата на один уровень значимости с работой преподавателя. Со своей стороны, роль преподавателя тоже претерпела изменения – теперь его функция больше посредническая. В среде продвинутого поколения с применением инновационных методик, а также компьютерных, мультимедийных, информационно-коммуникационных технологий это становится вполне логичным и даже неизбежным.

Литература

1. Алявдина Н. Г., Маргарян Т. Д. Инновационные методики в преподавании английского языка для специальных целей в техническом вузе [Электронный ресурс] // Гуманитар. вестн. – 2013. – Вып. 7. – URL: <http://hmbul.bmstu.ru/catalog/pedagog/engped/93.html> (дата обращения: 20.12.2018).
2. Андронкина Н. М. Проблемы обучения общению в преподавании иностранного языка как специальности // Обучение иностранным языкам в школе и вузе. – 2001. – № 8. – С. 141–142.
3. Артемьева О. А., Макеева М. Н., Мильруд Р. П. Методология организации профессиональной подготовки специалиста на основе межкультурной коммуникации. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2005. – 160 с.
4. Конышева А. В. Современные методы обучения английскому языку. – Минск: Тетра-Системс, 2004. – 175 с.
5. Кулагина И. Ю., Колюцкий В. Н. Возрастная психология. – М.: Сфера, 2001. – 464 с.
6. Образцов П. И., Иванова О. Ю. Профессионально ориентированное обучение иностранному языку на неязыковых факультетах вузов / под ред. П. И. Образцова. – Орел: ОГУ, 2005. – 114 с.
7. Примерная программа обучения иностранному языку в вузах неязыковых специальностей [Электронный ресурс]. – URL: http://www.eltrussia.ru/articles_52.html (дата обращения: 25.12.2018).

References

1. Alyavdina N.G., Margaryan T.D. Innovatsionnye metodiki v prepodavanii angliyskogo yazyka dlya spetsial'nykh tseley v tekhnicheskom vuze [Innovative techniques in English language teaching for specific purposes in technical universities]. *Gumanitarnyy vestnik [Humanitary Bulletin]*, 2013, iss. 7. (In Russ.). Available at: <http://hmbul.bmstu.ru/catalog/pedagog/engped/93.html> (accessed 20.12.2018).

2. Andronkina N.M. Problemy obucheniya obshcheniyu v prepodavanii inostrannogo yazyka kak spetsial'nosti [The problems of communication training in foreign language teaching as a profession]. *Obuchenie inostrannym yazykam v shkole i vuze [Teaching foreign languages in schools and universities]*, 2001, no. 8, pp. 141-142. (In Russ.).
3. Artemyeva O.A., Makeeva M.N., Milrud R.P. *Metodologiya organizatsii professional'noy podgotovki spetsialista na osnove mezhekul'turnoy kommunikatsii [Methodology of the organization of professional training of the expert on the basis of intercultural communication]*. Tambov, Tambov State Technical University Publ., 2005. 160 p. (In Russ.).
4. Konysheva A.V. *Sovremennye metody obucheniya angliyskomu yazyku [Modern methods of teaching English]*. Minsk, Tetra-Systems Publ., 2004. 175 p. (In Russ.).
5. Kulagina I.Y., Kolyutskiy V.N. *Vozrastnaya psikhologiya [Age-related psychology]*. Moscow, Sphere Publ., 2001. 464 p. (In Russ.).
6. Obraztsov P.I., Ivanova O.Y. *Professional'no-orientirovannoe obuchenie inostrannomu yazyku na neyazykovykh fakul'tetakh vuzov [Professional-oriented foreign language teaching at non-linguistic faculties of universities]*. Orel, OGU Publ., 2005. 114 p. (In Russ.).
7. *Primer'naya programma obucheniya inostrannomu yazyku v vuzakh neyazykovykh spetsial'nostey [Sample program of foreign language teaching in universities of non-language specialties]*. (In Russ.). Available at: http://www.eltrus-sia.ru/articles_52.html (30/04/2013) (accessed 25.12.2018).

УДК 379.8

ИГРА КАК ВЕКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ДОСУГОВОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩЕЙСЯ МОЛОДЕЖИ

Антонова Людмила Юрьевна, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии, Тюменский государственный институт культуры (г. Тюмень, РФ). E-mail: luda-ckd@mail.ru

Лосинская Анна Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, культурологии и социологии, Тюменский государственный институт культуры (г. Тюмень, РФ). E-mail: annal_72@mail.ru

В статье актуализируется понятие досуговой культуры и раскрывается его значимость в контексте воспитания и самовоспитания учащейся молодежи. Исследование дает оценку роли игры и игровых практик в формировании досуговой культуры в связи с возрастными, психологическими и социально-демографическими особенностями учащейся молодежи. Особенности выявлены, в том числе, на региональном материале, собранном и проанализированном авторами в ходе работы над диссертационными исследованиями. Игра рассмотрена в качестве конституирующего начала культуры, в соответствии с концепцией Й. Хейзинги, а также в качестве модели любого иного вида деятельности. Перечислены основные школы игрового моделирования в социально-гуманитарных практиках, в том числе в практиках досуга. Это дает основания считать игру главным вектором формирования культуры досуга и досуговой культуры.

В связи с разграничением взаимосвязанных процессов воспитания и самовоспитания, в том числе в процессе свободной, нерегламентированной деятельности в сфере свободного времени, то есть в сфере досуга, акцентируется различие в понятиях «культура досуга» и «досуговая культура». Первое из них связывается с деятельностью общественных институтов в ходе социокультурной деятельности, второе – с воспитанием личностной культуры в ходе социально-культурной деятельности. Однако в формировании обоих явлений, обозначаемых этими понятиями, показана роль игры и игровых практик как их главного вектора. Описывается, каким образом именно они обеспечивают взаимосвязи личностно значимых переживаний и общественно значимых настроений.

Ключевые слова: досуг, досуговая культура, игра, игровое начало, игровое моделирование, культура досуга, учащаяся молодежь.

THE GAME AS A VECTOR OF FORMATION OF THE LEARNING YOUTH'S LEISURE CULTURE

Antonova Ludmila Yuryevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Socio-cultural Activities, Culturology and Sociology, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation). E-mail: luda-ckd@mail.ru

Losinskaya Anna Yuryevna, PhD of Philosophy, Associate Professor of Department of Socio-cultural Activities, Culturology and Sociology, Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation). E-mail: annal_72@mail.ru

In the article, the concept of leisure culture is actualized, and its meaningfulness opens up in the context of accomplishment and self-accomplishment of learning youth. The study assesses the role of play and game practices in the formation of leisure culture in connection with the age psychological and socio-demographic characteristics of students. The features identified, including the regional material collected and analyzed by the authors in the course of working on the dissertation research. The game is considered as the constitutive beginning of culture, in accordance with the concept of Y. Huizinga, as a model of any particular activity. The main schools of game modeling in social and humanitarian practices, including the leisure practices are listed. This gives grounds to consider the game as the main vector of formation of culture of leisure and leisure culture.

In connection with the differentiation of interrelated processes of accomplishment and self-including in the process of free unregulated activities in the field of free time, i.e. in the field of leisure, the difference in the concepts of “culture of leisure” and “leisure culture” is emphasized. The first of them is connected with the activities of public institutions in the course of socio-cultural activities, the second, with the education of personal culture in the course of socio-cultural activities. However, in the formation of both phenomena, designated by these concepts, the role of the game and game practices as their main vector is shown. It is described how they provide the relationship of personally significant experiences and socially significant moods.

Keywords: leisure, leisure culture, game, game beginning, game modeling, culture of leisure, learning youth.

Игра признана одной из универсалий культуры, более того – одним из ее оснований, почти век тому назад. Однако проблематизация игры, активно изучаемой с конца XVIII века, не утратила актуальности. Начало обсуждения этой проблематики положено в трудах античных философов. Культурологи от эпохи Просвещения и до XX века включительно (Ф. Шиллер, Й. Хейзинга, Р. Кайуа, М. Бахтин, Ю. Лотман), а также психологи и социологи расширили концепции Аристотеля и Платона, обогатили их новой терминологией и методологией. Большинство из них видит в игре свободное выражение творческих способностей человека, то есть его сущностных сил. Й. Хейзинга в своем исследовании определяет игру как «добровольное действие или занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое

чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная жизнь”» [20, с. 41].

Игра в культуре, по идее Й. Хейзинги, общедоступна. Это общественное действие, и чем меньше в ней зрителей и больше участников – тем плодотворнее она для личности. Необходимое качество игры, называемое у Й. Хейзинги тотальностью, включает ее в процесс форматирования мира, когда осмысление является одновременно актом творения. Внутреннее усилие, присущее игре, по убеждению Й. Хейзинги, утрачено большинством культурных форм. Это обеднение коснулось даже искусства, в котором «обособились две стороны художественной деятельности: свободно-творческая и общественно-значимая» [14]. Становясь профессиональной художественной деятельностью, искусство теряет свою непосредственность и потребность в сотворчестве. В итоге – «масса людей потребляет

искусство, но не имеет его необходимой частью своей жизни, тем более не творит его сама» [14]. А игра как образ познания и творения мира упоминается уже в мифах. Игра сопутствует человеку всегда, в течение всего времени его существования. Именно поэтому она присутствует во всех видах рефлексии бытия: мифе, философии и науке. Осмысление в категориях онтологии и эстетики, представленное Платоном, Аристотелем и Шиллером, было вытеснено естественно-научным подходом. Высший уровень развития естественно-научного понимания игры был выражен в психологии и социологии: там игра предстала как набор поведенческих реакций. Но культуроцентрические тенденции в современной науке возвращают игре статус основания культуры и важнейшей формы ее бытия.

В философии и психологии игра понимается преимущественно как деятельность, мотивированная изнутри, не содержащая внешних по отношению к себе целей. Когда у игры появляется внешняя цель, она перестает быть игрой и превращается в игровую методику. Но эта деятельность раскрывает в себе смыслы и значения других видов деятельности, что делает ее идеальной моделью. Идеальной в обоих смыслах – онтологическом, как виртуальное бытие, и эстетическом, как идеал. Благодаря этому в практике сложилось несколько школ игрового моделирования. К основным следует отнести:

- *деловые игры* как способ тренировки устойчивых коммуникативных навыков для стандартизированных ситуаций коммуникации. Деловые игры вводят игрока в условия, максимально приближенные к реальным коммуникативным ситуациям;

- *организационно-деятельностные и организационно-обучающие игры* являются методом «мозгового штурма» инновационных проектов. П. Щедровицкий, основатель этого направления, называл их «методом коллективной мыследеятельности»;

- *психологические тренинги глубокого погружения*, в том числе психодрама, групповая психотерапия, «расстановки», предполагающие «проживание» эмоционально насыщенного фрагмента жизни другого человека;

- *сюжетно-ролевые игры*, понимаемые как метод контекстного обучения и воспитания. Такие

игры практикуются, как правило, разновозрастными педагогическими объединениями и используют исторический или литературный материал для решения ценностно-ориентационных задач;

- *прикладная игропрактика* (Д. Бризицкий, В. Дмитриев, А. Минкин, Ю. Некрасов, А. Яцына, Е. Стасова, М. Симанкина и др.) – наиболее молодая из игротехнических школ, синтезировавшая находки всех предыдущих, основанная на идее игрофикации образования и бизнеса с целью решения любых прикладных, познавательных или воспитательных задач.

Как нетрудно увидеть, каждая из названных школ использует игру как метод для достижения целей, внешних по отношению к самой игре. И это позволяет использовать социализирующие функции игры, найти для нее эффективно применимую нишу и в науке, и в практике. Но ни в одном из названных качеств не воспринимают игру сами подростки, или учащаяся молодежь. Ни в одном из них не выражается по-настоящему свобода и спонтанность игры, ее непредсказуемый характер и зависимость результатов лишь от свободы личного выбора.

Игра имеет равно определяющее значение в формировании и развитии любой из сторон человеческой активности – будь то интеллектуальная, физическая, эстетическая деятельность, этическая или коммуникативная. Игра требует соотнесения своей позиции с позицией другого участника, соблюдения правил, даже если они мешают выигрышу – в результате радость творчества и победы, прежде всего над собой и обстоятельствами – и лишь во вторую очередь над соперником. Таким образом, это мощнейшее средство самовоспитания и самосовершенствования. В непростой общественно-экономической ситуации сего дня мир игры, – а это, рассуждая с позиций Й. Хейзинги, именно мир, – оказывает серьезное влияние на качества личности ребенка, подростка, молодого человека. Наблюдаемые практики подготовки и проведения культурно-досуговых мероприятий для совершенно разной возрастной аудитории свидетельствуют о том, что включение в их состав игровых модулей, стимулирующих творческую активность, изобретательство, рационализацию привычных действий главным образом и обеспечивает их успех. Игровая деятельность учащейся молодежи отличается

степенью осмысленности, целенаправленностью и структурированностью и за счет этого может выполнять прикладные функции, заданные обучающим контекстом.

Юность – возраст значительной части учащейся молодежи от 14 до 18 лет – считается оптимальным временем для самореализации. В это время молодой человек уже приобрел достаточный культурный багаж, овладел основными достижениями современной науки, этикета и культуры своего народа. Но он еще не подавлен необходимостью заботы о собственной семье и о старших родственниках, а значит – имеет время и силы для занятий культурным творчеством. При этом индустриально развитое общество выключает из сферы жизненной активности свое подрастающее поколение на долгие годы, и особенно они долги в субъективном восприятии человека, не прожившего и двух-трех десятков лет. Но это выключение неизбежно, поскольку непосредственный результат его деятельности, по определению А. Н. Леонтьева, «отграничен от реальной витальной потребности» [11].

Возраст 16–18 лет – это время существенных изменений и в структуре личности, и в структуре деятельности молодого человека. Радикально изменяется характер учебной деятельности – обучение приобретает профильность. Из этого с необходимостью следует повышение уровня познавательных интересов школьников. Они приобретают устойчивость, регулярность и избирательность. У старшеклассника заметно проявляется стремление к самостоятельной деятельности, независимости в действиях и суждениях. Активное формирование самосознания у школьников в старших классах связано с переменами в структуре их мировоззрения. В этом возрасте у человека определяются индивидуальные черты личности, мировоззрение приобретает рефлексивный характер, следовательно – вырабатывается чувство ответственности за свою дальнейшую судьбу. Именно в этом возрасте приобретает значение и профессиональная ориентация человека. Обычно старшекласснику самому приходится принимать решение о выборе профессии, в том числе учитывая мнение всех агентов социализации – а это непростой выбор. Учащиеся среднего профессионального уровня образования

такое решение уже приняли. Таким образом, стремление к свободе выбора получает реальное, практическое подкрепление. А это стимулирует проявления свободы и в других видах деятельности – например, досуговых.

В юношеском возрасте, в ходе формирования рефлексивного мировоззрения, происходит осознание человеком своих потребностей – как отдельных, так и всей их системы. Поиск личностных смыслов сосредоточен преимущественно в тех видах деятельности, которые характерны для молодёжи. А в современных условиях это общение и игра. Главенствующим мотивом поведения молодых людей обоего пола выступает желание утвердиться в обществе, получить признание другими людьми – то, что названо у А. Маслоу потребностью в причастности и статусной потребностью, – а также потребность в самореализации. Рядом с появившимся ранее желанием быть «как все», у старшеклассника появляется осознание своей индивидуальности, неповторимости и непохожести на других. Чувство одиночества, которое следует за этим осознанием, усиливает потребность в общении. Но вместе с тем повышается избирательность общения, формируются близкие отношения дружбы и любви. Согласно рассуждениям И. С. Кона, построенным на материалах его психологических и социологических исследований, в юности происходит открытие своего личностного внутреннего мира. Возрастает стремление к достижению духовной близости, в качестве инструментальной ценности для этого принимается и стремление к совершенствованию своей учебной деятельности.

Учащаяся молодежь возлагает большие надежды на неформальное образование и самообразование. Мотивируется это относительно далекими целями, связанными с жизненной перспективой, выбором профессии. В отличие от подростков, старшеклассники предпринимают серьезный анализ деятельности, избираемой в качестве будущей профессии. Они тщательно взвешивают трудности, с которыми предстоит им столкнуться, и оценивают их соотношение с перспективами [6; 22]. При этом реальная самостоятельность значительной части учащейся молодежи все еще ограничена. Прежде всего, это ограничение правовыми рамками, поскольку несовершеннолетним на совершение юридически

значимых действий требуется согласие родителей. Кроме того, это ограниченный круг источников дохода и, как следствие, материальных ресурсов. Но если названные и некоторые другие проблемы можно урегулировать на уровне межличностных отношений, то социально-групповой уровень отношений еще жестче.

Молодежь остается зависимой социально-демографической группой: она по-прежнему расценивается «социально зрелыми» взрослыми как естественный ресурс будущего общества. Да, ресурс, требующий особой заботы, – его надо социализировать, воспитывать, грамотно использовать, – но лишенный самостоятельной ценности. Ценность молодежи как социально-демографического ресурса относительна и определяется его будущим участием в реализации разработанных «взрослым поколением» стратегий. В особенности это относится к учащейся молодежи, не имеющей пока устойчивого социального статуса. Описываемый социальный и научный феномен отношения к молодежи, именуемый как «биополитический конструкт» [13], сформировался раньше других в процессе ее изучения – и по-прежнему остается живучим. Базовые принципы биополитического подхода формируют отношение к молодежи как социальной проблеме. Неумная активность, биологически свойственная этому возрасту, тяга к бунтарству, ниспровержению существующего порядка (или порядка как такового), экстремистские настроения, обусловленные поиском социальных и экзистенциальных границ, устрашают взрослую часть социума, нацеленную преимущественно на культурное воспроизводство и сохранение существующего порядка. Биологическая определенность подобных тенденций, следовательно – их принципиальная неустрашимость сообщают научным поискам паническое настроение. Которое усугубляется тем, что юность – «особая» ступень в развитии личности. Модели поведения и ценности, усвоенные молодыми людьми в этот период, принципиально не меняются в дальнейшем. Эти «идеологические ориентиры» составляют основу личностной идентичности, то есть следуют за людьми, – или люди за ними, – по всему жизненному пути. При этом сам процесс перехода от детской зависимости к взрослой автономии включает в себя «фазу бунтарства» как

часть культурной традиции. Необходимость «ниспровержения отцов», трогательно описанная И. С. Тургеневым и обоснованная З. Фрейдом, передается от одного поколения к другому в рамках любой доминирующей культуры. «В последнее время», – о каком бы времени ни шла речь, – переход вновь осложняется новыми условиями социальной трансформации и модернизации. По этой причине молодежь, как и всегда, нуждается в «контроле и поддержке» [12].

Таким образом, общество и стабилизирующие его властные структуры признают, фиксируют и активно нагнетают «молодежную проблему». Поиск средств ее разрешения и «поддержки молодежи» даже демонстративен. С другой же стороны – и общественная мораль, и властные решения морально и законодательно продлевают «лиминальный период» (в терминологии У. Тернера [10]), чреватый сохранением неопределенного статуса. Такова ситуация, приводящая к выводу о «вынужденной маргинальности» (Л. В. Шабанов). Период обучения в школе увеличился с 10 до 12 лет; приобретение высшего образования занимает от 4 до 6 лет, включая бакалавриат и магистратуру. При этом образование приобрело преимущественно формальный статус. Многократное увеличение «плотности глобального информационного поля» (С. Переслегин), развитие каналов информации, практически не требующих подготовки к её восприятию, – телевидения, электронных СМИ, – снизили роль образовательных учреждений в процессе социализации весьма значительно [16, с. 520]. Основная социальная функция образовательных институций в современной ситуации оценивается как негативная. А именно: они препятствуют включению молодых людей в антиобщественные и внеобщественные структуры, пожирая их свободное время, не оставляя его на восприятие информации альтернативных каналов. С административной и государственной точки зрения, они «ограничивают демографический потенциал формирующихся контрэллит» [16, с. 521], поддерживают социальную дисциплину. При этом коэффициент усвоения знаний, составлявший и в лучшие времена не более 30 %, неуклонно снижается. Параллельно зафиксировано снижение учебной мотивации школьников в течение последних десятилетий. Критический возраст снижения,

по некоторым наблюдениям, с 14–16 лет дошел до 10–11 [16, с. 526], то есть переходит со старшей школы на среднюю. А старшеклассникам приходится жить с результатами уже состоявшихся изменений.

Эти тенденции характерны для всего мира, не только для России. Россия выглядит на общем фоне еще вполне достойно. Причина смены тенденций не установлена. Но есть гипотеза, что, усваивая в относительно раннем возрасте большой объем информации, ребенок быстро формирует адекватный, взрослый «тоннель реальности» (в терминологии Р. Уилсона [19]). А система образования искусственно удерживает сформировавшегося индивида, – и биологически, и информационно взрослого, – в психологической позиции «Ребенка», по Э. Берну, и в лиминальной позиции, по У. Тернеру. Познавательная и творческая активность индивида остается относительно высокой, по сравнению с другими возрастными категориями. Ни одна из областей деятельности в современных условиях не способна полностью ее реализовать – ни трудовая деятельность, ни культурная, ни жизнедеятельность. Вот и оказывается, что игра сохраняет свой статус значимой формы деятельности подростка, компенсирующей ограниченность и недостаточность «реальной» жизни. Да, игра у подростков перестает быть ведущей деятельностью, – во времени ее вытесняют учебная деятельность и общение, – но сохраняется игровой тип их поведения и сознания. Этим и объясняется особое внимание к культуре игры людей старшего школьного возраста и всей учащейся молодежи. От того, какие игры они предпочитают и как в них себя реализуют, будет во многом зависеть образ их деятельности во всей дальнейшей жизни. «Характерная черта игры, – пишет французский социолог культуры Роже Кайуа, – в том, что она не создает никакого богатства, никакого произведения. Этим она отличается от труда и художественного творчества» [7, с. 45]. К всеобщим чертам игры социолог относит также регулярность, то есть подчиненность соглашениям, и фиктивность, то есть ирреальность, не соотносимость с обыденной жизнью, «выпадение» из нее. При этом регулярность и фиктивность, по его замечанию, могут исключать друг друга. А значит, классифицировать игры нужно «по внутренней, ни к чему другому не сводимой

специфике» [7, с. 49]. Такую специфику Кайуа находит во внутренней цели играющего – ради чего тот вступает в игру. Состязательные, соревновательные игры с борьбой соперников за победу Кайуа, по примеру Й. Хейзинги, называет по-гречески: *agon*. Они подробно описаны у нидерландского культуролога, поэтому Р. Кайуа не заостряет на них внимание. Игры «с судьбой», в которых игрок, напротив, пассивен, полагаясь на благосклонность судьбы, относятся к другой категории – *alea* (лат.: жребий). Они основываются на противоположном *agon* у принципе пассивности, подчинения, отказа от борьбы. Таковы, в большинстве своем, азартные игры: рулетка, кости, орлянка и т. п. Игра-превращение – при творство, игра роли на публику, за «удовольствие быть другим или принятым за другого» [7, с. 59] – относится к третьей категории: *mimicry*. Такая игра представляет собой симуляцию вторичной реальности, иллюзию, в которой игрок осознает её иллюзорность. Кому, как не ему, знать, кто есть кто на самом деле?!

Но наибольший интерес для исследований, в том числе социологических исследований игры, представляет четвертая категория. Этим игр до недавнего времени никто не выделял. *Ilinx* (греч.: водоворот) – игры, основанные на «стремлении к головокружению» [7, с. 60] – тема, прозвучавшая в середине XX века впервые. В таких играх «игрок на миг нарушает стабильность своего восприятия и приводит свое сознание в состояние... сладостной паники». Человек «старается достичь своего рода спазма, впасть в транс или в состояние оглушенности, которым резко и властно отменяется окружающая действительность» [7, с. 60]. К играм такого рода относятся качели, карусели и ярмарочные балаганы. Описания аналогичных явлений Р. Кайуа находит в источниках об американских индейцах (полеты с планером вокруг шеста) и азиатских дервишах – в современных медитативных танцевальных практиках они называются «суфийские кружения» [18].

Исходя из того, что каждый вид игр удовлетворяет определенные потребности людей, ученый исследует также «искажения игры», возникающие из-за смешивания ее с обыденной жизнью. Стремление одержать победу, выдать себя за другого, добиться благосклонности судьбы или «отключиться» от окружающей действительности, как

он утверждает, превращается в порок независимо от интенсивности игры. «Оно происходит тогда, когда управляющий игрой инстинкт вырывается из жестких рамок времени и места, вопреки заранее принятым императивным конвенциям» [7, с. 81–82]. Искажения *ilinx* в этих случаях наиболее разрушительны – наверное, по этой причине данный вид игр последовательно изгоняется из обыденной жизни. Допускается он лишь в некоторые профессиональные сферы, требующие особо тщательной подготовки и самоконтроля. В результате столь масштабного давления культуры люди пытаются заменить влияние физических действий на мозг и вестибулярный аппарат аналогичными химическими эффектами. Например, прибегая к алкоголю и другим психоактивным веществам. Причины такой потребности нуждаются в дополнительных исследованиях, но она не является исключительно человеческой. Ф. Бойтендайк, на которого, в частности, ссылается Р. Кайуа, описывает подобное поведение у некоторых видов муравьев. Находя в природе одурманивающие вещества, насекомые их употребляют, пока вещество не закончится, хотя на их жизнеобеспечивающие функции и на потомство употребление его действует разрушительно [7, с. 83–84]. Возможно, игровое моделирование – культурный механизм, способный предохранить человека от физического и химического саморазрушения.

Итак, мы определили игру как основной, направляющий, конституирующий элемент досуговой культуры. И в первую очередь – досуговой культуры учащейся молодежи. Какие же игры предпочитает сегодняшняя молодежь школьного возраста и стоит ли их бояться? В соответствии с концепцией Й. Хейзинги, культурная игра является обобщающим понятием для досуговой культуры, основными элементами которой следует считать: общедоступность, духовное напряжение, свободно-творческую и общественную значимость.

Возрастные психологические особенности, свойственные юности, непосредственно определяют пути культурной социализации юношей и девушек. Самопознание, самостоятельная деятельность и независимость в суждениях становятся доминирующими чертами личности. Формирующиеся и развивающиеся культурно-досуговые приоритеты оказываются индикатором внутрен-

ней культуры молодых людей. В руслах разнообразных направлений культурно-досуговой деятельности, в дополнение к наличествующим культурным представлениям, молодые люди приобретают поведенческие культурные стереотипы. Или создают новые, отличные от существующих в доминирующей культуре, – так возникают субкультурные ценностно-поведенческие кодексы. Своевременно и грамотно помочь учащейся молодежи в определении приоритетов деятельности и поведения может педагог или другой агент социализации, пользующийся авторитетом и владеющий технологиями игрового моделирования. Он способен оказать существенное влияние на культурно-досуговые интересы и систему ценностей молодых людей.

Досуг, в нашем понимании, – это сфера свободного, нерегламентированного поведения человека, выстроенного в пространстве, освобожденном от работы, учёбы и непреложных временных затрат на обеспечение жизнедеятельности, и ориентированного на ценности самореализации [2]. Возможность выбора досуговых занятий, их вариативность конституируют в то же время стройность, целенаправленность самого процесса досуговой деятельности, структуру досугового времени, охватывающего искусство, игру, общение, развлечения, художественное творчество и многое другое. Досуг молодежи тем более подразумевает свободный выбор личностью досуговых занятий. Поэтому досуговая деятельность всегда рассматривается как реализация интересов личности, связанных с рекреацией, самореализацией, саморазвитием, общением, оздоровлением и т. п. В этом заключается социальная функция досуга. Активный, содержательный досуг с необходимостью требует определенных сформированных потребностей людей, обеспеченных их способностями. Но кроме способностей необходимо предоставить каждому возможности активно проявлять себя и реализовывать свою инициативу в различных видах отдыха и развлечений.

У каждого молодого человека, в том числе учащегося, вырабатывается индивидуальный стиль отдыха и проведения досуга, привязанность к тем или иным занятиям. У каждого свой принцип организации свободного времени – творческий или нетворческий. Досуг выступает в качестве специфической сферы свободного времени человека, являющегося временем «свободного

самовыражения», реализации его сущностных сил. Досуг по природе своей обладает дуальным содержанием. С одной стороны, он является рекреационным средством, позволяющим восстанавливать интеллектуальный, эмоциональный и физический потенциал. С другой стороны, досуг создает условия для развития всей совокупности физических и духовных качеств личности, исходящих из ее социокультурных потребностей. В силу этих обстоятельств досуг оказывается относительно самостоятельной сферой жизнедеятельности учащейся молодежи. В этой сфере опредмечивание ее потребностей происходит на основе свободного выбора. С этой точки зрения досугу нет равнозначных альтернатив в степени возможной самореализации личности.

Деятельность в сфере досуга отличается синтетичностью, то есть возможностью сочетать разные виды и способы действий по характеру и содержанию, что создаёт широкий спектр социокультурных эффектов – от высокого духовного развития личности до антикультурных проявлений. При этом, как показал ряд исследований, качество самого потребительского досугового образца зачастую не является решающим фактором при формировании гуманистических доминантных ценностей личности [5]. Общество и его институты, безусловно, влияют на характер досуга посредством организации самой культурной среды, особенно в молодом возрасте. Однако доминирующая роль принадлежит личности непосредственно – ее стремлению к саморазвитию или саморазрушению. И проявляются эти тенденции преимущественно в игровых формах – в том, какие роли и в каких играх личность предпочитает играть, используя разные досуговые модели. Организация досуга как воспитательный процесс, проходящий в специфической сфере жизнедеятельности человека, исходит из ряда положений, определяющих все его стороны: содержание, методы, формы организации. Наиболее общими исходными положениями являются: принцип интереса, принцип рекреации (отдыха и восстановления сил) и познания, совместности деятельности.

Принцип интереса – важнейший принцип организации досуга. Важность обусловлена тем, что досуговая деятельность диктуется личностными потребностями человека – а интерес выступает доминирующим ее мотивом. Досуговая

активность или пассивность человека в полной мере определяется лишь наличием или отсутствием интереса к ней. Поэтому побуждение человека к тому или иному виду досуговой деятельности, как и включение в нее, должно исходить из учета его интересов, поскольку неучтенный интерес – это неудовлетворенная потребность [3].

Интерес, однако, не только удовлетворяет сформированную потребность, но и способен ее породить. То, чем ребенок интересовался без видимой пользы или иного устойчивого эффекта, к чему проявлял поверхностный интерес, в подростковом возрасте или в юности может его увлечь, превратиться в объект постоянной деятельности, следовательно – в потребность, стать интересом постоянным и глубоким. Возникает цепная реакция: потребность – интерес, интерес – потребность, потребность – интерес и т. д. В этой цепочке как раз и содержится та отправная точка, которая позволяет побудить или включить старшеклассника в содержательную социально-значимую деятельность. Интерес для него представляют те формы досуговой деятельности, которые позволяют ему выступить в необычной для себя роли, изменить хотя бы на время свою социальную роль, побыть «другим» – реализовать пресловутый «ролевой мораторий» Э. Эриксона [21]. Ни учебная деятельность, ни жизнедеятельность таких возможностей почти не предоставляют, в них ролевой набор довольно четко регламентирован. Иное дело – сфера досуга: в ней благодаря «ролевому мораторию» складывается новая культура взаимоотношений.

Досуговая культура – это, прежде всего, внутренняя культура человека, предполагающая наличие у него определенных личностных свойств, которые позволяют содержательно и с пользой проводить свободное время [2]. Склад ума, характер, организованность, потребности и интересы, умения, вкусы, жизненные цели, желания – все это составляет личностный, индивидуально-субъективный аспект молодежной культуры досуга. Существует прямая зависимость между духовным богатством человека и содержанием его досуга. Но справедлива и обратная связь. Культурным может быть только содержательно насыщенный и, следовательно, эффективный по своему воздействию на личность досуг.

Досуговая культура личности старшеклассника или другого учащегося юношеского возраста является неотъемлемой составной частью общей культуры. Формирование досуговой культуры представляет собой одну из сложнейших педагогических задач, стоящих перед современным образовательным и социально-культурным учреждением. Большое, если не сказать – большее, число обучающихся в свободное время предоставлены сами себе. При этом, согласно данным социологического исследования, проведенного в Тюмени в 2016 году, более 50 % молодых людей, учащихся старшей школы (10–11 классы) не умеют организовать свой досуг. Все это говорит о том, что одной из наиболее приоритетных и требующих своего скорейшего разрешения является проблема организации свободного от учебы времени учащихся средней школы. Региональный опыт организации досуговой культуры старшеклассников Тюменской области показывает, что в случае совпадения досуговых интересов молодых людей с предлагаемыми культурно-досуговыми практиками учреждений культуры и образования возрастает возможность формирования социальной и культурной ориентации личности молодого человека.

Концепция современного социально-культурного досугового комплекса должна быть основана на принципах целостности, полноты, доступности и непрерывности сферы досуговой деятельности. Многие группы населения, в основном молодежь и подростки, не владеют необходимой досуговой квалификацией, культурой использования свободного времени. Поэтому главной целью досуговой деятельности было, есть и остается воспроизводство творческих способностей человека, его социально-культурной активности и физических сил, необходимых для основной жизнедеятельности. Анализ многочисленных источников позволил назвать культурно-досуговое пространство многоплановым и многоуровневым явлением. Это – форма взаимодействия человека, культуры и общества.

Досуговая культура учащейся молодежи формируется в обществе, находящемся на высоком уровне социального и культурного развития. Интенсивное развитие досуговой культуры этой социально-демографической группы происходит при условии разносторонней поддержки государ-

ства и его социальных институтов: семьи, школы, учреждений культуры и досуга, средств массовой информации, общественных объединений и др. Досуговая культура молодежи базируется на культурном наследии страны и конкретного региона проживания, она является важным условием самоидентификации молодых людей. Самоидентификация личности молодого человека выступает неперенным условием её социализации.

Досуговая культура учащейся молодежи – это модель поведения молодых людей в сфере свободного времени, основанная на личностных свойствах, потребностях, интересах и творчестве в процессе социализации и инкультурации в социокультурной среде региона. Современные региональные практики социально-культурной деятельности воздействуют, с одной стороны, на культурную интеграцию молодых людей в социум, а с другой – влияют на развитие их духовной культуры, под которой подразумеваются ценности, нормы, идеалы, образцы поведения, регулирующие отношения между людьми [2].

В формировании досуговой культуры учащейся молодежи на современном этапе большую роль играет рассмотрение историко-педагогических, культурологических, философских взглядов на воспитание, образование, отдых, досуг учащихся старшего школьного возраста. Воспитание рассматривалось в XVIII–XIX веках как основа формирования культуры свободного времяпрепровождения. Изучение влияния социокультурной среды, как условия развития досуговой культуры старшеклассников, может послужить обогащению работы с юношеством, осуществлению профессиональной, социальной и культурной практики с учащимися старших классов, которые являются одной из доминантных групп общества.

Досуговая культура сегодня соизмерима с общечеловеческими нормами морали, высокими образцами художественного вкуса, задачами духовного развития, творческого роста личности. Социально-культурная деятельность всегда складывается в процессе активного освоения личностью общественных и производственных отношений и зависит от интересов и потребностей ее политического, культурного и нравственного развития в сфере производства и досуга.

Термин «культура досуга» возник относительно недавно в области соприкосновения ин-

интересов философии культуры и социально-культурной деятельности. Это не помешало ему обзавестись собственной методологической традицией, включающей в себя различные подходы и точки зрения отдельных исследователей. По мнению Л. Н. Когана, культуру следует анализировать во многих аспектах: социологическом, гносеологическом, нормативно-аксиологическом, семиотическом и др. [8]. С другой стороны, культура досуга представляет собой предмет, выражаясь образно, «общественного договора», поскольку предполагает соотнесение с аналогичными формами проведения свободного времени в рамках иных субкультур и социальных образований. В условиях усложнения структуры культурного пространства (возникновение новых субкультур, рассеивание доминирующих культурных стратегий в виртуальном пространстве культуры) культура досуга становится средством самоидентификации индивида, обозначает не только его личностные приоритеты, но и выражает привязанность к определенным «воображаемым сообществам», разделяющим данные формы досугового поведения [1]. Надо подчеркнуть, что характеристика молодежного досуга с точки зрения культуры его организации и проведения охватывает многие стороны данного явления – как личностные, так и общественные. И культура досуга формируется, прежде всего, посредством внутренней культуры человека, предполагающей наличие у него определенных личностных свойств, которые позволяют содержательно и с пользой проводить свободное время.

По мнению В. Я. Суртаева, культура досуга – это «мера реализации социально-культурного потенциала личности в условиях досуговой деятельности, мера приобретенных ею навыков регулирования досугового времени, готовность личности к участию в социально значимых видах досуговой деятельности» [17].

Таким образом, складывается концепция, в которой представляется необходимым различение терминов: *культуры досуга* как результата социокультурной деятельности, ориентированной на большие социальные группы и страты, и *досуговой культуры* как результата социально-культурной деятельности, ориентированной на развитие личностной культуры. Их тесная взаимосвязь выражена, в частности, в IV разделе «Основ государственной культурной политики»,

где поставлены основные её цели: «формирование гармонично развитой личности и укрепление единства российского общества посредством приоритетного культурного и гуманитарного развития» [15]. Обращая внимание на порядок постановки целей, следует заметить, что государство, в представлении законодателя, первостепенное значение придает гармонично развитой личности, которое, однако, возможно лишь в условиях социального единства и взаимодействия.

Взаимодействие может и должно развиваться в игровых формах, как свободных, так и организованных, поскольку культура игры является выражением культуры досуга, а игровая культура – выражением досуговой культуры. В игре наиболее легко и ненавязчиво происходит включение своей личности в надличностную структуру, и культурная общность может быть воспринята как гиперличность. Преимущественно в формах досугового времяпровождения формируются будущие семейные пары, и в этом тоже немалое влияние игровой среды: познать настоящую близость возможно только в совместной игре. Только в игре современный человек достаточно свободен, чтобы чувствовать по-настоящему, не предаваясь излишней рационализации. В молодости каждый уже адекватно представляет, чего хочет от «серьезной жизни» – и при этом еще способен честно и самозабвенно играть. И на фоне игры как основополагающего типа свободного мировосприятия формируется ответственное отношение к другим сферам жизни: труду, властной иерархии, безвозмездной общественно-полезной деятельности и т. д. В предыдущие эпохи «играми двоих» были танцы, балы и ухаживания с серенадами под балконом. В городской и крестьянской среде эту роль выполняли заигрыши и вечерки с танцами и хороводными играми. Часто развлекательная функция подобных увеселений становилась побочной, а основной – безвозмездная общественно-полезная деятельность («капустные вечерки», благотворительные балы и спектакли, а после 1917 года – субботники, спектакли для «подшефных», агитбригады, агитпоезда и т. п.). Теперь к известным досуговым формам прибавляются путешествия автостопом и сюжетно-ролевые игры – формы, рождающие незабываемые совместные переживания в процессе резонанса настроений общественной значимости.

Литература

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. – М.: Канон-Пресс-Ц, 2001. – 285 с.
2. Антонова Л. Ю. Досуговая культура старшеклассников в контексте региональной социокультурной среды: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Нижневартовск: Нижневарт. гос. гуманитар. ун-т, 2012. – 26 с.
3. Воловик А. Ф. Педагогика досуга. – М.: Моск. психол.-соц. ин-т, 1998. – 240 с.
4. Гордон Л. А. Человек после работы – М.: Наука, 1992. – 268 с.
5. Ерошенков И. Н. Работа клубных учреждений с детьми и подростками. – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.
6. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы – СПб.: Питер, 2000. – 512 с.
7. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. – М.: ОГИ (Объедин. гуманитар. изд-во), 2007. – 304 с.
8. Коган Л. Н. Теория культуры. – Екатеринбург: УрГУ, 1993. – 160 с.
9. Кон И. С. Возрастной символизм и образы детства // Социол. психология. – М., 1999. – С. 436.
10. Левинова С. И. Молодежные субкультуры и объединения [Электронный ресурс]. – URL: http://www.civisbook.ru/files/File/Levikova_Molodezhnie.pdf.
11. Леонтьев А. Н. Психологические основы дошкольной игры // Психологическая наука и образование / ред.: В. В. Рубцов, А. А. Марголис, В. А. Гуружапов. – 1996. – № 3. – С. 19–32.
12. Манхейм К. Диагноз нашего времени: пер. с нем. и англ. – М.: Юрист, 1994. – 700 с. – (Лики культуры).
13. Омельченко Е. Л. Смерть молодежной культуры и рождение стиля «молодежный» // Отечеств. зап. – 2006. – № 3. – С. 167–179.
14. «Человек играющий» и игра как феномен культуры в творчестве Й. Хейзинги и Г. Гессе [Электронный ресурс]. – URL: <https://fobr.ru/wp-content/uploads/2015/04/Heyzinga-i-Gesse-ob-igre.doc>.
15. Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс]. – URL: <http://static.kremlin.ru/media/acts/files/0001201412250002.pdf>.
16. Переслегин С. Б. Самоучитель игры на мировой шахматной доске. – М.: Москва, 2005. – 625 с.
17. Суртаев В. Я. Социология молодежного досуга. – СПб; Ростов-на-Дону: Гефест, 1998. – 222 с.
18. Суфийские кружения в Тюмени [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/event167821706>.
19. Уилсон Р. А. Психология эволюции / пер. с англ. под ред. Я. Невструева. – Киев: ЯНУС, 1998. – 304 с.
20. Хейзинга Й. Homo Ludens: статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
21. Эрик Г. Эрикссон. Детство и общество: пер. с англ. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – СПб.: Ленато, АСТ, Университет. кн., 1996 – 592 с.
22. Юдина Р. А. Формирование мотивации к труду как одна из важнейших задач образовательных учреждений // Ребенок в современном мире. Культура и детство. – СПб., 2003. – С. 11–18.

References

1. Anderson B. *Voobrazhaemye soobshchestva. Razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneni natsionalizma* [Imaginary Communities. Reflections on the origins and spread of nationalism]. Moscow, Kanon-Press-C Publ., 2001. 285 p. (In Russ.).
2. Antonova L.Y. *Dosugovaya kul'tura starsheklassnikov v kontekste regional'noy sotsiokul'turnoy sredy: avtoref. dis. ... kand. nauk* [Leisure culture of high school students in the context of a regional socio-cultural environment. Author's abstract Diss. PhD in Culturology]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk State University for the Humanities Publ., 2012. 26 p. (In Russ.).
3. Volovik A.F. *Pedagogika dosuga* [Pedagogy of leisure]. Moscow, Moscow psychologic-social Institute Publ., 1998. 240 p. (In Russ.).
4. Gordon L.A. *Chelovek posle raboty* [Man after work]. Moscow, Nauka Publ., 1992. 268 p. (In Russ.).
5. Eroshenkov I.N. *Rabota klubnykh uchrezhdeniy s det'mi i podrostkami* [Work of club institutions with children and teenagers]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1987. 160 p. (In Russ.).
6. Ilyin E.P. *Motivatsiya i motivy* [Motivations and Motives]. St. Petersburg, Piter Publ., 2000. 512 p. (In Russ.).
7. Kayua R. *Igry i lyudi: stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Games and people: articles and essays on the sociology of culture]. Moscow, OGI (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo) Publ., 2007. 304 p. (In Russ.).
8. Kogan L.N. *Teoriya kul'tury* [The theory of culture]. Ekaterinburg, UrGU Publ., 1993. 160 p. (In Russ.).
9. Kon I.S. *Vozrastnoy simvolizm i obrazy detstva* [Age symbolism and images of childhood]. *Sotsiologicheskaya psikhologiya* [Sociological psychology]. Moscow, 1999. 436 p. (In Russ.).

10. Levikova S.I. *Molodezhnye subkul'tury i ob"edineniya* [Youth subcultures and associations]. (In Russ.). Available at: http://www.civisbook.ru/files/File/Levikova_Molodezhnie.pdf.
11. Leontyev A.N. *Psikhologicheskie osnovy doskol'noy igry* [Psychological Foundations of a Preschool Game]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie* [Psychological Science and Education], 1996, no. 3, pp. 19-32. (In Russ.).
12. Mankhey K. *Diagnoz nashego vremeni* [Diagnosis of our time]. Moscow, Yurist Publ., 1994. 700 p. (In Russ.).
13. Omelchenko E.L. *Smert' molodezhnoy kul'tury i rozhdenie stilya "molodezhnyy"* [Death of youth culture and the birth of the style of "youth"]. *Otechestvennye zapiski* [Domestic Notes], 2006, no. 3, pp. 167-179. (In Russ.).
14. "Chelovek igrayushchiy" i igra kak fenomen kul'tury v tvorchestve Kheyzingi i G. Gesse ["The Man Playing" and the game as a cultural phenomenon in the works of Hizinga]. (In Russ.). Available at: <https://fobr.ru/wp-content/uploads/2015/04/Heyzinga-i-Gesse-ob-igre.doc>.
15. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki* [Basics of state cultural policy]. (In Russ.). Available at: <http://static.kremlin.ru/media/acts/files/0001201412250002.pdf>.
16. Pereslegin S.B. *Samouchitel' igry na mirovoy shakhmatnoy doske* [The self-instruction manual of the game on the world chessboard]. Moscow, Moscow Publ., 2005. 625 p. (In Russ.).
17. Surtaev V.Y. *Sotsiologiya molodezhnogo dosuga* [Sociology of youth leisure]. St. Petersburg, Rostov-na-Donu, Gefest Publ., 1998. 222 p. (In Russ.).
18. *Sufiyskie kruzheniya v Tyumeni* [Sufi circling in Tyumen]. (In Russ.). Available at: <https://vk.com/event167821706>.
19. Uilson R.A. *Psikhologiya evolyutsii* [Psychology of Evolution]. Kiev, YANUS Publ., 1998. 304 p. (In Russ.).
20. Kheyzinga J. *Homo Ludens: stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens: articles on the history of culture]. Ed. by D.V. Silvestrova; Komment. D.E. Kharitonovicha. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1997. 416 p. (In Russ.).
21. Ehrik G. Ehrikson. *Detstvo i obshchestvo* [Childhood and society]. St. Petersburg, Lenato, ACT, Universitetskaya kniga Publ., 1996. 592 p. (In Russ.).
22. Yudina R.A. *Formirovanie motivatsii k trudu kak odna iz vazhneyshikh zadach obrazovatel'nykh uchrezhdeniy* [Formation of labor motivation as one of the most important tasks of educational institutions]. *Rebenok v sovremennom mire. Kul'tura i detstvo* [Child in the modern world. Culture and childhood]. St. Petersburg, 2003, pp. 11-18. (In Russ.).

УДК 37.035.8

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Жукова Лидия Сергеевна, аспирант, преподаватель кафедры иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: joukova.lidia777@gmail.com

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

В статье раскрываются особенности межкультурного сотрудничества в современном полиэтническом пространстве, которое является характерной чертой современной студенческой молодежи в большинстве стран мира. Постоянно увеличивается поток иностранных студентов в университетах по всему миру и их межкультурное взаимодействие и сотрудничество. Авторы раскрывают данные понятия и определяют их функции и компоненты. Важно отметить, что в статье указываются не только положительные стороны глобализации и межкультурной коммуникации, но и возможные проблемы и сложности. Все эти проблемы и трудности, по мнению авторов, преодолеваются в условиях социально-культурной деятельности. Решение межнациональных проблем как в образовательной, социальной, так и в культурной среде вуза играет важную роль для межкультурного объединения студенческой молодежи, для сохранения единства в поликультурном пространстве, а также для предотвращения межнациональной напряженности и социальных конфликтов.

Также авторы доказывают, что в современных условиях мирового образования увеличивающееся число иностранных студентов является определяющей характеристикой и придает больший престиж каждому университету, институту или академии. Обучение за рубежом помогает студенческой молодежи развивать финансовую, социальную и психологическую независимость. Возможность получения образования за границей для студентов способствует развитию независимости в поисках вариантов обучения, путей и средств поиска информации. Авторы считают, что каждый студент является активным творческим участником межкультурного сотрудничества и вносит индивидуальный вклад в международное взаимодействие и межкультурное общение.

Ключевые слова: межкультурное сотрудничество, межкультурное взаимодействие, межкультурная коммуникация, студенческая молодежь, иностранные студенты, полиэтническое пространство, глобализация, социально-культурная деятельность.

SOCIO-CULTURAL CONDITIONS OF STUDENT YOUTH CROSS-CULTURAL COOPERATION

Zhukova Lidiya Sergeevna, Postgraduate, Teacher of the Department of Foreign Languages, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: joukova.lidia777@gmail.com

Yudina Anna Ivanovna, Dr of Pedagogic Sciences, Professor, Dean of Faculty of Sociocultural Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: yudinaan naivanovna@mail.ru

In this article, the author reveals the features of cross-cultural cooperation in modern multiethnic space, which is a characteristic feature of modern student youth in the majority of the countries of the world. Constantly the flow of foreign students at the universities all around the world and their cross-cultural interaction and cooperation increases. The author opens these concepts and defines functions and components of cross-cultural cooperation. It is important to note that there are not only positive sides of globalization and cross-cultural communication but also possible problems and difficulties, which are specified in the article. All of these problems and difficulties, according to the authors, are to overcome in conditions of sociocultural activity. The solution of international problems in educational, sociocultural environment of a higher educational institution plays an important role for cross-cultural association of student youth, for maintaining unity in polycultural space and also for prevention of international tension and social conflicts. The authors also prove that in modern conditions of the world education, increasing the number of foreign students is very important and gives more prestige for each university, institute or academy. Study abroad helps student youth to develop financial, social and psychological independence; it is possible to take care for themselves. An opportunity for student youth contributes to the development of independence to look for training options, ways and means of information search. In the article, each student is an active, creative participant of cross-cultural cooperation who makes an individual contribution to international interaction and cross-cultural communication.

Keywords: cross-cultural cooperation, cross-cultural interaction, cross-cultural communication, student youth, foreign students, multiethnic space, globalization, sociocultural activity.

Современный период развития нашей цивилизации характеризуется глобальными изменениями в обществе, преобразованием существующего миропорядка, изменениями в социальной сфере, в политике, экономике, расширением межкультурного взаимодействия. В настоящее время практически каждый, даже малочисленный народ когда-либо вступал в межкультурную коммуникацию и испытывал на себе влияние культуры других народов, что повлекло за собой рост

культурных обменов и прямых международных контактов. Развитие глобализации и, соответственно, расширение межкультурного взаимодействия делает актуальным анализ национальной специфики, культурных различий и одновременно межкультурного взаимодействия и интеграции народов разных стран.

Согласно Всеобщей декларации прав человека, «каждый человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, на-

слажаться искусством, участвовать в научном прогрессе и пользоваться его благами» (ст. 27) [2]. Таким образом, каждый человек может пользоваться достижениями культуры не только своего народа, но и других народов, то есть достижениями мировой культуры. Чтобы данное право обеспечить, государствам необходимо сотрудничать в области культуры для создания самых благоприятных возможностей и необходимых условий.

Кроме Всеобщей декларации прав человека, необходимо выделить Декларацию Генеральной Ассамблеи ООН 1970 года, в которой зафиксированы основные принципы международного права, распространяющиеся как на политические и экономические, так и на социальные и культурные отношения и связи между государствами.

Также в 2000 году Генеральной Ассамблеей ООН была принята «Декларация тысячелетия», в которой сформулирована главная задача всего мирового сообщества: «...обеспечение того, чтобы глобализация стала позитивным фактором для всех народов мира. ...Глобализация может обрести полностью всеохватывающий и справедливый характер лишь через посредство широко-масштабных и настойчивых усилий по формированию общего будущего, основанного на нашей общей принадлежности к роду человеческому во всем его многообразии» [4]. Современные процессы глобализации и следующие за ней миграционные и иммиграционные потоки стали важной и реальной тенденцией современной мировой системы, затрагивающей все сферы общественной жизни.

В данном контексте характерной чертой является современное полиэтничное образование для студенческой молодежи в большинстве стран мира. С увеличивающимся потоком иностранных студентов межкультурные коммуникация, взаимодействие и сотрудничество становятся гораздо интенсивнее. Подобный рост стал возможен благодаря переходу многих стран на Болонскую систему обучения. Данная система является процессом сближения и гармонизации систем высшего образования стран Европы с целью создания единого Европейского пространства высшего образования. 19 июня 1999 года министры из 29 европейских государств приняли декларацию «Зона

европейского высшего образования». Именно эта дата считается официальным началом действия Болонского процесса. Основная задача Болонского процесса сформулирована следующим образом: стремиться к сходству уровней высшего образования во всех странах-участницах, к одинаковому принципу процесса обучения, а также сопоставлению научных степеней, выдаваемых по окончании обучения, в разных странах.

В сентябре 2003 года Россия присоединилась к Болонскому процессу, и это стало попыткой и возможностью сделать российскую систему образования более современной и сопоставимой с европейскими образовательными стандартами. Для нашей страны данная система работает двусторонне: с одной стороны, благодаря подписанию декларации российская студенческая молодежь может участвовать в программе международного обмена, получать знания, проходя обучение в европейских вузах; с другой стороны, данная программа дает отечественным вузам возможность развиваться, меняться, перенимать опыт европейских коллег и делиться своими традициями, совершенствоваться. Таким образом, создаются условия для увеличения мобильности студенческой молодежи, преподавателей, научных сотрудников. Данные условия способствуют личностному росту, повышению качества высшего образования и научных исследований, развитию сотрудничества между людьми и учреждениями разных стран [5].

Иностранные студенты – это измерение престижа и востребованности, популярности вуза. Поэтому вузы, работающие по Болонской системе, стремятся создать для иностранных студентов благоприятные условия обучения и проживания в целом. Например, в некоторых европейских и отечественных вузах проводят так называемые «ориентационные недели» для новых иностранных студентов. Студентам дается возможность лучше познакомиться с вузом, с городом, где они будут учиться, задать интересующие вопросы и получить на них ответы, найти новых друзей. Для достижения большего успеха университеты прикрепляют к студенту-иностранцу студента или тьютора, который владеет языком прибывшего или языком международного общения – английским.

Во время участия в программе студенческого обмена существует возможность общения с иностранными студентами, установления контактов с потенциальными работодателями, расширения своего кругозора, получения доступа к информации на любом языке, использования современного оборудования.

Учёба за границей помогает человеку развить финансовую, социальную и психологическую самостоятельность, ведь там можно надеяться только на себя. Развитию самостоятельности способствует возможность для студенческой молодежи искать варианты обучения, способы и средства получения информации.

Достаточно много исследований в социологии, педагогике, межкультурной коммуникации посвящены межкультурному взаимодействию (В. Е. Кемеров, С. В. Кульневич, Дж. Эллок, А. М. Баскаков, Е. С. Рапацевич и др.). В межкультурной коммуникации межкультурное взаимодействие – контакт двух или более культурных традиций (канонов, стилей), в ходе и в результате которого контрагенты оказывают существенное взаимное влияние друг на друга [3]. Однако многие авторы мало или совсем не выделяют такой вид межкультурного взаимодействия, как межкультурное сотрудничество.

Межкультурное сотрудничество можно определить как особый вид межкультурного взаимодействия, в процессе которого обязательна специально организованная совместная деятельность по достижению общей для российских и иностранных студентов цели, ориентированной на решение актуальных проблем в сфере образования, культуры и социальных отношений в условиях диалога культур [1].

Из данного определения следует, что межкультурное сотрудничество выполняет определенные функции:

- информационно-просветительная функция формирует познавательные способности российских и иностранных студентов; углубляет определенную систему знаний о поликультурности современного общества, об особенностях и специфике представителей той или иной культуры; содействует более глубокому осознанию своей собственной культуры;

- социальная функция вовлекает участников межкультурного сотрудничества в совместную деятельность на основе диалога культур, формирует определенные умения и способности, необходимые для построения эффективного межкультурного сотрудничества, способствует дружеским межличностным отношениям студенческой молодежи из разных стран;

- культурологическая функция обеспечивает сохранение, воспроизводство и развитие культурного наследия различных народов;

- психологическая функция формирует эмпатию по отношению к представителю другой культуры, развивает творческое мышление, саморегуляцию, умение адекватно воспринимать эмоциональное состояние другого человека;

- духовно-нравственная функция формирует мировоззрение студенческой молодежи, основываясь на культурном разнообразии современного общества, воспитывает патриотизм, ценностное отношение к реалиям своей культуры и особенностям, специфике иной культуры.

Кроме указанных функций межкультурное сотрудничество обладает определенной внутренней структурой и состоит из нескольких компонентов, которые не изменяются при различном характере и условиях совместной деятельности:

- мотивационно-деятельностный компонент: наличие интереса и желания вступить в совместную деятельность у российской и иностранной студенческой молодежи, стремление достичь цели совместной деятельности, обретение опыта взаимодействия в условиях межкультурной коммуникации;

- социально-информационный компонент: система знаний норм, правил, традиций и обычаев, образцов поведения, ценностей, убеждений представителей других культур; участие иностранных студентов в деятельности нового культурного общества; понимание существующей культурной дистанции между партнерами по межкультурному сотрудничеству; осознание целей и задач совместной деятельности в рамках межкультурного сотрудничества;

- эмоционально-волевой компонент: стабильные чувства, эмоции и отношения участников межкультурного сотрудничества к целям совместной деятельности и к партнерам, осно-

ванные на эмоциональной оценке тех или иных событий и явлений, способность к эмпатии, навыки саморегуляции и регуляции поведения партнера по взаимодействию, умения адекватно воспринимать эмоциональное состояние представителей другой культуры, степень проявления «культурного шока» у иностранных студентов;

- рефлексивно-оценочный компонент: умение студентов определять возможные трудности, неудачи и ошибки в ходе совместной деятельности, намечать способы их преодоления и исправления, способность диагностировать собственные качества и свойства, умение подводить итоги совместной деятельности, определять, в какой степени достигнуты цели этой деятельности, и прогнозировать пути совершенствования процесса межкультурного сотрудничества в целом;

- аксиологический компонент: мировоззрение, внутренние убеждения, система ценностных установок участников межкультурного сотрудничества на основе этнической толерантности, отношение к партнеру – представителю другой культуры – как к равноправному субъекту совместной деятельности, уважение системы ценностей, принятой в его культуре [1, с. 38].

В современных условиях развития межкультурной коммуникации в целом и межкультурного сотрудничества в частности вузы по всему миру участвуют в межкультурных, международных процессах, национальные культуры взаимодействуют и взаимообогащаются при сохранении своей традиционной этнической уникальности, национальных традиций и языка путем создания диаспор, клубов, сообществ и проведения национальных, этнических праздников. В рамках вузов данные мероприятия знакомят студенческую молодежь с новыми народами, культурами и языками, служат развитию межнациональных отношений, расширяют границы международных контактов.

Однако, несмотря на многие положительные результаты межкультурного сотрудничества, иногда возможны сложности и проблемы, возникающие из-за существенной разницы и несовпадения норм, ценностей, традиций и особенностей мировоззрения представителей сту-

денческой молодежи разных культур. Поэтому на этапе возникновения подобных недопониманий вузы активно направляют социально-культурную деятельность на их преодоление. Социально-культурная деятельность «является социально и педагогически организованным гарантом сохранения, развития и освоения культурных особенностей, создания благоприятной основы для социально-культурных инноваций и инициатив» [6, с. 9]. Она является эффективным инструментом осуществления межрегиональных и международных связей в разных областях жизни. На сегодняшний день она реализуется по определенным направлениям и формам. Существует множество форм научной и культурно-досуговой деятельности, в которой могут участвовать представители студенческой молодежи. Это культурные обмены продуктами социально-культурной деятельности, такими как предметы изобразительного искусства, фильмы, спектакли и др., обмен опытом художественных коллективов, делегаций, отдельных исполнителей. Также это спортивно-оздоровительные мероприятия, занятия туризмом, спортивным ориентированием, массовые спортивные мероприятия, конкурсные мероприятия развлекательной и познавательной направленности, студенческие лагеря с проектно-игровой культурой. Особенное значение уделяется совместной деятельности представителей различных стран по созданию культурных ценностей, по проведению научных исследований и организации фестивалей, конкурсов, традиционных праздников разного масштаба, экспортно-импортная деятельность.

Решение межнациональных проблем как в образовательной, социальной, так и в культурной среде вуза играет важную роль для межкультурного объединения студенческой молодежи, для сохранения единства в поликультурном пространстве, а также для предотвращения межнациональной напряженности и социальных конфликтов.

Современные мировые высшие школы стремятся к привлечению большого процента иностранных студентов, поэтому перспективный подход к интеграции в рамках межкультурного сотрудничества – этнокультурный подход, который основан на принципе равенства всех этнических групп, на идеологии мультикультурализма.

В последнее время нашей стране удалось сформировать позитивную репутацию на международной арене в аспекте межкультурного взаимодействия и сотрудничества не только в политике и экономике, но и в образовательной, социальной и культурной сферах. Россия представляется миролюбивой, справедливой и сильной страной, которая оказывает влияние на все мировое общество. Большинство стран признает, что Россия – многонациональное, многоконфессиональное государство с более 190 нациями и народностями – обладает высоким уровнем религиозно-культурной толерантности.

Основным субъектом межкультурного сотрудничества, безусловно, является личность студента, российского или иностранца. Каждый студент – активный творческий участник межкультурного сотрудничества, который вносит индивидуальный вклад в межнациональное взаи-

модействие и межкультурную коммуникацию. Российские и иностранные студенты – равноправные партнеры межкультурного диалога, овладение навыками которого способствует духовному взаимодействию представителей различных этносов, уважению, принятию и пониманию системы ценностных установок разных культур, что, в свою очередь, является условием уважения культур, языков, традиций, обычаев, ценностей других народов.

Таким образом, плодотворное межкультурное сотрудничество в многонациональном пространстве вуза является важным условием профилактики конфликтных ситуаций, снижения межнациональной напряженности. Проводимые в рамках межкультурного сотрудничества мероприятия учитывают национальный характер, этнические особенности и стереотипы для гармонизации межэтнических отношений студентов.

Литература

1. Буркина В. Г. Межкультурное сотрудничество: понятие, структура, функции // Альманах современной науки и образования. – 2013. – № 6 (73). – С. 37–38.
2. Всеобщая декларация прав человека [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=120805&fld=134&dst=100077,0&rnd=0.0729737391836216#06354047280548085>.
3. Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / под ред. А. П. Садохина. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 352 с.
4. Декларация тысячелетия Организации Объединенных Наций. 8 сент. 2000 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/summitdecl.shtml.
5. Жукова Л. С. Развитие межкультурной коммуникации в рамках реализации социально-культурной программы международного студенческого обмена // Язык и культура: сб. ст. XXVII Междунар. науч. конф. (26–28 окт. 2016 года). – Томск: Издат. дом Томск. гос. ун-та, 2017. – С. 87–90.
6. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность. – М.: МГУКИ, 2004. – 539 с.
7. Романенко Н. М. Межкультурное взаимодействие в полиэтническом пространстве МГИМО как фактор профилактики и предупреждения межнациональной напряженности // Пед. науки. Изв. Юж. федер. ун-та. – 2016. – № 10. – С. 23–32.
8. Сафина М. С. Формирование готовности к межкультурной коммуникации у студентов гуманитарных вузов (на примере изучения иностранного языка): дис. ... канд. пед. наук. – Казань, 2005. – 185 с.

References

1. Burykina V.G. Mezhlukul'turnoe sotrudnichestvo: ponyatie, struktura, funktsii [Cross-cultural cooperation: concept, structure, functions]. *Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya* [Almanac of modern science and education], 2013, no. 6 (73), pp. 37-38. (In Russ.).
2. *Vseobshchaya deklaratsiya prav cheloveka* [Universal Declaration of Human Rights]. (In Russ.). Available at: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=LAW&n=120805&fld=134&dst=100077,0&rnd=0.0729737391836216#06354047280548085>.
3. Grushevickaya T.G., Popkov V.D., Sadokhin A.P. *Osnovy mezhkul'turnoy kommunikatsii: uchebnik dlya vuzov* [Bases of cross-cultural communication: The textbook for higher education institutions]. Moscow, YUNITI-DANA Publ., 2002. 352 p. (In Russ.).
4. *Deklaratsiya tysyacheletiya Organizatsii Ob'edinennykh Natsiy* [United Nations Millennium Declaration]. (In Russ.). Available at: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/summitdecl.shtml.
5. Zhukova L.S. Razvitie mezhkul'turnoy kommunikatsii v ramkakh realizatsii sotsial'no-kul'turnoy programmy me-

- zhdunarodnogo studencheskogo obmena [Development of cross-cultural communication within implementation of the welfare program of the international student's exchange]. *Yazyk i kul'tura: sb. statey XXVII Mezhdunar. nauch. konf. (26-28 oktyabrya 2016 goda)* [Language and culture: Sat. Articles XXVII Intern. scientific conf. (October 26-28, 2016)]. Tomsk, Izdatel'skiy Dom Tomskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 2017, pp. 87-90. (In Russ.).
6. Kiseleva T.G., Krasilnikov Y.D. *Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost'* [Sociocultural activity]. Moscow, MGUKI Publ., 2004. 539 p. (In Russ.).
 7. Romanenko N.M. *Mezhkul'turnoe vzaimodeystvie v polietnicheskom prostranstve MGIMO kak faktor profilaktiki i preduprezhdeniya mezhnatsional'noy napryazhennosti* [Cross-cultural interaction in multiethnic space of MGIMO as a factor of prevention of international tension]. *Pedagogicheskie nauki. Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta* [Pedagogical Sciences. Proceedings of the Southern Federal University], 2016, no. 10, pp. 23-32. (In Russ.).
 8. Safina M.S. *Formirovanie gotovnosti k mezhkul'turnoy kommunikatsii u studentov gumanitarnykh vuzov (na primere izucheniya inostrannogo yazyka): diss. kand. ped. nauk* [Formation of readiness for cross-cultural communication for students of human high education. Diss. PhD in pedagogy]. Kazan, 2005. 185 p. (In Russ.).

УДК 377

ВОЛОНТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПАТРИОТИЧЕСКИХ КАЧЕСТВ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА ВУЗА КУЛЬТУРЫ

Москаленко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Шевцова Маргарита Михайловна, старший преподаватель кафедры педагогики и психологии, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: superpearlmargo@mail.ru

Статья посвящена проблеме формирования патриотических качеств личности студентов в образовательной организации высшего образования посредством их включения в волонтерскую деятельность. На основе анализа научной литературы приводится определение патриотизма, раскрывается двойственный характер понятия «патриотизм», выявляются патриотические качества личности, прослеживается связь между понятиями «патриотизм» и «волонтерство».

В статье раскрываются возможности волонтерского движения, его социально-значимого потенциала в современных социокультурных условиях, приводятся примеры разных видов волонтерской работы в КемГИК. Данный вид общественной деятельности, включая в себя в первую очередь реализацию самых разнообразных форм гражданского участия, популяризацию патриотически ориентированных ценностей и практик, позволяет сконцентрироваться российской молодежи на оказании конкретной помощи людям различных возрастных и социальных категорий: своим сверстникам, людям старшего поколения, осваивая при этом различные формы взаимопомощи и самопомощи. Эта особенность волонтерства, безусловно, включает студента вуза культуры в процесс реализации добровольческих инициатив, в том числе и патриотического содержания, способствуя тем самым формированию его патриотических качеств, возможности проявить их в реальной повседневной жизни.

В статье приводятся результаты социологического исследования, в котором приняли участие студенты, обучающиеся в ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». Данное исследование направлено на выявление отношения студентов вуза культуры к волонтерской деятельности, приоритетных мотивов, составляющих основу занятия волонтерством, а также взаимосвязи понятий «волонтер» и «патриот» с точки зрения современной молодежи.

Выявлено, что проблема включения студентов вуза культуры в волонтерскую деятельность является актуальной в современных условиях, находит активный отклик со стороны самих студентов. Почти половина студентов, принявших участие в исследовании, видят непосредственную связь между фено-

менами «патриотизм» и «волонтерство» и готовы осознанно включаться в волонтерскую деятельность, что позволяет эффективно и целенаправленно формировать патриотические качества у студентов вуза культуры.

Ключевые слова: патриот, патриотизм, патриотические качества, мотивация, добровольчество, добровольческие инициативы, волонтер, волонтерство, волонтерская деятельность, волонтерское движение.

VOLUNTEER ACTIVITY IN FORMATION OF PATRIOTIC STUDENT'S QUALITIES IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION OF CULTURE

Moskalenko Irina Vladimirovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

Shevtsova Margarita Mikhaylovna, Sr Instructor of Department of Pedagogy and Psychology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: superpearlmargo@mail.ru

The article is devoted to formation of patriotic student's qualities in the higher education, solved today by modern Russian society. The solution of the problem is promoted by the organization of volunteer activity as integral component of educational process of higher educational institution. On the basis of the scientific literature, it is possible to reveal the definition of patriotism because it has the dual nature of the concept "patriotism". The article reveals patriotic qualities of the personality, and the difference between the concepts of "patriotism" and "volunteering."

The article reveals the possibilities of the volunteer movement, its socially important potential in modern sociocultural conditions, examples of different types of volunteer activity in Kemerovo State University of Culture are given.

The article considers the possibilities of the volunteer movement as one of students' interaction in higher education which are accepted and approved by modern society with the people needing moral, psychological, material and activity support. This feature of volunteering includes the student of higher educational institution of culture in the process of implementation of voluntary initiatives including the patriotic contents. Thus, values and volunteering promote formation of patriotic, spiritual, moral, civil qualities and an opportunity to apply them in real everyday life.

The article considers as well such key concepts as "patriotism," "patriotic qualities," "volunteering." It pays attention to concrete activities, interaction with authorities in realization of voluntary initiatives of patriotic contents.

Updating the importance of the research, the article presents the results of the sociological research conducted on the basis of Kemerovo State Institute of Culture. This research is directed to the relation of students of higher education to volunteer activity, the priority motives which are a basis of volunteering and also interrelation of the concepts "volunteer" and "patriot" and how these concepts are understood by modern youth.

It is revealed that the problem of students' inclusion of higher education institution of culture in volunteer activity is relevant in modern conditions, and the students themselves are very active in this activity. Most of the students who participated in a research see a direct connection between phenomena of "patriotism" and "volunteering" and are ready to join consciously in volunteer activity that allows to form effectively and purposefully patriotic qualities in students of higher education of culture.

Keywords: patriot, patriotism, patriotic qualities, motivation, volunteering, volunteer initiatives, unpaid worker, undertaking, giving, volunteering movement.

В настоящее время в России актуальной темой является процесс консолидации гражданского общества, в котором цементирующей основой существования и развития государства становится воспитание патриотизма и патриотических качеств молодежи. Патриотизм выступает в качестве важного внутреннего мобилизующего ресурса развития общества, активной гражданской позиции личности, готовности ее к самоотверженному служению своему Отечеству. Мы согласны с А. В. Таранцовой, которая считает, что «перед Россией в современных условиях стоит задача выработки такого содержания патриотизма, который в наибольшей степени способствовал бы воспитанию российских патриотов XXI века, а сама идея российского патриотизма в условиях обновления страны должна выйти на качественно новый уровень» [9].

В. А. Кольцова и В. А. Соснин определяют патриотизм как одну из базовых составляющих национального самосознания народа, выражающуюся в чувствах любви к своему отечеству, преданности ему, уважении к его истории, культуре, традициям и быту, в чувстве нравственного долга его защиты, а также в признании самобытности и самоценности других сообществ, в осознании их права на самобытность и существование без конфронтации друг с другом [4].

Известный критик и литератор XIX века Н. А. Добролюбов рассматривал патриотизм именно с точки зрения «принесения пользы стране, в которой проживаешь». В его понимании патриотизм – это чувство возвышенное, духовное. «Патриотом является человек, любящий свою страну бескорыстно, самоотверженно, принося пользу людям» [2].

В этих определениях прослеживается двойственный характер понятия «патриотизм», с одной стороны, это базовая духовная ценность общенационального уровня, а с другой – это система качеств конкретной личности. Идея понимания патриотизма в личностном ракурсе получила свое теоретическое обоснование еще у Г. В. Флоровского. Он рассматривал патриотизм как культурное творчество и национальное напряжение собственных сил человека. Именно этот личностный акт, а не голая военная мощь, и создает, по мнению Флоровского, величие России [10].

Анализ научной литературы (В. В. Дьяченко, В. И. Лутовинов, М. В. Мамонов, Б. Р. Мандель и др.) позволил нам выделить патриотические качества личности. К ним мы относим: *чувство привязанности к тем местам, где человек родился и вырос; уважительное отношение к языку своего народа; заботу об интересах родины; проявление гражданских чувств и сохранение верности и преданности родине; гордость за социальные и культурные достижения своей страны; отстаивание ее чести и достоинства, свободы и независимости; уважительное отношение к историческому прошлому родины, своего народа, его обычаям и традициям; стремление посвящать свой труд, силы и способности укреплению могущества и расцвету родины* [3; 5; 6; 7].

Воспитывать патриотические качества можно и через систему общественных мероприятий, посредством конкретных действий. Одной из форм такого воспитания на сегодняшний день является волонтерство. В английском языке слово *volunteer* означает: «человек, работающий без оплаты, желающий тем самым помочь кому-либо». Отсюда волонтерство (добровольчество) – это достаточно разнообразный круг деятельности, включая традиционные формы взаимопомощи и самопомощи, официальное предоставление услуг и другие формы гражданского участия, которые осуществляются добровольно на благо обществу без расчёта на материальное вознаграждение.

В основе волонтерского движения лежит старый как мир принцип: хочешь почувствовать себя человеком – помоги другому. Поэтому волонтеры по собственному желанию делятся своим временем, знаниями, энергией для того, чтобы помочь другим людям или окружающей среде без какой-либо материальной выгоды. О положительной роли волонтерства в своей работе говорит М. В. Певная, связывая его с поддержанием социального порядка в обществе. Доброта и забота о других становятся внутренним качеством человека только тогда, когда он принимает активное участие в добрых поступках [8].

Наиболее активным этапом развития волонтерства в новейшей истории России стали последние десятилетия. Однако необходимо заметить, что добровольчество в России имеет давние

традиции еще с XIX века. Различные слои населения в годы царской власти активно принимали участие в помощи малоимущим, детям-сиротам, работая на добровольной и безвозмездной основе в приютах, больницах, школах. Советский период истории России может также похвастаться масштабным размахом добровольческой деятельности (октябрята, тимуровцы, пионеры, комсомольцы).

Современный этап развития волонтерской деятельности тесно связан с обучением в образовательном учреждении высшего образования, которое предполагает не только формирование и развитие профессиональных компетенций, но и культурное, нравственное развитие, формирование активной гражданской позиции и патриотических качеств студента. Опыт работы по патриотическому воспитанию студентов КемГИК показывает, что решающее значение в этом процессе имеют общественно полезные дела. Поэтому развитие и популяризация волонтерского движения в студенческой среде являются одной из приоритетных задач учебно-воспитательной работы в вузе.

Волонтерство в области культуры – это добровольческие инициативы, направленные на развитие культурных пространств, работу в культурных учреждениях или помощь на городских площадках, фестивалях и праздниках. Кемеровский государственный институт культуры не стал исключением, волонтерская работа здесь осуществляется совместно с органами власти, Департаментом молодежной политики и спорта, волонтерскими организациями, детскими оздоровительными центрами и другими учреждениями г. Кемерова и Кузбасса.

Сюда мы относим такие виды деятельности нашего вуза, как участие в ежегодной патриотической акции «Снежный десант», реализуемой в рамках Всероссийской патриотической акции «Снежный десант РСО», во время которой студенты оказывают шефскую помощь ветеранам, приводят в порядок памятники, очищают территории школ и детских садов от снега, проводят мастер-классы и профориентационные мероприятия для школьников.

Популяризацией ценностей и практики добровольчества (волонтерства) является также

участие в ежегодной общероссийской добровольческой акции «Весенняя неделя добра», цели которой – вовлечение горожан в социальную практику; активизация добровольческого потенциала; консолидация общественно-государственных усилий в совместном решении социальных проблем.

Участие во Всекузбасских субботниках, организация праздничных мероприятий для ветеранов, детей из детских домов, помощь приютам для бездомных животных также стали нормой для многих студентов нашего вуза.

Стоит отметить, что за последние годы выросло число студентов, принимающих участие в данных мероприятиях. Это связано с тем, что волонтерская работа становится более разнообразной, охватывая все больше студентов, с учетом их предпочтений. На базе вуза создан волонтерский отряд «Добрые сердца» по оказанию помощи инвалидам и лицам с ОВЗ в учебной, научной, творческой деятельности и бытовых вопросах.

Мотивация участия в добровольческой деятельности очень разнообразна. Наиболее часто называются желание помочь нуждающимся, стремление усовершенствовать окружающий мир, самореализоваться, интересно провести свободное время, получить новые знания и профессиональные навыки, расширить имеющийся круг общения. Среди наиболее распространенных мотивов участия в добровольчестве среди молодежи – желание попробовать себя в профессии и применить полученные теоретические знания на практике. Другим мотивационным фактором является стремление приобрести опыт и установить профессиональные контакты для получения работы в будущем и продвижения по карьерной лестнице.

Для изучения сегодняшнего положения волонтерства и его определяющего влияния на формирование патриотических качеств личности студента, на базе КемГИК было проведено социологическое исследование. Оно направлено на выявление отношения студентов вуза культуры к волонтерской деятельности, приоритетных мотивов, составляющих основу занятия волонтерством, а также взаимосвязи понятий «волонтер» и «патриот» в понимании современной молодежи.

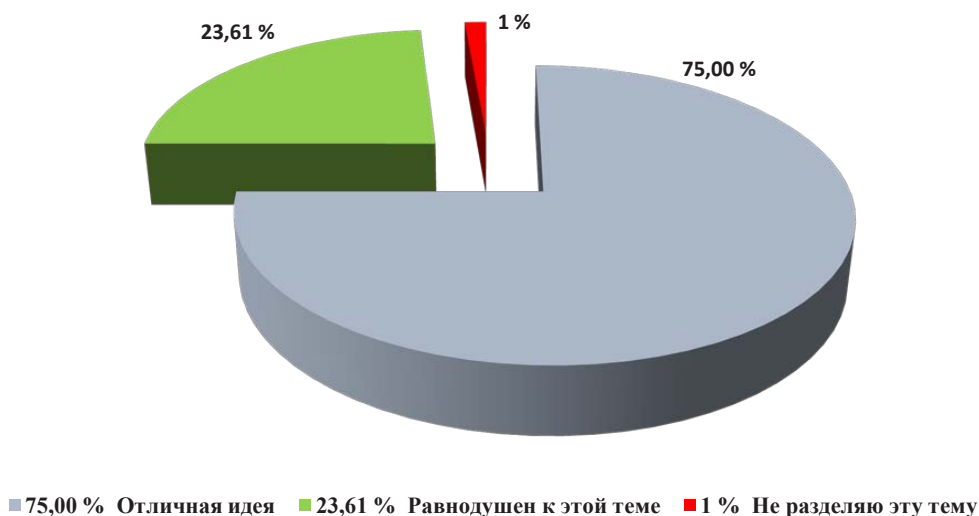


Рисунок 1. Результаты ответа на вопрос: «Ваше отношение к волонтерству?»

В связи с этим обратимся к результатам анкетирования студентов, в котором приняли участие 72 обучающихся КемГИК. Представляем совокупные результаты их ответов на вопросы.

Так, на вопрос: «Ваше отношение к волонтерству?» – были получены следующие ответы (рис. 1). Вариант ответа – «отличная идея» выбрали 54 студента, что составило 75 % от общего числа ответивших; вариант ответа – «равнодушен к этой теме» выбрали 17 студентов, что составило 23,61 % от числа всех ответивших и вариант ответа – «не разделяю эту тему» ответил 1 студент, что соответственно составило 1,38 % от общего числа ответивших. Суммируя число студентов, выбравших варианты – «равнодушен к этой теме» и «не разделяю эту тему», получится, что нейтрально или даже отрицательно относящихся к волонтерству студентов КемГИК меньше в три раза по сравнению с теми, кто отмечают волонтерство как «отличную идею».

На следующий вопрос: «Как вы думаете, зачем люди идут в волонтеры?» (рис. 2) – 58 студентов выбрали вариант ответа – «потребность помогать», что составило 80,55 % от общего ко-

личества всех ответивших; 3 студента ответили – «за компанию с другом/подругой», что составило 4,16 % от общего количества ответивших; 4 студента выбрали два варианта ответа: «потребность помогать» и «за компанию с другом/подругой», что составило 5,55 %; 1 студент выбрал два варианта ответа: «за компанию с другом/подругой» и «руководство сказал, что надо», что составило 1,38 %, также 1 студент выбрал два варианта ответа «потребность помогать» и «руководство сказал, что надо», что составило 1,38 %; а также два студента выбрали три варианта ответа: «потребность помогать», «за компанию с другом/подругой» и «руководство сказал, что надо», уточнив, что распределение по трем вариантам ответа составляет соотношение 50 на 50, в целом 2,77 % из числа ответивших. При этом, очевидно, что самый большой процент ответов студентов составил вариант – «потребность помогать». Суммируя количество ответов студентов, выбравших варианты «потребность помогать» и «за компанию с другом/подругой», получается, что 84,71 % студентов готовы активно оказывать посильную для них помощь.



Рисунок 2. Результаты ответа на вопрос: «Как вы думаете, зачем люди идут в волонтеры?»

На вопрос: «Есть ли у вас опыт волонтерства? Если да, то какой?» – нами были получены следующие результаты (рис. 3). 44 студента ответили – «да, опыт волонтерства есть», что составило

61,11 % ответивших, 28 студентов ответили – «нет, опыта не имеется», что составило 38,89 %.

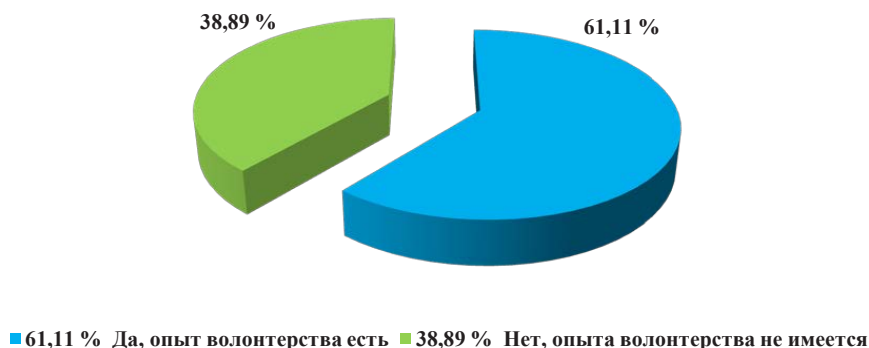


Рисунок 3. Результаты ответа на вопрос «Есть ли у вас опыт волонтерства? Если да, то какой?»

На вопрос: «Если бы вам предложили вступить в волонтерский отряд?» – были получены следующие результаты (рис. 4). 19 студентов ответили – «согласился бы с радостью», что со-

ставляло 26,38 %, 45 студентов выбрали вариант ответа – «надо хорошо подумать», что равно 62,5 %, 6 студентов выбрали вариант – «отказался бы, жалко своё личное время», что составило

8,33 % всех ответивших, и 2 студента предложили свой вариант ответа – «вступил бы, но неохотно», что составило 2,77 % всех ответивших.

Анализируя ответы на данный вопрос, отметим, что все-таки наибольшее количество ответов составил вариант – «надо хорошо подумать»,

что свидетельствует о недостаточно высокой мотивации студентов систематически заниматься данным видом деятельности. Ведь ведущим мотивом к занятию волонтерством является интерес, который необходимо не только формировать, но и постоянно поддерживать.



Рисунок 4. Результаты ответа на вопрос «Если бы вам предложили вступить в волонтерский отряд?..»

На вопрос: «Как вы думаете, связаны ли понятия “волонтер” и “патриот”? Если да, то как?» – нами получены следующие результаты (рис. 5). 32 студента ответили – «да, эти два понятия связаны между собой», что составило 44,44 % от числа ответивших, 37 студентов ответили – «нет, эти два понятия между собой не связаны», что составило 51,39 %, 2 студента затруднились дать ответ на данный вопрос, что составило 2,77 % от числа всех ответивших, и 1 студент ответил, что эти два понятия связаны 50 на 50, что составило 1,38 %.

Ниже приводим варианты ответов, данные студентами, посчитавшими, что понятия «волонтер» и «патриот» не связаны между собой: «нет, мне кажется, что это немного разные понятия»; «скорее нет, чем да»; «нет, потому как патриотом ты можешь быть, но не факт, что ты пойдешь людям помогать»; «думаю это разные вещи»; «я считаю, что человек если хочет помочь – он найдет способ сделать это»; «считаю, что абсолютно разные понятия»; «не связаны, так как патриот отстаивает и защищает государство, волонтер же стремиться помогать всем»; «нет, потому что волонтерство – это желание помочь людям, окружающей среде, а иногда сделать то, что государство не хочет или не в состоянии сделать»; «волонтер – человек желающий помогать, патриот – человек, который уважает, любит и гордится своей страной, значит, эти понятия различные».

Среди студентов, отметивших, что понятия «волонтер» и «патриот» тесно связаны между собой и даже взаимовлияют друг на друга, были получены следующие ответы с собственной аргументацией: «эти понятия связаны, так как патриот и волонтер работают во благо»; «связаны, ведь как патриот “болеет” за свою родину, так и волонтер – за свое дело, за людей, за животных и т. д.»; «да, связаны, даже если брать в пример чемпионат мира по футболу, который в 2018 году прошел в России, то в волонтеры шли люди, которые хотели, чтобы страна выглядела в лучшем свете, многие шли именно из-за этого»; «считаю, что связаны, волонтер, как и патриот, верит в своё дело и предан ему»; «оба понятия объединяют людей»; «да, связаны чувством дол-

га, желанием помогать друг другу»; «волонтер помогает человеку, нуждающемуся в этом, каждый человек составляет общество (государство), помогая другим людям, волонтер помогает Родине, тем самым и выражается патриотизм»; «это помощь, а значит и улучшение собственной страны, это построено на приятном отношении к Родине»; «зависит от сферы волонтерства, если волонтер требуется для патриотического мероприятия, то связаны»; «да, так как волонтер помогает бесплат-

но своей стране, например, во время Олимпиады»; «возможно, помогая во благо стране, как международная благотворительность»; «связаны стремлением находиться в среде единомышленников, наличием определенных ценностей и убеждений»; «да, связаны, любить Родину – значит помогать ей развиваться»; «понятия связаны, волонтеры помогают, а патриоты любят и ценят что-либо и также помогают».

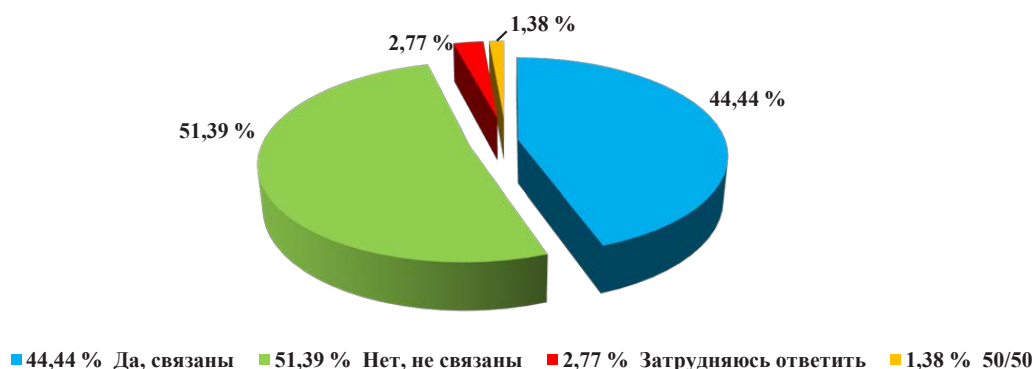


Рисунок 5. Результаты ответа на вопрос «Как вы думаете, связаны ли понятия волонтер и патриот? Если да, то как?»

Между тем, преобладание числа ответов студентов, считающих, что эти понятия не связаны, мы можем объяснить следующими причинами. Во-первых, в таких ответах проявляется, в первую очередь, юношеский максимализм, выражающийся в том, что связано в целом с событиями, происходящими в российском обществе и государстве. Во-вторых, в большинстве случаев студенты, отвечая, что эти понятия не связаны, не давали аргументированного, подтверждающего данную точку зрения ответа, просто написав – «нет», а значит, и не особо задумываясь над взаимосвязью данных понятий. В-третьих, альтруистов всегда было меньше в сравнении с людьми, думающими о собственном благе больше, чем о благе своей страны. Но, безусловно, радует, что волонтеры, помогая людям, живущим в нашей стране, тем самым выражают уважение по отношению к самой стране, в которой живут, и за-

ботятся о ней, делая ее лучше, а следовательно, и проявляют те самые патриотические качества, формирование которых происходит и в ходе волонтерской деятельности в том числе.

Безусловно, необходимо со студентами проводить разъяснительную работу, беседуя на темы патриотизма, о возможности его проявления, как в обычной жизни, так и в их будущей профессиональной деятельности. Но эти аспекты будут рассматриваться в наших дальнейших публикациях.

Тем не менее полученные нами результаты анкетирования подтверждают, что включение студентов вуза культуры в волонтерскую деятельность является востребованным в современных политических и социокультурных условиях, а также находит активный отклик со стороны самих студентов и, что самое главное, – позволяет формировать патриотические качества у студентов вуза культуры.

Литература

1. Васильковская М. И., Пономарёв В. Д. Педагогика волонтерства в молодежной среде // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 4 (84). – С. 142–151.
2. Добролюбов Н. А. Избр. пед. соч. – Москва: Педагогика, 1986. – 346 с.
3. Дьяченко В. В. Теория и практика патриотического воспитания в современной России: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. – Москва, 2001. – 38 с.
4. Кольцова В. А., Соснин В. А. Социально-психологические проблемы патриотизма и особенности его воспитания в современном российском обществе // Психол. журн. – 2005. – № 4. – С. 89–98.
5. Лутовинов В. И. В патриотизме молодежи – будущее России: пособие для педагогов, рук. образоват. учреждений и организаторов работы с молодежью. – Москва: Фонд Андрея Первозванного, 1999. – 204 с.
6. Мамонов М. В. Патриотизм в переломные моменты истории // Междунар. форум «Дети – молодежь – общество»: мат-лы дискус. центра № 4 «Проблемы воспитания патриота и гражданина в современных условиях». – Челябинск, 2000. – С. 18–19.
7. Мандель Б. Р. Педагогика высшей школы: история, проблематика, принципы: учеб. пособие для обучающихся в магистратуре. – Москва: Директ-Медиа, 2017. – 619 с.
8. Певная М. В. Волонтерство как социальная проблема // Социол. исслед. – 2013. – № 2. – С. 110–119.
9. Таранцова А. В. Патриотическое воспитание молодежи в вузе: проблемы и перспективы // Молодой ученый. – 2016. – № 5.1. – С. 28–30.
10. Флоровский Г. В. О патриотизме праведном и греховном // На путях. Кн. 2. Геликон. – Берлин, 1922. – 358 с.

References

1. Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. Pedagogika volonterstva v molodezhnoy srede [Pedagogy of volunteering in the youth environment]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 4 (84), pp. 142-151. (In Russ.).
2. Dobrolyubov N.A. *Izbrannyye pedagogicheskie sochineniya [Selected pedagogical writings]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1986. 346 p. (In Russ.).
3. Dyachenko V.V. *Teoriya i praktika patrioticheskogo vospitaniya v sovremennoy Rossii [Theory and practice of patriotic education in modern Russia]*. Moscow, 2001. 38 p. (In Russ.).
4. Koltsova V.A., Sosnin, V.A. Sotsial'no-psikhologicheskie problemy patriotizma i osobennosti ego vospitaniya v sovremennom rossiyskom obshchestve [Socio-psychological problems of patriotism and features of its education in modern Russian society]. *Psikhologicheskii zhurnal [Psychological Journal]*, 2005, no. 4, pp. 89-98. (In Russ.).
5. Lutovinov V.I. *V patriotizme molodezhi – budushchee Rossii: posobie dlya pedagogov, ruk. obrazovat. uchrezhdeniy i organizatorov raboty s molodezh'yu [In the patriotism of youth – the future of Russia. Manual for teachers, hands. educate institutions and organizers of work with youth]*. Moscow, Fond Andrey a Pervozvannogo Publ., 1999. 204 p. (In Russ.).
6. Mamonov M.V. Patriotizm v perelomnye momenty istorii [Patriotism at the turning point of history]. *Mezhdunarodnyy forum “Deti – molodezh' – obshchestvo”: materialy diskussionnogo tsentra № 4 “Problemy vospitaniya patriota i grazhdanina v sovremennykh usloviyakh” [International Forum “Children – Youth – Society”: materials of the discussion center no. 4 “Problems of education of the patriot and citizen in modern conditions”]*. Chelyabinsk, 2000. pp. 18-19. (In Russ.).
7. Mandel B.R. *Pedagogika vysshey shkoly: istoriya, problematika, printsipy [Higher education pedagogy: history, problems, principles]*. Moscow, Direct-Media Publ., 2017. 619 p. (In Russ.).
8. Pevnaya M.V. Volonterstvo kak sotsial'naya problema [Volunteering as a social issue]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological studies]*, 2013, no. 2, pp. 110-119 (In Russ.).
9. Tarantsova A.V. Patrioticheskoe vospitanie molodezhi v vuze: problemy i perspektivy [Patriotic education of young people in high school: problems and prospects]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2016, no. 5.1, pp. 28-30. (In Russ.).
10. Florovskiy G.V. O patriotizme pravednom i grekhovnom [On patriotism righteous and sinful]. *Na putyakh. Kn. 2. Gelikon [On the ways. Book 2. Helicon]*. Berlin, 1922. 358 p. (In Russ.).

Алфавитный указатель авторов

Антонова Л. Ю.	220
Балабанов П. И.	21
Баталова С. Г.	191
Берсенева Е. В.	150
Бородин Б. Б.	83
Воронова И. В.	31
Геориевская О. В.	92
Григорьянц Т. А.	150
Дворовенко О. В.	157
Еременко В. О.	105
Жукова Л. С.	231
Зауэрвайн Л. Т.	21
Карпенко В. Е.	121
Князев А. М.	98
Князева Н. А.	98
Колесникова П. С.	199
Крылов И. А.	133
Кулемзин А. М.	56
Кушов А. М.	191
Лосева С. Н.	126, 129
Лосинская А. Ю.	220
Ляхова Е. Г.	207
Максудов У. О.	215
Меркулова А. Ш.	180
Мишова В. В.	170
Мороз Н. Ю.	207
Москаленко И. В.	237
Огнева Э. Н.	170
Печкурова Л. С.	150
Поморцева Н. В.	133
Попов С. И.	48
Попова Н. С.	48
Прокопов В. Л.	13
Прокопова Н. Л.	13
Родионова Д. Д.	180
Самитов Д. Г.	141
Санникова Н. В.	105
Сбитнева Г. И.	157
Светлаков Ю. Я.	65
Светлакова Е. Ю.	65
Синельникова О. В.	74
Суханова Т. Б.	115
Цацкина Е. П.	207
Цыплаков Д. А.	42
Цыплакова С. М.	42
Шевцова М. М.	237
Шорохова И. В.	133
Элькан О. Б.	27
Юдина А. И.	199, 231

List of Authors in Alphabetical Order

Antonova L.Y.	220
Balabanov P. I.	21
Batalov S.G.	191
Berseneva E.V.	150
Borodin B.B.	83
Voronova I.V.	31
Georievskaya O.V.	92
Grigoryants T.A.	150
Dvovenko O.V.	157
Eremenko V.O.	105
Zhukova L.S.	231
Zauervayn L.T.	21
Karpenko V.E.	121
Knyazev A.M.	98
Knyazeva N.A.	98
Kolesnikova P.S.	199
Krylov I.A.	133
Kulemsin A.M.	56
Kushov A.M.	191
Loseva S.N.	126, 129
Losinskaya A.Y.	220
Lyakhova E.G.	207
Maksudov U.O.	215
Merkulova A.Sh.	180
Mishov V.V.	170
Moroz N.Y.	207
Moskalenko I.V.	237
Ogneva E.N.	170
Pechkurova L.S.	150
Pomortseva N.V.	133
Popov S.I.	48
Popova N.S.	48
Prokopov V.L.	13
Prokopova N.L.	13
Rodionova D.D.	180
Samitov D.G.	141
Sannikova N.V.	105
Sbitneva G.I.	157
Svetlakov Yu.Ya.	65
Svetlakova E.Yu.	65
Sinelnikova O.V.	74
Sukhanova T.B.	115
Tsatskina E.P.	207
Tsyplakov D.A.	42
Tsyplakova S.M.	42
Shevtsova M.M.	237
Shorokhova I.V.	133
Elkan O.B.	27
Yudina A.I.	199, 231

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ И УСЛОВИЯ ПРИЕМА СТАТЕЙ В ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ «ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

(Выходит 4 раза в год)

Перед подачей статьи авторам рекомендуется ознакомиться на сайте журнала «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» (<http://vestnik.kemgik.ru>) с концепцией издания, содержанием вышедших номеров.

1. Статью следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала.
2. Статья должна включать:
 - наименование рубрики журнала, где будет размещена статья (в соответствии с рубрикаторм журнала);
 - индекс УДК (Универсальной десятичной классификации), отражающий содержание статьи;
 - название статьи на русском и английском языках;
 - аннотацию статьи (**объемом 150–300 слов**) на русском языке;
 - ключевые слова (**не более 10 слов**) на русском и английском языках;
 - автореферат статьи на английском языке (**250–300 слов**) и исходный текст автореферата на русском языке.
3. Текст статьи должен быть тщательно вычитан и подписан автором, который несет ответственность за научно-теоретический уровень публикуемого материала; статьи аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук дополнительно подписываются научным руководителем.
4. Ссылки на цитируемую литературу приводятся в конце статьи в Литературе в алфавитном порядке на русском языке в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5-2008 (Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления) и в References на латинице (транслитерация) и английском языке. Библиографические ссылки в тексте статьи указываются в квадратных скобках. Например, [1, с. 5]. Количество цитируемых источников – от 8 до 20.
5. Объем статьи – от 6 страниц формата А4.
6. Набор статьи должен быть осуществлен с использованием следующих правил:
 - шрифт – Times New Roman;
 - размер кегля – 12 пт;
 - межстрочный интервал – одинарный;
 - форматирование – по ширине;
 - все поля – по 20 мм.

Образец оформления статьи

Рубрика журнала

УДК

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ (ПО ЦЕНТРУ, БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ,
БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на русском языке): должны включать фамилию, имя и отчество (полностью), ученую степень, ученое звание, должность, место работы (город, страну).
E-mail:

Аннотация на русском языке...

Ключевые слова на русском языке: ...

**НАЗВАНИЕ СТАТЬИ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ (ПО ЦЕНТРУ,
БЕЗ ОТСТУПА, ШРИФТ ЖИРНЫЙ, БУКВЫ ПРОПИСНЫЕ)**

Сведения об авторе (-ах) (на английском языке): должны полностью соответствовать русскоязычному варианту.

Аннотация на английском языке...

Ключевые слова на английском языке:...

Текст....

Литература (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

References (по центру, без отступа, шрифт жирный)

- 1.
- 2.
- ...

Сопроводительные документы к статье, направляемой для публикации в журнале «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», включают:

1. Справку об авторе(ах);
2. Письмо-согласие на публикацию статьи и размещение ее в Интернете.

Требования к сопроводительным документам

Наименование документа	Необходимые сведения
1. Справка об авторе(ах)	- Фамилия, имя, отчество автора (полностью на русском и английском языках), - ученая степень, - ученое звание, - должность, - место работы (учебы или соискательства), - контактные телефоны, - факс, - e-mail, - почтовый адрес с указанием почтового индекса
2. Письмо-согласие	- подписано автором, - заверено в организации (место работы или учебы)

Статью и сопроводительные документы следует отправлять в личном кабинете на сайте журнала теоретических и прикладных исследований «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств» по адресу: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отклонять статьи, не отвечающие установленным требованиям или тематике журнала.

С более полной информацией о правилах публикации можно ознакомиться на официальном сайте журнала: <http://vestnik.kemgik.ru>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 550 рублей

Дата выхода номера в свет 16.05.2019

Подписано в печать 16.04.2019

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 27.

Уч.-изд. л. 21,2. Усл. печ. л. 29,1.

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 May 16, 2019

Signed for print on April 16, 2019

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 27.

Author's sheets 21,2. Printer's sheets 29,1.

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