

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет
культуры и искусств»
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

Сборник научных статей

Кемерово 2013

УДК 008
ББК 71.4(2)
У91

Рецензенты

- А. И. Мартынов – доктор исторических наук, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик РАЕН, профессор кафедры археологии ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»;
Е. Ф. Казаков – доктор философских наук, профессор кафедры философии ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»

Печатается по решению НИИ прикладной культурологии при ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств»

Редколлегия

- А. А. Гук – доктор философских наук, доцент, директор НИИ прикладной культурологии, *ответственный редактор*;
Н. Т. Ултургашева – доктор культурологии, профессор, заведующая лабораторией традиционной народной культуры НИИ прикладной культурологии;
Е. В. Веселовская – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии;
И. А. Сечина – кандидат философских наук, ученый секретарь НИИ прикладной культурологии

У91 Культура и общество [Текст]: сборник научных статей / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: КемГУКИ, 2013. – 151 с.

ISBN 978-5-8154-0266-9.

УДК 008
ББК 71.4(2)

ISBN 978-5-8154-0266-9

© Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2013

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный сборник научных статей представляет собой попытку собрать под эгидой Научно-исследовательского института прикладной культурологии Кемеровского государственного университета культуры и искусств результаты научных исследований коллег, занимающихся проблемами культуры в самом широком социально-культурном контексте. Отсюда и соответствующие разделы сборника – исторический, философско-гуманитарный, образовательно-педагогический, художественно-эстетический.

Концепция сборника достаточно очевидна – представить вниманию научной общественности статьи, отражающие современную проблематику исследований отдельных ученых в сфере культуры. Издание не претендует на всеохватность, а призвано показать индивидуальные интересы того или иного исследователя в настоящее время. Часть статей носит главным образом теоретический характер, часть имеет сугубо прикладной характер, остальные сочетают тот и другой подход. Логика структурного построения сборника следует принципу «от общего к частному». Вначале представлены статьи, отражающие философско-гуманитарные проблемы культуры, затем следуют статьи культурно-исторического содержания, далее явления культуры предстают в управленческо-технологическом и социально-образовательном планах; заключают сборник работы, в которых исследуются явления художественной культуры.

В раздел «Философско-гуманитарные проблемы культуры» вошли три статьи, в двух из которых рассматриваются проблемы сознания на индивидуальном уровне. В статье Г. С. Елисеенкова речь идет о моделировании мышления дизайнера, а в статье Т. И. Чупахиной данная философская категория анализируется через призму «космизма» в поэтической философии Н. А. Римского-Корсакова. Явление общественного сознания в рамках мегаполиса представлено в статье Е. А. Власовой, которая дает характеристику специфики его пространственного параметра.

В раздел «Историко-культурные процессы и явления» вошли различные по своему содержанию и исторической направленности статьи. В статье А. А. Гука критически оцениваются наиболее типичные признаки медиатекста как современного явления и дается его авторское определе-

ние. Анализу современных форм научно-исследовательской и культурно-просветительной деятельности краеведческих музеев Кемеровской области посвящена статья А. В. Киселева и М. А. Киселевой. Феномен прошлой эпохи – салон рассматривается в контексте игрового пространства дворянской европейской культуры в статье А. С. Двуреченской и А. В. Филимоновой.

Принципы управления культурой, а также технологические подходы в этом процессе исследуются в статьях Н. М. Геновой и И. Ф. Петрова в разделе «Культурный менеджмент и политика». В статье первого автора данные подходы рассмотрены с позиции формирования российской идентичности в целом, тогда как в статье второго автора речь идет о методологии социального проектирования региональной культуры.

Наиболее объемными в данном сборнике явились разделы «Образование в зеркале культуры» и «Художественная культура: современность и традиции», в которых представлены по четыре статьи. В разделе, посвященном образованию, две статьи отражают состояние и тенденции развития двух типов культур – медийной и традиционной. Коллективная статья А. А. Гука, Е. В. Веселовской, А. В. Василенко есть итог научно-исследовательской работы по изучению образовательно-творческих медиаресурсов Кемеровской области. В статье И. В. Афанасьевой и С. А. Целюк рассматриваются проблемы фольклоризации современного дополнительного образования, методы и средства, способствующие сохранению национальных традиций отечественной культуры и эффективному воспитанию творческой личности. Две другие статьи этого раздела посвящены проблемам подготовки кадров в высших учебных заведениях. В частности, Н. И. Быкова поднимает вопросы, связанные с подготовкой специалистов в сфере любительского кино-, фото- и видеотворчества в региональных вузах, а Е. Ю. Башкина акцентирует наше внимание на актуальных аспектах педагогического образования в России, призванного сочетать в себе фундаментальный и компетентностный подходы.

Раздел, тематизирующий вопросы художественной культуры, открывает статья Н. И. Бочкаревой, в которой автор выявляет направления развития русского народного танца (любительского и профессионального) и предлагает формы его сценического воссоздания. Две следующие статьи этого раздела посвящены вопросам функционирования кинематогра-

фического искусства как производственной и прокатной сферы. В статье Е. Ю. Светлаковой прослеживаются маскулинные доминанты «железного» сценария и выразительные возможности «эмоционального» сценария. А в статье Н. Ф. Хилько представлена динамика форм зрительской культуры как обновляющейся системы, основным катализатором которой является репертуарная политика. Заключает данный раздел и весь сборник в целом статья В. В. Стебляка о прогностических возможностях современного искусства. Автором приводятся примеры литературных произведений, претендующих на объяснение концептуальных основ современного культурного мира.

Представленные выше труды необходимо было объединить в одном издании для того, чтобы вопросы функционирования культуры не растворялись в других гуманитарных изданиях. Научно-исследовательский институт прикладной культурологии Кемеровского государственного института культуры и искусств выступает здесь в качестве организационной площадки, обеспечивающей возможность для ученых знакомиться с научными работами своих коллег.

*А. А. Гук, ответственный редактор сборника,
доктор философских наук, доцент*

ФИЛОСОФСКО-ГУМАНИТАРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

Г. С. Елисеенков (Кемерово)

СТРУКТУРНАЯ МОДЕЛЬ МЫШЛЕНИЯ ДИЗАЙНЕРА

В статье рассматриваются структурные компоненты мышления дизайнера, их взаимосвязь и организация в форме структурной модели. Мышление дизайнера представлено как взаимодействие концептуального, художественного, проектного и визуального мышления. Дается обоснование концептуальных подходов, необходимых для построения целостной многомерной модели мышления дизайнера. В статье рассматриваются различные стороны мышления дизайнера в соответствии с технологической моделью дизайн-проектирования: анализ проблемной ситуации, концептуальное проектирование, художественно-образное проектирование.

Ключевые слова: *концептуальные, художественные, проектные, визуальные компоненты мышления; дивергентное мышление, модель, структура.*

G. S. Eliseyevkov (Kemerovo)

STRUCTURAL MODEL OF A DESIGNER'S THINKING

The article reviews the structural components of a designer's thinking, their interrelations and organization in a form of a structural model. Designer's thinking is represented as the interaction of conceptual, art, design and visual ways of thinking. The basis of conceptual approaches which are necessary for formation of the whole and many-sided models of designer's thinking. The article discusses the various aspects of a designer's thinking in accordance with the process model of design: an analysis of the problem situation, conceptual design, artistic and imaginative design.

Keywords: *conceptual, art, design, visual components of thinking, divergent thinking, model, structure.*

Рассматривая дизайн как феномен проектировочной реальности, мы отмечаем, что он представляет собой сложноструктурированное многокомпонентное образование с множеством внутренних связей и функциональных особенностей. В связи с этим можно предположить, что мышление, познавательная деятельность и структура проектного знания в дизайне не сводимы к каким-либо простым и однозначным типологическим характеристикам.

Структуру мышления дизайнера мы рассматриваем в трех различных плоскостях, что отражено на рис. 1.



Рис. 1. Трехмерная модель мышления

*По характеру и направленности мыслительных операций мышление дизайнера является **дивергентным**, творческим, разветвленным [3].*

*По форме организации мыслительных процессов и способу фиксации их результатов мышление дизайнера является **проектно-визуальным**, так как связано с проектированием артефактов и репрезентацией их в визуальной форме.*

Мышление определяется не только особенностями *познающего субъекта*, но и спецификой *познаваемого объекта*. Чем сложнее в структурно-функциональном отношении объект познания, тем более сложные требуются структура и характер взаимосвязи компонентов мышления для отражения данного объекта.

Как субъективная проектировочная реальность, дизайн предстает в актах отражения, познания, мышления. В свою очередь, мышление дизайнера может рассматриваться как ведущий компонент и познания, и проектно-творческой деятельности. В связи с этим возникает вопрос о *специфике мышления* в дизайн-проектировании, о его типологических характеристиках, содержательных и формальных основаниях.

В качестве исходного основания выдвинем тезис о том, что мышление дизайнера представляет собой сложный симбиоз компонентов *научного, художественного, проектного и визуального мышления*, а содержательной основой, предметом мышления являются *идея, концепция (слово) и визуальный образ* (см. рис. 2).

Типологические характеристики мышления наиболее ярко проявляются при рассмотрении оппозиции *научного и художественного мышления*. Поскольку оба указанных типа мышления имеют непосредственное отношение к дизайну, рассмотрим более подробно их особенности.

Концептуальное (понятийное, вербальное, дискурсивно-логическое) мышление, как отмечают многие исследователи, нельзя сводить только к мышлению в форме понятий, суждений, умозаключений. Во-первых, понятия, как абстрактные компоненты мышления, отражают общее, существенное, чувственно не воспринимаемое. Поэтому с помощью только понятийного мышления невозможно познание целостной картины объектов во всем богатстве их единичных, особенных и общих признаков.

Во-вторых, мышление не является чисто концептуальным, поскольку мысль при формировании новых знаний не всегда сразу может быть выражена в строго логической словесной форме, а интуитивно оформляется и репрезентируется с помощью наглядных образов (схематических изображений, воображаемых объектов, их структур и т. п.).

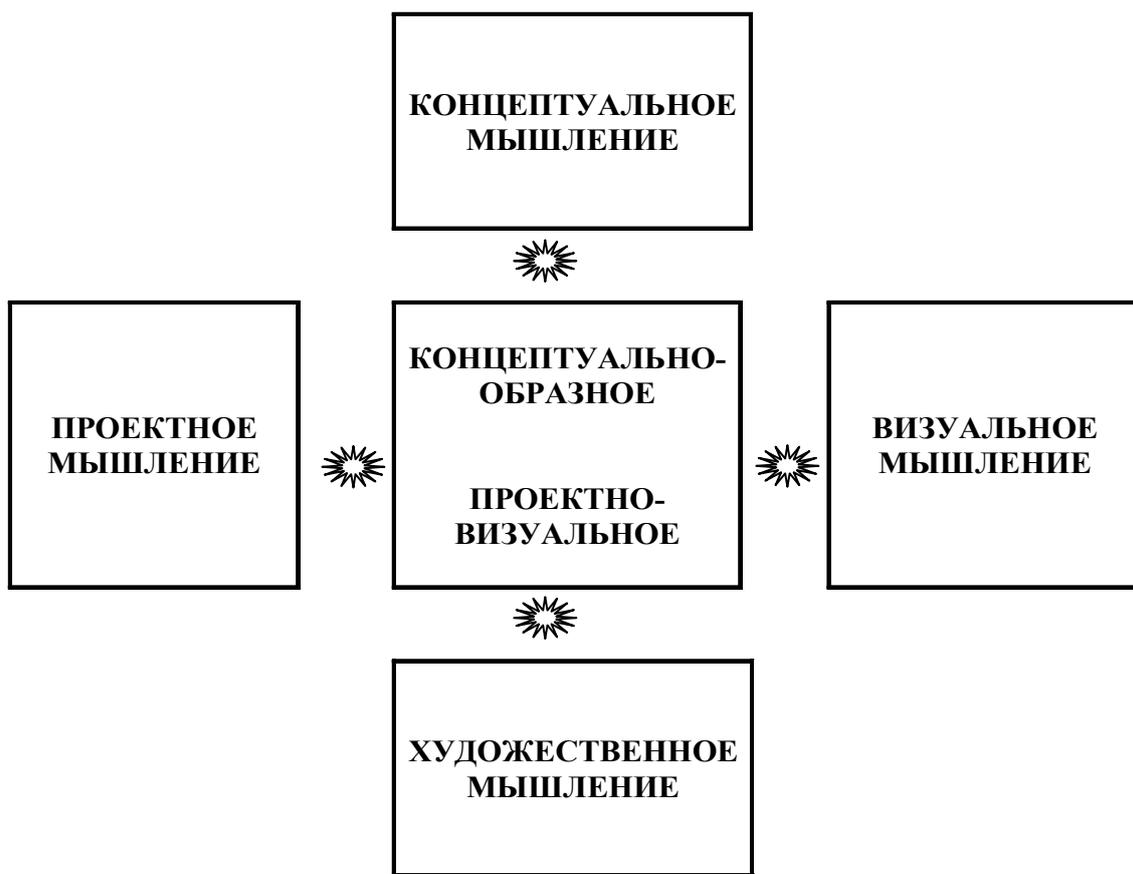


Рис. 2. Двухмерная модель мышления дизайнера

Взаимосвязь концептуального и наглядного в научном мышлении, кроме всего прочего, может быть функционально детерминирована. На это указывает Г. С. Баранов: «В структуру теории помимо понятий всегда включается определенная система наглядных образов и чувственных представлений, призванных «онтологизировать» продукты концептуального мышления» [1, с. 36]. Соглашаясь с важностью онтологической функции наглядных образов в теоретическом мышлении, отметим, что наряду с этим наглядные образы выполняют и гносеологическую функцию, поскольку понятие «наглядность» имеет смысл применительно к познавательному процессу, а конструирование наглядного образа есть не что иное, как решение познавательной задачи.

Таким образом, научное мышление не сводится только к понятийному (концептуально-вербальному, абстрактно-логическому) мышлению.

Кроме того, наряду с концептуальным типом мышления в структуре научного познания функционирует второй тип – наглядно-образное мышление. Ряд исследователей (Р. Арнхейм, В. А. Лекторский, В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, В. П. Зинченко, В. М. Мунипов, В. М. Гордон, Г. С. Баранов и др.) выделяет особый тип мышления – визуальное мышление. Истинно научное отражение и познание строится на диалектическом взаимодействии указанных типов мышления.

Обратим внимание на характеристики, типологические черты художественного мышления и его соотношение с научным мышлением.

Многие исследователи интерпретируют художественное мышление как мышление особого типа, подчиняющееся общим закономерностям мыслительной деятельности, но вместе с тем функционирующее по своим специфическим законам и принципам. Общий подход к анализу художественного мышления базируется на трактовке его как особой формы отражения объективной реальности, особой формы познания и самопознания. Вместе с тем, художественное мышление не сводится к познанию, а рассматривается как важнейший компонент и художественного познания, и художественного творчества.

Особое внимание нужно обратить на *соотношение чувственных и рациональных компонентов* в структуре художественного мышления. История развития философской мысли имеет примеры различного подхода к решению проблемы соотношения чувственного, эмоционального и интеллектуального, рационального в художественном мышлении.

Художественное мышление как компонент отражения и компонент творчества не тождественно художественному познанию. В свою очередь, художественное познание можно рассматривать как диалектически взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы чувственного отражения и художественного мышления. В процессе чувственного отражения аккумулируется информация о единичном, индивидуальном, своеобразном, а в результате художественного мышления постигается типическое, сущностное, закономерное.

Можно предположить, что специфические черты научного и художественного мышления обнаруживаются в их процессуально-деятельностной

структуре. В частности, характер взаимодействия чувственных и рациональных компонентов в мышлении, их пропорции определяют уровень абстрагирования. В научном мышлении при взаимодействии концептуальных и наглядно-образных компонентов ведущая роль принадлежит понятийному отражению, так как глубина научного познания характеризуется глубиной и неисчерпаемостью общего, а в художественном познании – глубиной и неповторимостью проявлений общего в единичном, типического в индивидуальном.

Специфической чертой художественного мышления можно считать «пронизанность» его эмоциональными переживаниями. Это одна из сторон интеллектуально-эмоциональной природы искусства (музыки, изобразительного искусства, театра и т. д.) и, соответственно, художественного мышления. Эмоциональная сторона художественного мышления проявляется в том, что художественное познание, постижение художественной идеи непосредственно эмоционально переживаются субъектом, а чувства и переживания подвергаются осмыслению. Эмоциональная составляющая художественного мышления обусловлена также гедонистическим характером искусства.

Спецификой художественного мышления является оценочное переживание предмета познания. Художественное мышление обладает свойством не только отражать, познавать, моделировать объект, но и оценивать. Ценностный подход – имманентное качество художественного мышления, искусства вообще. Поэтому в художественном мышлении органично переплетаются гносеологические и аксиологические компоненты.

Определив в общих чертах особенности научного и художественного мышления, имеющие непосредственное отношение к мышлению дизайнера, обратимся к анализу уже упоминавшейся специфической формы мышления – визуального мышления (см. рис. 3). Несмотря на неоднозначные толкования, термин «визуальное мышление» достаточно широко используется в научной речи.

На специфические формы визуального мышления архитектора, художника и дизайнера указывают М. О. Сурина и А. А. Сурин: «...центральной категорией мышления архитектора выступает категория

пространства... в качестве центральной категории мышления дизайнера можно рассматривать категории «формы» [2, с. 290–291]. Рассуждая об особенностях формирования профессионального мышления художника и дизайнера, авторы подчёркивают, что «основным содержанием вербального способа выражения знаковой системы являются профессиональные понятия и термины, а визуального – виды изображения» [2, с. 294]. Отмечая взаимосвязь образной и понятийной составляющей мыслительной деятельности, авторы дают ссылку на исследования Р. Арнхейма, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева и указывают, что «на основе деятельностного подхода (А. Н. Леонтьев) была развита идея о визуальном мышлении как виде человеческой деятельности, где зрительный образ рассматривается как продукт перцептивной деятельности...» [2, с. 294–295].

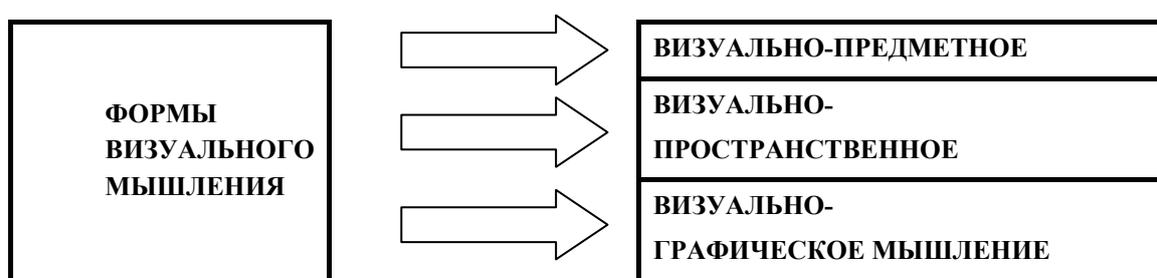


Рис. 3. Формы визуального мышления

Визуальному мышлению посвящены также работы Г. С. Баранова, В. М. Гордона, В. И. Жуковского, В. А. Лекторского, В. М. Мунипова, Д. В. Пивоварова и других исследователей. В основе визуального мышления лежит процесс «визуализации», т. е. представление информации об объекте в визуально-наглядной форме, которая способствует созданию умозрительного образа, отражающего абстрактно-чувственные сущностные характеристики объекта.

Г. С. Баранов рассматривает визуальное мышление как особый тип научного мышления, который наряду с концептуальным (понятийным) мышлением составляет основу формирования социальной теории. «Посредством визуального мышления реализуется связь абстрактных объектов теории (выраженных в понятиях) с действительностью, т. е. абстрактные объекты теории «онтологизируются», наделяются экзистенциальными

свойствами, а ненаблюдаемым эмпирическим характеристикам социальной реальности (посредством *наглядной абстракции*) придается своеобразный «чувственный» статус» [1, с. 50–51].

Проблема интерпретации наглядности возникает в тех случаях, когда речь идет о познании объектов и явлений, недоступных непосредственному чувственному восприятию, как в естественных науках (макро- и микромир и др.), так и в социально-гуманитарных науках (экономика, право и т. п.). Эта проблема возникает в различных видах духовно-практической деятельности, в частности, в дизайн-проектировании.

Чрезвычайно важную роль в мышлении дизайнера играет воображение. Поскольку мышление дизайнера отличается ярко выраженным *проектным характером*, именно опора на образы воображения позволяет проектировать будущее состояние артефактов, не имеющих реальных прототипов, конструировать новые идеальные объекты, создавать новые системы знания и оригинальные, нестандартные идеи артефактов, лежащие за пределами восприятия.

При переходе от образов восприятия к образам представления, воображения и рациональным (понятийным) образам происходит *реконструкция структуры образа* в сторону обобщения и схематизации, где функция изображения сочетается с функцией обозначения и символизации. Вместе с тем, как отмечают многие исследователи, на основе рациональных (понятийных) и чувственно-наглядных образов формируются сложные комбинированные, синтетические, интегральные, умозрительные образы. Специфика мышления дизайнера заключается в создании именно таких образов.

На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что в мышлении дизайнера на различных этапах проектирования задействованы компоненты научного и художественного мышления (в формировании проектных идей и визуальных образов), а также компоненты проектного и визуального мышления, поскольку дизайн – один из видов проектной деятельности, которая всегда визуализирована.

Проектное мышление дизайнера можно интерпретировать как мыслительные операции по созданию (предвосхищению) новых объектов и их свойств, а визуальное – как мыслительные операции по созданию зрительно воспринимаемой формы объекта.

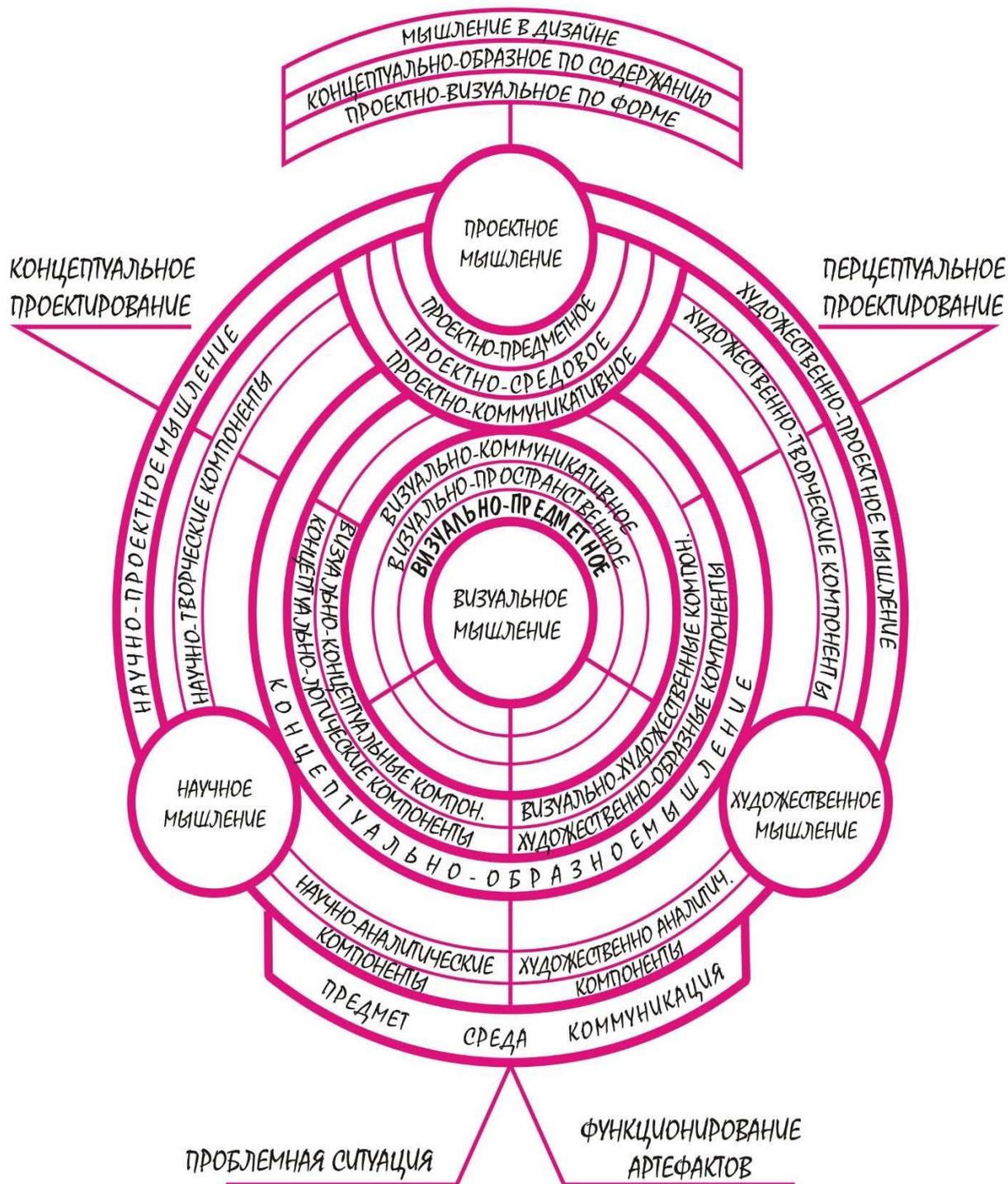


Рис. 4. Особенности мышления в дизайне

Компоненты мышления дизайнера подвижны и всегда взаимосвязаны с основными этапами проектирования: предпроектным анализом проблемной ситуации, концептуальным проектированием основных идей,

художественно-образным проектированием, функционированием артефактов.

Особенности мышления дизайнера, связанные с взаимодействием различных компонентов на определенных этапах проектирования, показаны на рисунке 4, где представлен полный цикл дизайн-проектирования от анализа проблемной ситуации до функционирования артефактов.

Таким образом, исходя из структуры, особенностей, а также типологических, содержательных и формальных оснований мышления дизайнера, можно утверждать, что мышление дизайнера есть *концептуально-образное по содержанию, проектно-визуальное по форме и дивергентное по характеру*.

Литература

1. Баранов Г. С. Понятие и образ в структуре социальной теории. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1991. – 172 с.
2. Сурина М. О., Сурин А. А. История образования и цветодидактики / Серия «Школа дизайна». – М.: ИКЦ «МарТ», 2003. – 352 с.
3. Guilford, J. P. The natura of human intelligence. – New York: McGraw-Hill, 1967.

Е. А. Власова (Москва)

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПАРАМЕТРА В СТРУКТУРЕ МЕГАПОЛИСНОГО СОЗНАНИЯ

В статье мегаполис определяется как специфически организованный, социокультурный континуум; раскрываются особенности мегаполисного сознания в контексте ситуации постмодерна. Особое внимание уделено пространственному параметру как одному из факторов, определяющих уникальность мегаполисного сознания. Мегаполисное восприятие пространства находит свое отражение в ряду многих текстов культуры, среди которых в статье выделяется архитектурный текст.

Ключевые слова: *мегаполис, сознание, постмодерн, пространство, партиципация, архитектура мегаполисного сознания.*

THE SPECIFICITY OF THE SPATIAL PARAMETER IN THE STRUCTURE OF MEGAPOLITAN CONSCIOUSNESS

The article defines a megapolis as a specifically organized, socio-cultural continuum, including the features of disclosed megapolitan consciousness in the context of postmodern situation. Particular attention is paid to the spatial parameter as one of the factors that determines the uniqueness of megapolitan consciousness. Megapolitan perception of space is reflected in a series of many cultural texts, among which the article points out the architectural text.

Keywords: *metropolis, consciousness, post-modern, space, participation, architecture of megapolitan consciousness.*

Мегаполис является тем культурным макротекстом современности, в условиях которого можно проследить динамику и трансформацию смыслового пространства окружающей социокультурной действительности. Ввиду этого мегаполис можно выделить в отдельный, специфически организованный социокультурный континуум, обладающий собственными семантико-аксиологическими константами смыслового пространства, что позволяет отказаться от понимания мегаполиса только лишь как типа социально-территориальной общности. В связи с этим мы предлагаем обозначить мегаполисное сознание как специфический культурно-исторический феномен, который обладает собственными критериями существования человека в пространстве мегаполисной действительности.

Мегаполис как модель мира возник в контексте ментальности постмодерна, при котором на базе кризиса логоцентризма как модальности бытия произошла трансформация смыслового пространства. Культура в этом срезе стала рассматриваться как «текучий», обусловленный конфликтом ценностей и норм процесс взамен понимания ее как устойчивой и непротиворечивой системы содержаний и созданных смыслов. Современному западному обществу соответствует такое осознание культуры, при котором во главу угла ставятся не представления о наличии метанарративов, устойчивости, заданности, когерентности и непрерывности, остающихся привилегией классики, а такие категории, как множественность,

процессуальность, проницаемость, открытость для толкований. Культура все в меньшей мере проявляет себя как состояние и все в большей мере становится процессом (А. Я. Флиер). В этом же событии иным становится и человек в ситуации постмодерна, при котором было окончательно реабилитировано понятие «различания» как состояния сознания в противовес классической философии тождества. С этим измененным состоянием связан современный конфликт «Я-Мы-идентичности», который П. Штомпка называет феноменом культурной травмы (культурно интерпретируемой раной на ткани культуры) [17, с. 475]. Личность вступает в такую фазу своего развития, когда выбор из-за потери внутренней цельности становится экзистенциальным конфликтом. Ряд исследователей [1, 7] отмечают характерное для мегаполиса разногласие, состоящее в росте поляризации и разрыве коммуникации между жизненными мирами двух категорий жителей. Первая категория связана с глобальной коммуникацией и обширной сетью обмена, открытой к посланиям и событиям, которые охватывают весь мир, другая же представляет собой сегментированные локальные сети, которые считают своим главным ресурсом устойчивую идентичность. Пропасть между такими средами обитания является одним из глобальных социокультурных разрывов в современном мегаполисе.

Формирование мегаполисного сознания – это сложный многогранный процесс, особенности которого возможно проследить с помощью различных маркеров. Тем не менее, на наш взгляд, выделяются две глобальные причины становления такого сознания, из которых вытекают все другие характеристики. Одна из особенностей, выступившая в качестве важнейшего фактора формирования мегаполисного сознания – это изменяющиеся отношения между пространством и временем.

Эпоха вплоть до второй половины XX в. была периодом территориальных завоеваний, когда сведение времени к стандартам привязывало человека к конкретному месту. Если переводить данную схему в сферу теории социальной идентичности, то субъектом здесь являлась «неделимая» личность как элемент социокультурной системы, а структурной связью – система социальных отношений, что можно обозначить как «коллективную форму социальной идентичности» [8, с. 46]. По-другому эту форму часто обозначают как «Мы-идентичность». С этой формой идентичности связана целая система правил и принципов. Элвин Тоффлер выделяет

шесть таких взаимосвязанных принципов: принцип стандартизации, принцип специализации, принцип синхронизации, принцип концентрации, принцип максимизации и, наконец, доведенный до наивысшей степени совершенства, принцип централизации [15]. По-другому ментальность общества, поддерживающего логоцентрический дискурс, иногда называют фордистским миром. Под фордистской моделью здесь подразумевается эпистомологический фундамент, на котором было воздвигнуто представление о мире как ориентированном на порядок социальной инженерии. В результате фордизм оказался самосознанием «укорененной», «неподвижной» фазы развития общества.

В эру «легкой» современности произошло становление «пространства потоков». С возникновением этой новой пространственной формы, связанной с природой общества мегаполиса, организованного из потоков (капитала, информации, технологий, изображений, звуков и символов), современный информационный город можно охарактеризовать не как форму, а как процесс [7]. Такую диалектическую противоположность пространства потоков и пространства мест испанский социолог М. Кастельс связывает с влиянием новой информационной технологии и текущих социальных изменений на понимание феноменов города и пространства. По мнению исследователя, упор на интерактивность между местами превращает пространственные структуры поведения в непрерывно меняющуюся сеть взаимодействий, которая лежит в основе возникновения пространства потоков. Отсутствие дозированной информации, которое несут эти потоки в мегаполисной действительности, создает условие для социокультурного дрейфа в концептосфере, которая представляет собой союз из концептов, фреймов, сценариев, гештальтов, отображающих картину мира.

В современную эпоху «нет места для преодоления расстояний, обдумывания, последовательности – этого повторения, которое, по Хайдеггеру, было модальностью Бытия, каким мы его знаем» [2, с. 172–173]. Отличительным признаком мегаполисного сознания является чрезвычайно высокая подвижность в социокультурном пространстве, выражающаяся в быстрых действиях и быстром мышлении. Если «твердая» ментальность постулирует продолжительность как главный мотив действия, то в эпоху «текучей» современности «короткий срок» заменил «продолжительный срок» и сделал мгновенность своим главным принципом. Фактор скорости

в силу своей исключительной важности превратился в современном мире в главный фактор социальной стратификации и социального доминирования [1]. В соответствии с этим мир, где скорость имеет решающее значение, стал обладать свойствами изменчивости и проницаемости. Первое свойство проявляется в высокой мобильности людей, что в свою очередь предопределяет открытость и проницаемость мира.

Отношения между пространством и временем определяют следующий маркер мегаполисного сознания, а именно: становление сетевого характера социальных связей человека в противовес социально-стабильной инженерии «классического» сознания с его системным типом организации. Образно его можно охарактеризовать как горизонтальный принцип смыслообразования с характерным для него процессуальным и имманентно-эмпирическим мышлением постмодерна. Социальная структура мегаполиса как типа культуры определяется сетевым обществом потому, что «оно создано сетями производства, власти и опыта, которые образуют культуру виртуальности в глобальных потоках, пересекающих время и пространство... Не все социальные измерения и институты следуют логике сетевого общества, подобно тому, как индустриальные общества в течение долгого времени включали многочисленные прединдустриальные формы человеческого существования. Но все общества информационной эпохи действительно пронизаны – с различной интенсивностью – повсеместной логикой сетевого общества, чья динамичная экспансия постепенно абсорбирует и подчиняет предсуществовавшие социальные формы» [7, с. 322]. В результате каждый элемент общества со временем превращается в единицу сети, вследствие чего от массовости общество приходит к индивидуализации каждой единицы во всех сферах: будь то рынок труда или банковская система.

Метафора сети отражает процессуально-горизонтальные социальные связи человека. Как архаическое сознание существовало в контексте ритуала, так и сознание современного человека не сопротивляется виртуализации окружающего культурного ландшафта. Так формируется метаязык, объединяющий письменные, устные и аудиовизуальные способы человеческой коммуникации. «Сущность процесса виртуализации общества состоит в нарастающем замещении вещной среды образами, игра с которыми постепенно приобретает тотальный характер» [4, с. 45]. Мегаполисное соз-

вание существует не столько в константной реальности, сколько в различных виртуальных реальностях, когда индивид может выступать в ролях коммуникатора и реципиента массовой, групповой и личной коммуникации в самых различных ситуативных контекстах. Личная страничка в Интернете предстает своеобразным двойником и alter ego современного неоязычника. Данные изменения укоренены в повседневной жизни людей и, обобщая, можно говорить о формировании в неосинкретизме Интернет-мифотворчества как одного из нового способа жизни. «Не случайно магическое вживание в искусственный компьютерный мир концептуализировано в термине «кибершаманизм» – экспериментальном понятии, устанавливающем параллели между глубинным погружением в виртуальный мир и экстатическими путешествиями традиционного шаманизма. Интернет и, шире, любые технические сети и средства оказываются магической ареной жизни в мифе, когда событиями и условиями можно управлять, развивая иррациональные аспекты психики, превращаясь в неошамана – могущественного путешественника по любым мирам» [14, с. 30].

Принцип сети, по нашему мнению, как раз отражает мегаполисную форму партиципации как феномена универсального психологического механизма мышления. Термин «партиципация» был введен в широкий научный обиход Л. Леви-Брюлем для обозначения закона «сопричастия», образующего основу первобытного мышления. Такое мышление устанавливает сопричастность и тождество между индивидом и тотемом (прародителем племени), между материальными предметами и духовными явлениями. Со временем понятие партиципации было расширено в своей смысловой трактовке, что можно найти в работах отечественных исследователей А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко, которые трактуют партиципацию как «проявление универсальной интеграционной силы на ментальном и психосоматическом уровне человека». Партиципация, по мнению авторов гипотезы, связана с потребностью в «приближении к достижению недуального (непротиворечивого) состояния» [11, с. 25], после того как произошло вычленение субъектного сознания из природного континуума. Иными словами, в партиципационной потребности человеком как бы преодолевается разрыв первоначального синкретиза. Понятно, что возвращение человека к первоначальному докультурному состоянию, свободному от дуальных противоречий, было невозможно – суть природнения челове-

ка в современных формах заключается в «экзистенциальном переживании *ситуативного* снятия субъектно-объектных отношений» [11, с. 26]. Таким ситуативным снятием субъектно-объектных отношений становится сетевой принцип мегаполисного сознания, когда «бесконечное чередование партиципации к дискретным и единичным значениям с последующим болезненным отчуждением, приводившим в конечном счете к очередному крушению ценностей и похоронам идеалов, в авангарде европейского сознания сменилось партиципацией не к значению как таковому, а к самому перманентному движению между смыслами. Идентификационная парадигма сознания я-значение сменилась <...> парадигмой я-медиатор» [10, с. 575].

Соответственно дрейф по смысловым структурам понимается как форма мегаполисного сознания, где экзистенциально-психическое состояние индивидуального сознания приобретает форму бесконечно текучей медиации. В данном контексте уместно вспомнить метафору, которую использует Зигмунт Бауман при анализе современного сознания, а именно переход от «твердого его состояния к жидкому». Используя метафору «текучая современность», автор фиксирует переход от мира плотного, структурированного, обремененного целой сетью социальных условий и обязательств, к миру пластичному, текучему, свободному от заборов, барьеров, границ. Идентичность – какой бы «твердостью» ни обладала – «при рассмотрении изнутри, с точки зрения собственного биографического опыта, она кажется хрупкой, уязвимой и постоянно раздираемой внутренними силами, раскрывающими ее текучесть, и внешними течениями, угрожающими разорвать на куски и унести любую воспринятую форму» [2, с. 92].

Найджел Трифт в своей работе отметил изменение когнитивного фрейма, характеризующего современную экстерриториальную элиту и власть. Чтобы передать суть своих действий, они используют понятия «танца» и «серфинга»; теперь они заинтересованы не в социальной стабильной «инженерии», а в сетях, свободных формах организации, которая может быть перестроена в любой момент в зависимости от обстоятельств – эта изменчивая форма, по их представлению, соответствует «пластичному, парадоксальному, даже хаотичному» окружающему миру [21].

В результате культурную среду мегаполиса образно можно охарактеризовать как систему, находящуюся в состоянии «устойчивого неравно-

весия» (базовое положение синергетических исследований), источником которого стало расширенное смысловое пространство, обнажившее противоречивую внутреннюю наполненность культуры. Личность теперь уже не просто выбирает, комбинируя элементы из заранее предложенных традиционных смыслов, а сознательно интерпретирует наличный культурный материал, формируя таким образом пространство сразу нескольких альтернатив. В этой связи встает вопрос о конфигурации «проективной» идентичности, которая сопровождается конструированием субъектами новых форм субъективности, благодаря которым происходит изменение социальной структуры в целом. Переход к современному потребительскому обществу во многом сделал уязвимым принцип долговременного строительства будущего. Джордж Стайнер охарактеризовал современную культуру как культуру «казино», когда мгновенное вознаграждение не может быть постоянным. Управляемое эстетикой потребления общество нуждается в таком средстве, как фармакон Дерриды – одновременно лечебное средство и яд, который должен приниматься в маленьких дозировках и никогда – в полной [5]. «Современный человек осознает себя носителем широкого набора разнообразных идентичностей. Конфигурация такого набора выражает человеческую уникальность, сочетает объективное и субъективное, заданное по факту рождения и избранное, общее, типичное и особенное, специфическое только для этого человека. По мере разворачивания истории пакет личных идентичностей нарастает. Причем движение от традиционного общества к модернизированному резко расширяет поле социального и культурного выбора. Личностное становление продолжается всю жизнь, а жизненный путь может быть представлен как траектория обретений и утрат тех или иных идентичностей» [19, с. 513–518].

Мегаполисное сознание находится в состоянии постоянного дрейфа по смысловым структурам, оказываясь формой процессуальной медиации, ни к чему экзистенциально не «природняясь». Можно сказать, что в ситуации ухода с арены больших нарративов мегаполисное сознание природняется к самому процессу медиации. Перед человеком с таким типом сознания стоит выбор: продвигаться в глубь пространства выбранной им идентичности, крепко связать себя с определенной социальной практикой или мировоззрением – или остановиться, не погружаясь в глубь выбранного пространства. Второй вариант сегодня во многих аспектах становится час-

тым феноменом: «новыми локусами культурологического изучения все больше и больше становятся непостоянные социальные группы, временно возникающие на основе сиюминутного совпадения интересов или увлечений (болельщики на стадионе, зрители в кинозале, слушатели на концерте, посетители ресторана или туристической экскурсии и т. п.)» [16]. В качестве еще одного примера можно привести кредо Билла Гейтса, сформулированное Ричардом Сеннетом в своих публикациях. Как пишет Сеннет, Гейтс «кажется свободным от навязчивой идеи держаться за вещи. Его продукция неистово врывается на рынок и так же быстро исчезает, тогда как Рокфеллер хотел владеть нефтяными вышками, зданиями, машинами и железными дорогами вечно. Отсутствие долгосрочных привязок... – это фирменный знак отношения Гейтса к работе: он говорил о необходимости позиционировать себя в сети возможностей» [12, с. 88].

«Сжимающееся» время в мегаполисном пространстве не дает возможности быстрого завершения идентификационных процессов. «Если процессы поиска долгое время не могут закончиться достижением какой-либо идентичности, то они имеют тенденцию становиться инсценировками. Таким образом, форма вытесняет содержание. Содержание, не успевая осмысливаться и интериоризироваться, быстро устаревает, становится неинтересным и замещается другим, более новым» [6, с. 25]. Как выразился Харви Фергюсон, современность перешла через период «аутентичной» индивидуальности в период «ироничной» индивидуальности и далее в современную культуру, которую можно назвать «ассоциативной индивидуальностью» – постоянной утратой связи между внутренней душой и внешней формой социальных отношений» [20, с. 10–16]. Это обстоятельство обусловило тот факт, что у человека с мегаполисным сознанием «остается все меньше оснований идентифицировать те или иные социальные общности как «чужие», но вместе с тем, все чаще и тревожнее обсуждается проблема кризиса, «дрейфа» идентичности, ставшая важной темой теоретических и эмпирических исследований» [9].

Отражение мегаполисного сознания может быть проанализировано через призму многих текстов культуры, однако целесообразным представляется обращение именно к художественным текстам, как к источникам познания особенностей мегаполисного сознания и его «подтекста» (не случайно М. С. Каган определял искусство как «самосознание культуры»).

В этом свете наиболее показательным культурным текстом, отражающим мегаполисное сознание, является архитектура, так как всегда существовала сильная полусознанная связь между состоянием сознания социума и тем, что архитекторы хотели сказать в своих произведениях, концентрирующих в себе, таким образом, настроение и позицию современного им общества. Еще Ю. М. Лотман говорил о том, что «архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира» [13].

Если мегаполисное сознание является выражением господствующей идеологии вытеснения пространства мест пространством потоков, то современная архитектура, как текст мегаполисного сознания, является выражением этой идеологии, в результате чего, по нашему мнению, представляется исключительно важным использовать связку не «мегаполисная архитектура», а именно «*архитектура мегаполисного сознания*». Таким образом, для архитектуры мегаполисного сознания перестает быть ключевым признаком географическая локализация, и поэтому теряется зависимость от ограничений архитектуры пространством места и, соответственно, от таких определений, как «городская архитектура», «архитектура пригородов»: даже если сооружение было возведено в пригороде, это не мешает быть ему произведением архитектуры мегаполисного сознания. В качестве примеров можно привести Жилой комплекс Абракасас Рикардо Бофилла (Марн-ля-Вале, Франция), Аронофф центр дизайна и искусств (Цинциннати, Огайо), Город культуры Галисии (Сантьяго-де-Компостела, Испания), которые являются яркими примерами постмодернистских установок. Поскольку при мегаполисном сознании теряется необходимость в принадлежности к какому-либо месту, в архитектуре данного сознания заключено освобождение от культурных кодов исторически укорененных обществ. Поэтому ключевым фактором в создании архитектуры мегаполисной ментальности становится специфическое мегаполисное восприятие пространства. Для понимания того, как архитектура интерпретирует пространство мегаполисной среды, мы предлагаем рассмотреть несколько моделей.

Одно из описаний окружающего мира предлагает один из самых известных и переводимых французских интеллектуалов, философ, специалист по архитектуре и урбанизму Поль Вирильо. Ключевым моментом в исследованиях автора является концепция «реального времени», которая состоит в том, что задействие абсолютной скорости электромагнитных волн создает близость во времени, которая расстраивает пространственную смежность. «Быть в реальном времени значит присутствовать при событии, которое имеет место за пределами горизонта, а иногда в противоположной стороне света, причем присутствовать в то же самое время, когда оно имеет место. Таково определение реального времени» [3]. Ряд исследователей определяет феномен влияния информационных технологий на архитектурное пространство термином «детерриторизация». Понятие обозначает проницаемость пространства, которая обеспечивается мгновенной передачей образов. Детерриторизация – это трансформация устойчивых границ скоростями передвижения, когда ограниченная область территории подвергается разрушающим ее целостность воздействиям со стороны других территорий, как бы прорастающих сквозь нее. В качестве иллюстрации Вирильо приводит технологию телемоста, соединяющего в единой виртуальной студии две удаленных аудитории. Обитателями детерриторизованного пространства этот процесс ощущается как крайне нестабильное состояние: «Земля отныне перестала быть укрытием и представляет пространство гибельное, ненадежное, аморфное и бесконечное, подобное глади океана» (Вирильо). Для архитектуры, адекватной этим условиям, исследователь предлагает метафорический образ Бункера. Поскольку его окружение изменчиво, бункер не привязан к какой-либо точке – это плавающий центр. В его форме акцент переносится на защитные функции: основу бункера составляет панцирь, защищающий от внешних воздействий, «однако парадоксальным образом сам этот панцирь тоже уподобляется изменяемым формам: ландшафту, геологическим образованиям, броне животных. Бункер отражает окружающую его среду, маскируясь под нее» [18].

Однако архитектура не просто осуществляет защиту от окружающего пространства – она отражает специфику информационного мира. Маркос Новак, трансархитектор и разработчик киберпространства, считает, что такая архитектура должна быть «жидкой». Liquid Architectures была предложена им в период становления электронной эпохи. Новак сравнива-

ет эту концепцию с античным ордером, где вся система пропорций храма привязывалась к радиусу колонны, изменение которого означало автоматическое изменение всего храма. Сложные алгоритмы текучей архитектуры позволяют изменять все сооружение в виртуальном пространстве и в реальном времени соответственно. При помощи компьютера меняются взаимоотношения архитектора с проектом: отныне он лишь регулирует параметры изменений, а здание изменяется само. «Возникновение различных медиа-устройств придает действительности некоторую «текучесть». Чем больше архитектурное и городское пространство подвергается управлению медиа, тем больше оно становится кинематическим и подвижным» (архитектор Тойо Ито) [18].

Литература

1. Бауман З. Город страхов, город надежд // Логос. – 2008. – № 3.
2. Бауман З. Текучая современность. – СПб.: Питер, 2008. – С. 172–173.
3. Вирильо П. Машина зрения. – М.: Наука, 2004. – 144 с.
4. Гасилин В. Н. Виртуализация общества / В. Н. Гасилин, В. Н. Тягунова. – Саратов: Власть. – 2007. – № 1. – С. 60–64.
5. Деррида Ж. Фармация Платона // Диссеминация. – Екатеринбург. У-Фактория, 2007. – 608 с.
6. Дзякович Е. В. Локальные идентичности в контексте социокультурной динамики российских регионов: дис. ... д-ра филос. наук. – М.: МГУКИ, 2011. – 326 с.
7. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
8. Малыгина И. В. В лабиринтах самоопределения: опыт рефлексии на тему этнокультурной идентичности: монография. – М.: МГУКИ, 2005. – 282 с.
9. Малыгина И. В. Этнокультурная идентичность (Онтология, морфология, динамика): дис. ... д-ра филос. наук. – М.: МГУКИ, 2005. – 305 с.
10. Пелипенко А. А. Постижение культуры. Культура и смысл. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН): Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина». – 212 с.
11. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1998. – 376 с.
12. Сеннет Р. Коррозия характера. – Н.: ФСПИ «Тренды», 2004. – 269 с.

13. Лотман Ю. М. Архитектура в контексте культуры // Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПб», 2001. – 508 с.
14. Тихонова С.В. Социальная мифология в коммуникационном пространстве современного общества: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского, 2009. – 41 с.
15. Тоффлер Э. Третья волна. – М.: АСТ, 2010. – 784 с.
16. Флиер А. Я. Науки о культуре после постмодернизма: постфутурология // «Обсерватория культуры». – 2012. – № 2.
17. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества. – М.: Логос, 2005. – 664 с.
18. Юзбашев В. Нелинейная перспектива [Электронный ресурс]: Архитектурная периодика. – М., 2005. – Режим доступа: <http://archi.ru/files/press/texts/2003/csa210603.htm>
19. Яковенко И. Г. Идентичность и диалог // Вопросы социальной теории. – 2010. – Т. 4. – С. 513–518.
20. Ferguson, H. Glamour and the end of irony // The Hedgehog Review. – Fall, 1999. – P. 10–16.
21. Thrift, N. The rise of soft capitalism // Knowing capitalism. Sage Publications Ltd, 2005. – 264 p.

Т. И. Чупахина (Омск)

КОСМИЗМ КАК ПОЭТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В статье анализируются особенности творчества великого русского композитора Н. А. Римского-Корсакова. Рассматривается его духовная позиция космизма, отражённая в поэтике космоса и природы и направленная на духовное совершенство личности. Позиции автора связаны с философией русского космизма Н. Ф. Федорова и философско-мифологическими представлениями А. Ф. Лосева.

Ключевые слова: *космизм, философия музыки, творчество Н. А. Римского-Корсакова, созерцание, духовная позиция, поэтика космоса и природы, духовное совершенство*

**SPACE ART AS POETIC PHILOSOPHY
OF N. A. RIMSKY-KORSAKOV**

The article analyzes the features of creative work of great Russian composer N. A. Rimsky-Korsakov. It considers his spiritual position of cosmism, interwoven with the poetics of space and nature and aimed at the spiritual perfection of the individual. The author's position is related to the philosophy of Russian cosmism of N. F. Fedorov, and philosophical and mythological ideas of A. F. Losev.

Keywords: *cosmism, philosophy of music, creative work of N. A. Rimsky-Korsakov, contemplation, spiritual attitude, the poetics of space and nature, spiritual perfection*

Философия всеединства В. С. Соловьёва стала основой проблемного поля выдающихся русских композиторов, творивших на рубеже XIX–XX столетий, которое впоследствии органично вывело их на проблемы космизма.

Космизм в широком смысле слова – это представление о целостности Мироздания, это мировоззрение нового типа. Именно благодаря учению христианства русский человек ощущает себя частицей мироздания, осознавая непосредственную связь с Космосом. Произнося магическое словосочетание «русский космизм», мы ощущаем коренную связь с национальным самопознанием, которое выросло на одной почве с русским логосом – русской философией, русским искусством.

Н. А. Бердяев писал о русском космизме как о «новом взгляде» из глубины веков, называя его «православным космизмом». Русский космизм породил идею тождества человека (микрокосмоса) и Вселенной (макрокосмоса). Еще в язычестве русский человек видел или ощущал тесную взаимосвязь между своим существованием и жизнью Вселенной. В сущности, философским основанием русского космизма являются в онтологии концепции всеединства, основательно проработанные В. С. Соловьёвым, С. Н. Булгаковым, Л. П. Карсавиным, В. В. Зеньковским, П. А. Флоренским; в гносеологии – «цельное знание» В. С. Соловьёва,

«живое знание» И. В. Киреевского и А. С. Хомякова, «цельное мировоззрение» П. А. Флоренского, «общее дело» Н. Ф. Федорова. В целом же онтологические и гносеологические основания русского космизма совпадают с основаниями мирового космизма. «Отличие лишь в том, – пишет О. Д. Куракина, – что в Русском космизме мир рассматривается не только в его наличной данности, но и с точки зрения долженствующего быть, с точки зрения его теoантропокосмического развития через Человека и отношения к высшему идеалу, Творцу и творению» [6, с. 95]. Заслуга русского космизма состоит в том, что он заставил иначе взглянуть на культурно-историческое с точки зрения космического, или вселенского, измерения бытия человека. «Космизм – понятие живое и конкретное, как и все рожденное. Оно обитает не в разреженном воздухе универсалий, а в реальной исторической плоти национального духа, имеет свое лицо и биографию», – отмечает Э. А. Бальбуров [2, с. 3].

В русской музыкальной культуре космизм представлен в творчестве композиторов Н. А. Римского-Корсакова, А. Н. Скрябина, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, М.-К. Чюрлёниса, И. Ф. Стравинского. В музыкальной философии перечисленных художников затронуты проблемы Космоса и микрокосмоса, идеи, связанные с сакральными тайнами мироздания, с представлениями о существовании других миров и галактик. В русском музыкальном космизме созданы усилиями многих музыкантов-мыслителей новый звуковой поток. Музыкальный космизм поднимает темы Софии как символа божественной красоты и мудрости, космической гармонии, темы Космоса Души, освобождения Духа перед лицом Вечности, микрокосма.

Тема единства космоса и природы ярко и самобытно представлена в музыкальных полотнах Н. А. Римского-Корсакова, художественная картина мира которого представляла собой всеобъемлющую модель Вселенной, где гармонично связаны микрокосм души Человека и макрокосм одухотворенной, обожествленной Природы. «Внимание художника, – по словам Ю. В. Келдыша, – сосредоточивалось в наибольшей степени на великих явлениях Космоса – небо, море, солнце, звезды – и на великих явлениях в жизни людей – рождение, любовь, смерть. Этому соответствует вся эстетическая терминология Римского-Корсакова, в особенности его любимое слово – «созерцание». Его заметки по эстетике открываются ут-

верждением искусства как «сферы созерцательной деятельности», где объект созерцания – «жизнь человеческого духа и природы, выраженная в их взаимных отношениях» [12, с. 145].

Само совершенство художнику виделось в единстве природы и искусства. Как уже ранее отмечалось, элементы пантеистического мистицизма присутствуют буквально в каждой его оперной партитуре. И здесь корсаковская музыкальная философия звучит в консонансе с мыслями другого русского философа-космиста XIX в. Н. Ф. Федорова, который говорил: «Человек – не произведение только природы, но и дело или создание искусства. Последний акт Божественного творчества был первым актом человеческого искусства, ибо назначение человека – быть существом свободным, а, следовательно, и самосозданным, так как только самосозданное существо может быть свободным» [12, с. 543].

Философ музыки XIX в. И. И. Лапшин называл Римского-Корсакова «величайшим певцом вселенского чувства космической эмоции» [8, с. 78–79]. Это вселенское чувство композитора можно понимать и толковать как триединое: гимн природе и любви, гимн созидающему творчеству и гимн моральному героизму. «В христианстве Римского-Корсакова как художника, – отмечает И. И. Лапшин, – привлекала исключительно поэзия обрядов в такой же мере, как и поэзия языческих обрядов. Зато с христианской мистикой у него, как и у Достоевского, есть глубокие общие черты, именно потому, что эта мистика близка по духу пантеизму» [8, с. 57]. Все это на основе древних верований, сказаний и христианских православных идей в их первоизданной чистоте и созерцательности композитор воплотил в лучших своих оперных постановках: «Снегурочке», «Псковитянке», «Китеже», «Садко», «Царской невесте», «Кашее». «Его искусство, – по утверждению Л. А. Рапацкой, – несет и ощущение слитности, и единства человека с природной стихией, перекликающееся с экологической картиной мира нашего времени» [10]. Космизм Римского-Корсакова как поэтическая философия выражает не только национальную специфику в музыке, но и вмещает в себя рациональное, эмпирическое, мистическое познание в его нерасторжимом единстве. Специфика эстетики русского художника в том, что его мысли глубоко онтологичны. Они во многом опирались на платоновскую космологию, сущность которой – «рождение в красоте» (Платон).

«В символе, – писал А. Ф. Лосев, – абстрагирующее мышление начинает вновь возвращаться к покинутой им объективной действительности» [9, с. 249]. «Весь наличный мир, – продолжает М. Д. Купарашвили, – архитипичен, он – символическое выражение вечного творческого акта, и также вечен в силу созвучности с божественной сущностью» [7, с. 195–196]. Мистицизму Римского-Корсакова свойственна одна особенность: единение с Космосом, Вселенной. Ибо весь наличный мир, как внешний, так и внутренний, осознаётся им как нечто единое, всё во всем: либо душа мистика растворяется в природе, либо космос в его душе. Касаясь типологии мистического опыта композитора, можно сделать вывод, что он пользовался несколькими путями, занимаясь творчеством: «откровение», «фантастическое внутреннее видение», «внутреннее слушание», «познавание мира и самого себя», «разговор со Вселенной». Рассуждая о мистической философии, приходит к выводу, что она способствует сосредоточению человека на внутреннем мире переживаний, который полон нечеткостей, не всегда поддается формализации и, тем не менее, позволяет ему иметь более четкую картину собственных представлений [7, с. 203].

Космичность русской романтической личности выявляла специфику ее понимания и толкования. Россия раскрывала внутренний мистический мир этой личности сквозь призму религиозного мифотворчества. «Поэтому, – отмечает Бердяев Н. А., – сознание Бога как личности предшествовало сознанию человека как личности... Индивидуальность у романтиков Запада отличалась от личности в нашем смысле слова. У... романтиков была яркая индивидуальность, но часто очень слабо выраженная личность. Индивидуальность ...не означает еще победу духа и свободы... Внутреннее единство и целостность присущи личности, индивидуум же может быть растерзан силами мира» [3, с. 19].

По мнению русских космистов, личность – это что-то первореальное, как начало глубин бытия, но о ней нельзя мыслить иначе, как в во взаимодействии с чем-то иным, трансцендентным. Бердяев заостряет наше внимание: «Личность – не часть мира, она соотносительна миру. Личность допускает лишь соотношение как встречу и общение... общение... через познание и через любовь» [3, с. 24].

Русский космизм следует рассматривать как живую универсалию российской духовности, наложившую свою печать на литературно-художественное творчество, а также на музыкальное искусство XIX–XX столетий.

В истории русской музыки Н. А. Римский-Корсаков был едва ли не единственным композитором, которому изначально была присуща мифологическая природа мышления.

Оперный мир Римского-Корсакова – это не просто миф или легенды, где все красиво и сказочно, это философия человека, человеческой природы, где воплощены фундаментальные структуры человеческих характеров, судеб, отношений.

Будучи художником Серебряного века, истинным гуманистом, Римский-Корсаков постулировал высшую самодостаточную значимость человека, сумев возвыситься над иллюзиями своего времени, создав произведения, отстаивающие вечные идеалы Добра, Любви, Правды, Красоты и Свободы. Мироззрение русского композитора по большей части было цельным и глубоко гуманным. Оно сложилось благодаря многовековым представлениям русского народа о Боге, Вселенной, человеке, свободе, русском Духе, русской идее.

Народную мудрость художник постигал посредством русского фольклора, образцов устной традиции – легенд, сказок, обрядов, былин. Ему удалось поэтизировать бытовую и обрядовую русскую народную жизнь во всех ее трагичных и радостных моментах, поднять их до философских обобщений, выраженных в звуке, тем самым воплощая вечные, жизнеутверждающие символы торжества Любви и Веры. Он сотворил то, что не удалось еще ни одной европейской композиторской школе – прозрение в светлое будущее. Внутренний микрокосм человека был для него поистине творческо-психологической лабораторией.

Следуя инстинкту жизни, вопросам смысла Бытия, он возвел русское музыкальное искусство на высочайший уровень философского анализа проблем, связанных с рождением и смертью, добром и злом, предательством и подвигом, свободой и духовным рабством.

Творческий процесс композитора был направлен на воплощение русского архетипа, уходящего своими корнями к самым древним пластам славянской культуры – к мифу, сказке, легенде, ритуалу.

Девять из пятнадцати опер написаны на сказочные и мифологические сюжеты. Такое пристальное внимание к сказке (мифу) является очевидным следствием особой склонности композитора к языческому пантеизму, древним обрядам и культу славян. Музыкально-художественное развертывание русского архетипа ему удавалось через философскую концепцию дуальности, миропредставления, в основе которого лежит контраст реального (людского) и фантастического мира («нелюдского»). Б. В. Асафьев отмечает, что «синхронизируя мир людей и мир природы, реальную и ирреальную ипостаси жизни, Римский-Корсаков использовал метод отождествления, аналогии и параллелизма, в соответствии с которым композитор создавал модель иного мира на основе своего жизненного опыта и изучения русской традиционной культуры» [1, с. 115]. Но это присутствует скорее в ранних оперных опусах.

Более зрелые оперы композитора демонстрируют нам обратную картину, проецируя вечно-сущностное содержание архетипа на сферу реального мира (человеческого), на сферу личностного начала. В лучших его произведениях, написанных в начале XX в., – «Кашее», «Китеже», «Золотом петушке» – эта концепция «двоемирия» (мир-фантастика) является для нас ключом к «восприимчивости эмоций», осмыслению художественных идей, витавших в культурно-исторической атмосфере начала XX в. – эпохе Серебряного века. Именно здесь мы встречаем у композитора пантеистические настроения, обращенные к самой вечности, связанные с проблемами преклонения перед природной разумностью и вечной женственностью. «Оперы мои, – говорил он В. В. Ястребову, – уже по самой сущности своей – самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспеваю это поклонение» [11, с. 48]. Не случайно композитор, занимаясь философией, проявлял неподдельный интерес к пантеизму Б. Спинозы, а также к эволюционному оптимизму.

Сказочная фантастика в корсаковском творчестве выступает как основная цель и духовная константа. «Майская ночь» и «Снегурочка» – это светлый непорочный гимн Любви, первые оперы, свидетельствующие об увлечении Римского-Корсакова древней языческой культурой. Глубин-

ную нравственную чистоту он видел в обрядовых игровых песнях наших предков, связанных с трудовым земледельческим бытом, призывая своих современников вернуться к поэзии и красоте и объединиться с природой. Он высоко чтит ум и художественную одаренность русского народа, его тягу к прекрасному, доброту и возвышенность чувств. Композитор стремился передать в своей музыке глубину внутреннего мира русского человека, тончайшие, едва уловимые нюансы его психики, стихию страстей, борьбу характеров и темпераментов. Он считал, что человека можно называть мирообразующим в том смысле, что именно он своим духом собирает и пишет текст мира. Мир же по представлению композитора – это положение, занимаемое человеком, это то место, в которое он попадает и выходит за пределы окружающей действительности. На протяжении всего творчества Римского-Корсакова одолевали вопросы: «Кто мы, для чего мы пришли в этот мир, каково наше предназначение и место в Космосе, во Вселенной?». В своих сказочно-мифических операх он описывает историю формирования человека и человеческого пространства, которая не может быть понята без учета истории вещей. Миф о происхождении человека Римским-Корсаковым понимался как история культурного артефакта, поскольку ответ на вопрос о происхождении человека давался в контексте сотворения мира Богом. Для него, по выражению Л. П. Карсавина, «лик человека и есть «образ Божий» в человеке» [5, с. 117].

Н. А. Римскому-Корсакову свойственно особо тонкое понимание национального характера, подчеркивающее достоинства иных музыкальных культур и читающееся во многих его симфонических и оперных полотнах.

Его нравственным идеалом можно считать деятельную любовь к людям, а нравственным мерилom выступает народная этика, народная мудрость и святость традиций. Философские и духовные позиции Римского-Корсакова воплощены в его творчестве, главенствующее место в котором занимают метафизические проблемы человеческого бытия, культурно-исторического процесса. Мироззрение художника было цельным и глубоким. По особенностям дарования и мироощущения Римского-Корсакова можно причислить к художникам-оптимистам.

Итак, музыкальный космизм, обнаруженный нами в оперном наследии Н. А. Римского-Корсакова, следует рассматривать как живую универсалию российской духовности, наложившую свою неповторимую печать на музыкальное искусство рубежа XIX–XX столетий.

Литература

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 182 с.
2. Бальбуров Э. А. Поэтическая философия Русского космизма. Учение, эстетика, поэтика – Новосибирск: СО РАН, 2003. – 231 с.
3. Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря. – М.: Республика, 1995. – С. 19–22.
4. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахмонова, Л. З. Корабельникова, А. М. Соколова // Соколова А. М., Лядов А. Н. – 450 с.
5. Карсавин Л. П. Путь Православия. – М.: Изд-во АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 557 с.
6. Куракина О. Д. Русский космизм и ноокосмологический взгляд в будущее // Бог – Человек – Вселенная: Сборные возможности человечества перед лицом глобальной катастрофы Материалы международной конференции «Анализ систем на пороге XXI века: теория и практика». – М.: Ноосферная Синархия, 1995. – С. 4–7.
7. Купарашвили М. Д. Сумма трансценденталий. – Ч. 2. Гносеология разума. – М.; Омск: Омск. гос. ун-т, 2003. – 320 с.
8. Лапшин И. И. Н. А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве. – СПб.: Логос, 1893. – 106 с.
9. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – 356 с.
10. Рапацкая Л. А. История русской музыки от Древней Руси до Серебряного века. – М.: Изд-во «Владос», 2001. – 383 с.
11. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальное наследство: в 2 т. – М.: Советский композитор, 1954. – Т. 2.
12. Федоров Н. Ф. Философия общего дела. – М.: Око, 2008. – 747 с.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

А. А. Гук (Кемерово)

ИНФОРМАЦИОННО-МАССОВЫЙ ПОДХОД К ПОНИМАНИЮ МЕДИАТЕКСТОВ: КРИТИКА ОПРЕДЕЛЕНИЙ

В статье речь идет о сущностной концепции медиатекста, его интерпретации как концепта. Критически оцениваются такие признаки медиатекста, как массовость, обязательная включенность в сферу массовой коммуникации, игнорирование текстов художественно-эстетического плана. Автором утверждается феноменальная природа медиатекста и на основании этого дается собственное определение медиатекста.

Ключевые слова: *медиатекст, массовость, средства массовой коммуникации, феноменальность, определение медиатекста.*

А. А. Guk (Kemerovo)

INFORMATION AND PARTICIPATORY APPROACHES TO UNDERSTANDING THE MEDIA TEXTS: CRITICISM OF DEFINITIONS

The article focuses on the essential concepts of media text, its interpretation as a concept. Critically assessing such features of a media text as mass, mandatory inclusion in the scope of mass communication, ignoring the texts of artistic and aesthetic plan. The author states the phenomenal nature of a media text and his own definition of a media text is given on this basis.

Keywords: *media text, mass, mass communication, phenomenal, definition of a media text.*

Для современного информационного общества особое значение имеют тексты, составляющие основу когнитивного взаимодействия его членов и формирующие соответственно картину мира. Текст, текстуальность как понятия сформировались и прочно вошли в научный обиход

в начале 60-х гг. XX в. вместе с таким научным направлением, как структурализм. Именно с ним пришло понимание того, что социально-культурное окружение представляет собой семантические структуры, состоящие из взаимодействующих элементов, которые, в свою очередь, связаны с другими явлениями, наделенными значением. Структурный анализ был призван объяснить, почему определенный объект или действие обладают значением, соотнося их с системой скрытых норм и категорий. По этому же пути пошла и семиотика – наука о функционировании знаковых систем.

Тексты являются отражениями этих скрытых отношений, репрезентируя семантическое целое. В общем массиве современных репрезентаций львиную долю занимают тексты, созданные и распространяемые с помощью информационно-коммуникативных технологий. Эти тексты сегодня принято называть *медиатекстами*. Их совокупность составляет медиaprостранство современного общества. Медиатексты, увеличиваясь количественно, оказывают на людей значительное влияние, погружая их в мир искусственной, или виртуальной, реальности.

Изучением и осмыслением медийных текстов занимаются сегодня представители различных научных направлений – философы, культурологи, искусствоведы, психологи, педагоги, филологи и т. д. Понятие «медиатекст» является сложносоставным, включающим в себя два самостоятельных слова: «медиа» и «текст». Нельзя сказать, что каждое из них определено достаточно четко. Понятие медиа(ум) – средство, посредник, середина, в широком смысле – любое средство, служащее человеку для достижения своей цели деятельности. В более узком значении медиа(ум) для нас – средство коммуникации, использующее машинный принцип, то есть машинизированная коммуникация [2, с. 13] со всеми вытекающими из этого последствиями.

Понятие «текст», наиболее четко определенное в лингвистике, – это совокупность знаков, образующих единое семантическое целое [6, с. 507]. Как это часто бывает, понятие «медиатекст» не может быть выведено из простого сложения этих двух терминов. В своем единстве они образуют целое иного качества, уникального по своей природе. Поэтому этимологический подход в данном случае оказывается малопродуктивным. Необходим сущностный анализ данного явления.

Существующие определения медиатекста достаточно противоречивы, не специфичны, не учитывают главные сущностные признаки медиатекста. Актуальность выработки четкого и ясного определения особенно актуальна для прикладных исследований, имеющих выход на практику повышения медийной культуры населения.

Характеризуя медиатекст как определенный феномен, необходимо уделять внимание таким его признакам, которые определяют его специфику и особые качества в любой ситуации, в любых обстоятельствах.

Таким образом, *цель* нашей статьи состоит в том, чтобы вычленил наиболее *существенные* признаки медиатекста, опираясь на которые можно дать его точное и содержательное определение.

Обзор существующей литературы по теории медиатекстов, а также компаративный анализ определений, данных медиатексту в различных научных статьях, позволил нам выявить некоторые исследовательские подходы, сформировавшиеся в отношении медиатекста.

Наиболее распространенной точкой зрения является понимание медиатекста как *информационно-документального* сообщения, сформировавшегося в рамках определенного средства массовой информации (СМИ) либо средства массовой коммуникации (СМК) и, естественно, транслируемого по его каналу. При этом информационное сообщение приобретает *массовый* характер (массмедиа) со свойственным ему риторическим дискурсом, а также особой миссией – быть социальным регулятором, формирующим у аудитории определенную картину мира.

В данном случае допускается, что информация, заложенная в медиатекстах, может быть оперативной, злободневной, имеющей целью сообщить факты, произошедшие здесь и сейчас, в ограниченный промежуток времени (информационные тексты). В другом случае медиатекст может нести информацию, призванную доказать аудитории что-либо, привлечь ее на свою сторону (публицистический текст). В третьем случае в медиатексте может формироваться такая информация, которая не дает полностью ответа на поставленные вопросы, создавая тем самым проблемную ситуацию (проблемные тексты). В четвертом случае информация в тексте может носить учебный, познавательный характер, что приводит к появлению и функционированию особых медиатекстов (учебных). В пятом случае текстовая информация может призывать аудиторию к действию, и тогда мы имеем дело с рекламными текстами [4]. Все эти тексты объединяет одно –

наличие в них документальной (правдивой, достоверной) информации. Хотя эта документальность является весьма относительной. Об этом мы уже писали в своей работе [2, с. 12–14].

Информационно-документальный подход к пониманию медиатекстов явно обозначает их оппозицию по отношению к текстам художественно-эстетического плана, в которых доминирует информация вымышленная, ярко окрашенная авторской субъективностью, не всегда соотносимая с жизненными реалиями. Такой тип текстов явно не вписывается в информационно-документальную концепцию медиатекстов. Однако в теории медиатекста существует и прямо противоположный подход, который трактует медиатекст как разновидность художественного (синтетического) текста, как форму существования произведений медиаискусства [11].

Трудно согласиться с противопоставлением информационно-документальных и художественно-эстетических текстов и их концептуальными выражениями. Это явно противоречит практике функционирования тех же самых СМИ (СМК), по каналам которых транслируется значительное количество как тех, так и других текстов. Вообще в XX в. деление текстов на художественные и нехудожественные постепенно теряло свою конструктивность, особенно после появления актуального искусства. Согласно последнему, актом искусства мог стать любой факт, артефакт или жизненный процесс в результате конвенции между аудиторией и инициаторами акционизма.

По мнению некоторых исследователей, художественные тексты являются первичными, а медиатексты – вторичными [4]. На практике, видимо, это следует понимать следующим образом. Художник написал картину, режиссер поставил спектакль (создали художественный текст), а затем данную картину или спектакль показали по телевидению (возник медиатекст). Следовательно, художественные тексты – это произведения, создаваемые без участия медиа, а медийные тексты появляются тогда, когда они попадают в пространство медиатехнологий. На наш взгляд, это слишком упрощенная (утрированная) модель функционирования медиатекстов. Дело в том, что первичными текстами могут выступать не только произведения традиционного (рукотворного) искусства, но и сама окружающая нас действительность. Причем человечески созидательная часть действительности традиционно обозначается понятием «культура»,

а та часть действительности, которая сосуществует рядом (или изначально), обозначается понятием «природа». Можем ли мы четко провести грань между этими двумя проявлениями действительности – природной и культурной? Скорее всего, нет.

Например, дерево, растущее во дворе городского дома или посаженное там человеком для своих целей – эстетических, экологических и т. д. – это природное или культурное явление? И то, и другое одновременно. И так во всем. В окружающем нас мире не осталось практически ничего, что не предопределило бы своего отношения к человеку и обществу в целом.

Деление текстов на первичные и вторичные само по себе не содержит четкого критерия и не всегда срабатывает при определении медиатекста. Дело в том, что определенная часть медиатекстов не транслирует уже готовые тексты (произведения), а создается при помощи информационно-коммуникативных средств (медиа) из «материала» самой действительности. То есть медиа могут выступать не только как репродуктивные средства, но и как продуктивные. А это означает, что, опираясь на «нехудожественный» изначально материал, можно в итоге получить художественное произведение. Что, собственно, и происходит, когда создаются художественные кинофильмы, радиопередачи, художественные фотографии и т. д. И наоборот, используя в качестве сообщения художественный материал, можно в итоге получить медиатекст чисто информационного плана. Все это в целом свидетельствует о том, что выводить художественно-эстетические тексты из общего пространства медиатекстов, а тем более относить их к разряду вторичных, вряд ли целесообразно.

Следующей наиболее важной характеристикой медиатекстов часто называется их *массовость*. Действительно, в большинстве случаев медиатекст ориентирован на массовую аудиторию. Нужно подчеркнуть, что любой текст создается как единичный текст (сообщение). Далее он может быть копирован, тиражирован при помощи медийных средств для его доставки (распространения, трансляции) аудитории (массовой или нет). При этом следует учитывать, что тексты, созданные изначально средствами медиатехнологий, практически ничего не теряют в процессе данного копирования и тиражирования, но теряют (приобретают) при доставке, трансляции их потребителю по иным технологическим каналам (не тем, что были использованы при создании). В их природе заложено одновре-

менно множественное бытование, в отличие от текстов, созданных без использования современных технологий, как правило, рукотворно. Тексты, созданные рукотворно, особенно трехмерные, при переводе их в медийные изображения теряют часть своих эстетических и содержательных качеств.

Массовость медиатекстов – это не природное их качество, а свойство, приобретаемое феноменально, то есть возникающее в результате свершения акта массовой коммуникации. Массовой мы можем считать коммуникацию, в которой задействовано значительное количество людей. Здесь есть одна теоретическая проблема, которая связана с определением понятия «масса» людей. Количественно это понятие не определено в науке достаточно четко. Скажем, в социальной психологии малой группой считается объединение людей в количестве от 2-х до 40 [5], а большой – все, что угодно: толпа, социальный класс, коллектив предприятия, партия и т. д., то есть количественно не определенная общность, которая по своим качественным характеристикам смыкается с понятием «массовая аудитория».

Массовая аудитория – это численно неопределенная часть общества, имеющая постоянный, периодический или эпизодический контакт со средствами массовой информации. В массовой аудитории выделяются: целевая (расчетная), на которую специально ориентировано конкретное СМИ; реальная, сформированная вокруг конкретного издания; и потенциальная, которую редакция того или иного издания рассчитывает привлечь дополнительно.

Текст, созданный и предназначенный для его распространения в системе СМИ, изначально является массовым по своему характеру. Качество массовости медиатекстам придает их включение в систему массовой информации. Это включение может происходить одномоментно, одновременно, когда тот или иной текст воспринимается одновременно большой группой людей. При этом возникают различные пространственно-временные отношения текста и воспринимающей его аудитории. Текст и аудитория могут быть объединены единым временем и пространством (соборное восприятие), а могут – единым временем и условно единым пространством (индивидуально-групповое восприятие). В том случае, когда тексты не транслируются, а их носители физически перемещаются в пространстве, мы имеем дело с рассредоточенной, растянутой по времени массовой коммуникацией. Массовость текста достигается в такой ситуации постепенно, по мере накопления, аккумуляции потребляющей аудито-

рии. В данной ситуации важно, что массовая аудитория является «потенциальным потребителем одного и того же товара и/или услуги» [1], а в контексте наших размышлений – одного и того же медиатекста.

Ориентация медиатекстов на массовую аудиторию предъявляет определенные требования к разворачивающемуся медиадискурсу, который номинирует ряд определенных признаков. Среди них выделяются: усредненность языковой нормы, особый тип автора, обладающий публицистической речевой модальностью. Иначе говоря, на этапе *создания* медиатексту придаются определенные черты – упрощенность идейно-художественного замысла; относительная простота языка, кодов, его раскрывающих; развлекательность; зрелищность образной системы и т. д. На этапе *освоения* данных медиатекстов это дает возможность суггестивного воздействия на воспринимающую аудиторию, порождает чувство совместной причастности к значимому явлению и т. д. То есть массовость медиатекстов неизбежно приводит к пониманию их как продуктов массовой культуры со всеми вытекающими из этого последствиями.

Однако существуют медиатексты, не предназначенные для массового коммуницирования, а рассчитанные на индивидуальное потребление посредством медиатехнологий. Это не массовая, а индивидуальная медиакommunikация, которая также продуцирует и распространяет медиатексты немассовой природы.

Массовая коммуникация, апеллирующая к единому тексту, представляет собой лишь один из видов коммуникации, наряду с публичной и межличностной [9].

СМИ, массмедиа как технологии могут генерировать и распространять общедоступные тексты массовой аудитории. Вместе с тем, эти же технологии, используемые в организационно-институциональной сфере, с успехом функционируют как личностно-индивидуальные средства. С их помощью люди создают и обмениваются различного рода медиасообщениями (печатные тексты, фотографии, видео, звукозаписи и т. д.), потребляют в частном порядке медиапродукцию, распространяемую в различных коммуникационных каналах (телевизионных, торговых сетях, Интернете и т. д.).

Как пишет Черных А., со ссылкой на известного западного теоретика Д. Маккуэйла, развитие новых информационных технологий привело к увеличению разнообразия коммуникационных связей, способов их при-

менения. Для Маккуэйла массовая коммуникация изначально представлялась не столько реальностью, сколько идеей, которая на практике обнаруживалась весьма редко, а когда это происходило, то оказывалось, что данная коммуникация не такая уж и массовая и не столь технологически детерминированная, как это мыслилось [10, с. 15–16].

Конвергенция современных коммуникационных технологий разрушила грани между широкомасштабными и индивидуальными, публичными и частными способами создания и распространения медийных сообщений. Индивидуальная коммуникация не устраняет медиатекст, но делает его восприятие качественно иным. Происходит «подгонка» текста под «формат» определенного канала, учитывающего не только технологические факторы, но и его языковую систему и дискурсивный потенциал. Этот момент отмечают в своих работах Т. Г. Добросклонская и Г. Я. Солганик, которые убеждены, что при попадании текста в сферу массмедиа он получает «новые смысловые оттенки» [3], приобретает расширенное толкование, что, в конечном счете, выводит его за пределы знаковой системы языка и приближает к семиотическому пониманию текста [8, с. 15].

Обратимся к примерам. Предположим, что некое музыкальное произведение транслируется по тому или иному телевизионному каналу. Из просто текста оно превращается для потенциально массового зрителя в телевизионный медиатекст. При этом имеет значение факт прямой трансляции данного культурного события или его трансляции в записи. Может случиться так, что это музыкальное произведение транслируется одновременно по радиоэфиру. И здесь также имеет значение фактор прямой simultанности или его отсутствие. Конечно, эстетические качества теле – и радиотрансляции музыкального произведения будут различны, прежде всего по причине их разнообразной языковой природы.

То же самое музыкальное произведение может стать эстетическим событием для человека и вне трансляции его по каналам средств массовой информации, если, например, аудио- или видеодиск приобретен в магазине, возможно, скачан за плату в Интернете и т. д. Используя в домашних условиях индивидуальные средства воспроизведения видео или аудио, индивид сам планирует и технологически обустроивает его эстетическое потребление. Он может варьировать качество изображения и звука, режим его демонстрации (прерывно/непрерывный), фоновые условия (темнота, звукоизоляция) и т. д. Очевидно, что в одном случае мы имеем дело с мас-

совым проявлением коммуникации, а в другом – с индивидуальным. При этом огромное значение для аудитории и отдельного индивида приобретают организационно-технологические условия, которые обеспечивают различное качество восприятия одного и того же медиатекста. Видимо, не случайно в аудиовизуальной сфере обозначился такой тип произведений, который наиболее органично «прописался» в локальных пространственно-временных условиях, где интимность потребления соответствующих текстов стала эстетической нормой. Этот тип текстуальности медиатекстов получил название «артхаусный».

Важно еще следующее. В каналы средств массовой информации и коммуникации могут попадать тексты совсем не массовой ориентации, а олицетворяющие собой произведения так называемой высокой культуры. Точно так же, как по каналам индивидуально-частной коммуникации могут циркулировать не только произведения высокой, но и массовой культуры. Жесткой детерминации здесь не существует. Получается, что медиатекст может «обходиться» без массовости коммуницирующей стороны, то есть массовых коммуникантов. Конечно, массовость медиатекстов является доминирующей тенденцией их функционирования, но при этом быть их существенной характеристикой она не может.

С нашей точки зрения, существенной характеристикой медиатекстов является их *феноменальность*. То есть момент становления, превращения текста в факт массовой либо индивидуальной культуры посредством погружения его в каналы информационно-коммуникативных технологий. Опираясь на данный признак и моменты, обозначенные выше, мы можем дать следующее определение медиатекста. *Медиатекст – текст информационно-аналитического (публицистического) либо художественно-эстетического плана, который становится коммуникативным событием (сообщением) индивидуально-массовой культуры в результате использования разнородных информационно-коммуникативных средств.*

Конечно, данное определение не является полным, отражающим все наиболее существенные признаки медиатекста. Тем не менее, в нем снимается противопоставление художественных и информационно-документальных текстов, а также их восприятие только как массовых явлений и одновременно подчеркивается их феноменальный характер. В рамках данной статьи нам не удалось рассмотреть другие существенные признаки медиатекстов, но речь о них пойдет в следующих статьях.

Литература

1. Астахова Е. А. О понятиях «масса», «массовая аудитория», «массовое сознание» в контексте телевизионной рекламной коммуникации [Электронный ресурс] // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика, 2009. – № 2. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylog/2009/02/2009-02-26.pdf>
2. Гук А. А. Эстетика видео: технология, творчество, поэтика: в 2 ч. – М.: МГУКИ, 2009.
3. Добросклонская Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: Современная английская медиаречь: учеб. пособие. – М., 2008.
4. Казак М. Ю. Медиатекст: сущностные и типологические свойства // Global Media Journal. – 2011. – Т. 2. – № 1.
5. Количественные признаки малой группы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newpsychologia.ru/infons-1043-2.html>
6. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 507.
7. Махова А. А. Проблемы понимания газетного текста // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – № 1.
8. Солганик Г. Я. К определению понятий «текст» и «медиатекст» // Вестник Московского университета. – Серия 10. Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 15.
9. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия / гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4412/%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%9C%D0%A3%D0%9D%D0%98%D0%9A%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF
10. Черных А. Мир современных медиа. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. – С. 15–16.
11. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2010.

А. С. Двуреченская, А. В. Филимонова (Кемерово)

**САЛОН КАК ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
ЕВРОПЕЙСКОЙ ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВВ.**

Данная статья посвящена историческому феномену европейской салонной культуры, рассматриваемой авторами, с одной стороны, как игровое пространство со всеми присущими ему особенностями, с другой стороны – как культурный образец этикетных норм и правил, соблюдение которых очень часто выходило за рамки публичной дворянской жизни, превращаясь в игру.

***Ключевые слова:** Новое время, французская культура, европейское дворянство, салон, этикетные правила, игровое пространство.*

A. S. Dvurechenskaya, A. V. Filimonova (Kemerovo)

**THE SALON LIKE PLAYING SPACE OF EUROPEAN
ARISTOCRATIC CULTURE OF THE XVIIITH –
FIRST HALF OF THE NINETEENTH CENTURIES**

This article is devoted to the historical phenomenon of European salon culture, considered by the authors, on the one hand, as the gaming space with all its features, on the other hand, as a cultural pattern of etiquette rules and regulations, compliance with which was often beyond the scope of public life of nobility, becoming the game.

***Keywords:** New Era, French culture, European nobility, salon, etiquette rules, playing space.*

В истории мировой культуры салону как историческому феномену принадлежит особое место. Сформировавшись в эпоху Возрождения и окончательно утвердившись в Новое время в качестве признанной культурной формы жизненного пространства дворянского сословия, салон оказал мощное творческое воздействие не только на европейскую, но и русскую нацию в процессе становления их самосознания. Образцом салонной культуры является французский салон. В XVII в. культура Франции

трансформируется в национальную культуру и впервые приобретает обще-европейский резонанс, становясь известной за пределами своего ареала. В то же время она становится преимущественно светской по содержанию. Хотя процессы секуляризации во Франции были ближе к своему завершению уже в период Позднего Возрождения, полное освобождение культурной сферы от ориентации на религиозную догматику происходит, по сути дела, только накануне эпохи Просвещения, на рубеже XVII–XVIII вв. Французская культура предпочитает игнорировать многие схоластические постулаты и принципы, зато уделяет повышенное внимание сугубо светским, мирским формам своего выражения. Чрезвычайно важным в этом отношении представляется тот факт, что именно светские салоны оказываются подлинными центрами культурной жизни Франции XVII–XVIII столетий. Французские аристократические и полубуржуазные салоны этого времени становятся не столько местом приема почетных гостей и знатных визитеров, сколько специфическим пространством интеллектуального общения и дебатов. Они с полным основанием могут считаться своеобразным зеркалом, отразившим многие характерные особенности и тенденции развития национальной культуры того времени. Таким образом, актуальность исследования салонной культуры определяется, во-первых, возросшим в настоящее время интересом к дворянской культуре в целом и дворянскому воспитанию и быту в частности. Во-вторых, ведущим на сегодняшний день является вопрос о новых динамичных формах культурного общения. Салоны и кружки объединяли людей с общими интересами, вкусами, жизненной средой, что и по сей день является актуальным. Благодаря салонному общению, принимающему игровую форму, расширялся кругозор посетителей салона и активизировался их творческий потенциал.

Салоны представляют собой дух культурных традиций того времени, образец гостеприимства и этикета Нового времени. В XVIII в. французские женские салоны становятся более политизированными, активно распространяя идеи Просвещения и либерализма. А. Сологуб-Чеботаревская называет образованных хозяек парижских салонов XVIII в. женщинами нового типа, заинтересованными в общественно-политических делах: «Они превратили свои гостиные в лаборатории общественной проверки политики, литературы и искусства и по-своему подготавливали революцию» [цит. по: 6, с. 180]. Наибольшей известностью во Франции этого столетия пользовались салоны мадам де Жофрен, мадам дю Деффан, мадмуа-

зель Д'Эпине, мадам Неккер и др., в начале XIX в. – салоны мадам де Рекамье и мадам де Сталь, которая в обстановке либерализма собирала вместе банкиров, литераторов, политиков. Среди хозяек салонов XVIII в. особенно выделялась мадам де Шатле. Будучи не просто хорошо образованной, но и творческой личностью, она предпочла скрывать свой выдающийся ум и подчинить свою жизнь Вольтеру, с которым прожила двадцать лет. Меньше известно о салоне маркизы де Кондоре. Этот салон был одним из немногих в мире парижских салонов, где открыто защищали права женщин и рабочего класса. Доминирование женщин само по себе было характерной чертой европейских и русских салонов. Приемы в салонах (гостиных) постепенно превратились в особого рода общности, организованные хозяйкой дома, которая всегда руководила интеллектуальными дискуссиями. При этом она создавала моду на гостей (на общество), их идеи, их произведения (чаще литературные и музыкальные, в более поздних салонах – также научные и политические). Таким образом, первое слагаемое «классического салона» – фигура хозяйки.

Остроумный и непринужденный разговор также являлся частью салонной культуры. В салоне изначально ценили остроумие, поэтому *bond mots* (остроты, анекдоты и экспромты) были неотъемлемыми элементами салонного разговора. Культ импровизации поднимает престиж устной речи и ставит ее наравне с музыкой. Музицирование также принадлежит к классическим видам салонной деятельности. Второй неотъемлемый элемент салона – особый светский разговор.

«Салонная культура строится на уважении хозяина к каждому посетителю: если нет тактичности и корректности – нарушаются законы гостеприимства... Законы гостеприимства нарушаются и тогда, когда человек покидает дом хозяина в раздражении. В салоне такого не случится, потому что главное здесь – общение с удовольствием...» [4, с. 105]. Если можно было привести кого-либо на прием, не уведомив хозяина заранее, то по отношению к салону такая вольность считалась недопустимой. Овладение «изящными манерами» стало условием присутствия на светских приемах. Зарубежные авторы XVII–XVIII вв. – священнослужители, писатели, ученые, медики, педагоги – расширяли представления читателя о нравственных основах жизни, рассматривали вопросы о счастье, любви, дружбе, долге, рекомендуя способы самосовершенствования, развития добродете-

ли, благоразумия и человеколюбия. Стремление к общественному признанию и успеху заставляло дворян вести себя в светском обществе согласно общепринятым правилам учтивости. Положение дворянина обязывало придерживаться приятных манер, привлекающих к себе людей, соблюдать чистоту и опрятность внешнего вида, избегать невежливого обращения и ненужных советов, не проявлять гордость и тщеславие, уметь поддержать разговор. Третье слагаемое «классического салона» – учтивое и изящное поведение его участников.

Развитие поведенческой структуры европейского общества Нового времени шло по двум направлениям: совершенствовался этикет в общественной сфере, а также создавался бытовой этикет, охватывающий все стороны частной жизни. Этикетные правила отражали потребность общества в продуманном и учтивом поведении его членов, имевшем в своей основе нравственную оценку и эстетическую красоту совершавшихся поступков и действий. В этом смысле салонное пространство характеризуется четким соблюдением этикетных норм. Будучи императивным по своему характеру, этикет исключает игровое начало. Социальные функции этикета осуществляются строго. Но если взглянуть на этикет с несколько иной, отличной от традиционной точки зрения, следует подчеркнуть, что этикет – это не только правила, но и реальное бытие людей, практика их повседневного взаимодействия, регулируемая этими нормами. В этом отношении игровые характеристики вполне применимы к этикету.

Существуют различные концепции игры: философские, эстетические, психологические, социологические и др. Все они анализируют разные аспекты этого явления и выявляют различные сущностные признаки игры. Применение этих концептуальных подходов к анализу этикета позволяет найти в нем некие игровые свойства и в то же время в самой игре обнаружить нормативное начало. Если обратиться к контекстам понимания того, что есть игра, то, на наш взгляд, среди них можно выделить три основных. Условно их можно обозначить следующим образом [5, с. 33].

1. «Позитивный контекст». В рамках этого контекста игра понимается как экзистенциальный феномен, как свободная, творческая, самоцельная, самодостаточная, неотягощенная утилитарными целями деятельность.

2. «Негативный контекст». Здесь игра понимается в несколько обличительном, критико-уничижительном смысле: игра как нечто несерьезное, неподлинное, основанное на обмане, лукавстве, лицемерии, двуличии,

маскировке и т. п. В этом смысле игра позволяет человеку принять на себя какую-то роль, надеть маску, а по мере необходимости отказаться от них; он может свободно менять свои роли и маски, скрывая нечто подлинное.

3. «Нейтральный контекст». В этом контексте игра рассматривается как взаимодействие, в котором имеется несколько вариантов выбора оптимального поведения.

Салонная культура, понимаемая через этикетные образцы, несет в себе определенную систему норм и предписаний, регулирующих поведение людей в обществе, которые соблюдают «правила игры». Общество салона – это всегда общество избранное. При этом может подразумеваться принадлежность как к социальной элите, т. е. к светскому обществу, так и к интеллектуальной и творческой элите. Основным критерием является вкус и мнение хозяина. Салон, определяемый через понятие игры, понимается в данном случае как совокупность событий, протекающих в определенных условиях места и времени и составленных из множества микрособытий: поступков, действий, жестов; людей, различающихся по тем или иным социальным и коммуникативным признакам (пол, возраст, сословный статус и т. п.). Причем участники этих «событий» выстраивают свою стратегию и тактику общения с учетом этих различий. Салон в этом случае предстает как форма социально-культурного взаимодействия, участники которого, во-первых, имеют разные социальные или коммуникативные статусы, во-вторых, выстраивают свое взаимодействие с учетом этих статусных различий. Салон как игровое пространство наполнен театрализованными элементами.

Каждая культура предоставляет в распоряжение человека репертуар социальных и культурных ролей, на основании которых он выстраивает собственное поведение. Вступая в пространство салона, человек вынужден «преобразаться», соединять в себе как серьезное, так и игровое начало. «Игра как представление, – отмечает А. Б. Демидов, – имеет два вида: а) репрезентация и б) воображение» [цит. по: 5, с. 36]. Исходя из этого, человек не просто играет свою роль, он представляет ее и своим партнерам по общению. В частности, традиционно салон формируется вокруг женщины, играющей определенную статусную роль. Она вносит ту прелесть игры и интеллектуального кокетства, которые и создавали непередаваемую атмосферу салонов. Общество салона всегда соблюдает правила игры, определенные его хозяйкой. Существует ряд поведенческих амплуа, опреде-

ляющих набор поведенческих характеристик – от стиля одежды до права выражать свое мнение. Игровыми элементами салонной культуры являются использование псевдонимов, взятых из греческой мифологии, требование говорить исключительно стихами или участие в проведении затейливого научного опыта. Между прочим, обычаем брать себе «салонное» имя можно, вероятно, назвать самым древним из элементов салонной культуры. Вспомним, что греки называли себя именами гомеровских героев, римляне – именами знаменитых греков, а гуманисты – именами знаменитых римлян. Так, например, в салоне мадам Рамбуйе почитались псевдонимы, взятые из истории Древней Греции (псевдоним Катрин Рамбуйе был Артеник – анаграмма ее имени). Что же касается представления как воображения, то это есть не что иное, как реализация потребности индивида в социально-культурной идентификации с определенной группой, стремление к тому, чтобы принадлежащие к этой группе люди признали его «своим», чем он сам себя воображает, кем он стремиться стать. В этом смысле салон можно считать одной из форм культурной идентификации дворянского сословия. Кроме игры-представления, существует и другой тип игры – игра-соревнование. Дух соперничества, состязательности, связанный с желанием переиграть, оказаться впереди, завоевать право «места» и т. п., вполне присущ и салону. Как отмечает нидерландский исследователь Й. Хейзинга, «соперники стараются перещеголять друг друга в благородных манерах, уступая свое место другому» [7, с. 82]. Стремление с помощью соответствующих манер, речевой культуры завоевать право быть среди «своих», т. е. среди определенного круга людей, или желание превзойти других по каким-либо признакам – это и есть игра-соревнование.

В салоне важны не только участники общения, но и вещи из предметного окружения человека. При этом выделяют две группы вещей: а) вещи, которые в определенных ситуациях могут приобретать этикетные смыслы и значения, но своим происхождением не связанные с этикетом (например, головные уборы, предметы одежды и т. д.); б) сугубо этикетные вещи, т. е. вещи, обязанные этикету своим появлением на свет. При этом роль самих вещей определяется не ими самими, а тем, как с их помощью регулируются отношения между людьми. Так, например, важной составляющей салона является пространство, которое формирует его хозяйка: особый декор (вазы, гирлянды цветов, зеркала, стены, обитые дорогими

тканями, античные или восточные вещицы). Очень многое из интерьерных «инноваций» Катрин де Рамбуайе нам сегодня знакомо. Она первой стала украшать свою комнату вазами и корзинами с живыми цветами. В доме было множество зеркал, в которых отражались не только вазы с букетами цветов, но и китайский фарфор, античный мрамор. Комнаты освещались хрустальными канделябрами, которые усиливали свет свечей [6].

Человек, оказываясь в пространстве салона, практически все время находится в ситуации выбора оптимального варианта своего поведения. Поведение стали рассматривать в теснейшей связи с нравственными позициями. Высшее общество выработало два важных правила общения: уверенность в себе, основанную на личном достоинстве, и уважение к другим людям, проявлявшееся в учтивости, благопристойности, добродетельности и благоразумии. Поведение человека строго регламентировалось в зависимости от родовитости, имущественного состояния, чина и возраста, но ряд поведенческих принципов был обязателен для всех и каждого: «Будь благочестив, добросердечен, воздержан, добронравен и учтив» [3, с. 11]. Учтивость понималась как «главная черта культуры», такое поведение, в котором отражается стремление нравиться окружающим, благопристойность. Проявляясь в словах и поступках, она включала в себя вежливое обращение со всеми, почтение к вышестоящим, стыдливость и честность. Литература того времени просто и доходчиво внушала основные принципы учтивости: отсутствие грубых манер, неестественности в одежде, словах и поступках, а также желание всем угодить и быть приятным в общении [3, с. 12]. Следовало к каждому относиться по его достоинству, но ко всем учтиво: без притворства демонстрировать вышестоящим свое почтение и послушание, нижестоящим – благосклонное к ним расположение.

Таким образом, характеризуя салон как игровую форму, можно указать ее основные моменты, присущие и игре как таковой.

1. «Правила и порядок, предписывающие определенное заполнение игрового пространства, – указывал К. Г. Гадамер, – составляют сущность игры» [2, с. 152].

2. Пространственно-временная замкнутость игры. А. Б. Демидов определяет этот признак игры следующим образом: «Игра проходит в определенных границах пространства и времени, в которых существует игровой мир. У нее есть начало и конец, она проходит в пространстве, которое предварительно очерчено... На таких территориях имеют силу особые

правила» [цит. по: 5, с. 39]. Салон также имеет свой «хронотоп». Есть начало и конец: встреча – прощание. Посещение салона в дневное время несколько отличалось от визита вечернего. На вечерах собиралось множество людей сановных, придворных и светских, близко связанных и с отечественным, и с иностранным искусством.

3. Повторяемость и вариативность игры. Формы поведения несут в себе элементы вариативности, позволяя индивидам выбирать свой стиль поведения в рамках предлагаемых этикетом вариантов, вносить свои оттенки и нюансы в исполнение конкретных предписаний. В конечном счете, определенная доля вариативности и творчества присуща любому виду действия, в том числе и связанному с реализацией стереотипных правил приличия. Однако, иногда это творчество переходило в намеренное нарушение известных правил. В частности, английский денди умело сочетал в общении изящную вежливость с неповторимой наглостью и жестокостью: «Дендистское правило “удивлять неожиданностью”, ориентированное на ломку стереотипов, создавало благоприятную почву для особой формы наглости... В дендистских манерах нередко чувствовался специфичный алгоритм – джентльменская вежливость в сочетании с холодной наглостью» [1, с. 243].

4. Наличие элементов риска. «Если результат каких-нибудь усилий в точности известен наперед, – заявляет А. Б. Демидов, – то здесь нет игры. Она существует лишь тогда, когда есть риск. Играть можно только при наличии неких шансов, возможностей как благоприятного, так и неблагоприятного исходов» [цит. по: 5, с. 40]. Салонное общение и поведение также предполагало определенный риск. Например, посетитель салона мог выглядеть неуклюже, нелепо, неточно исполнять либо нарушить какие-то этикетные правила. Тем самым «проиграть» светскому обществу с последующим «наказанием»: такому посетителю могли в следующий раз отказать в приеме. Или, наоборот, участник салона мог вести себя достойно, прилично, галантно и в результате «выиграть», добиться успеха в обществе. Такому успешному светскому «льву» практически была обеспечена карьера и личная жизнь. Английская культура XIX столетия сформировала особый тип такой элегантно и успешной личности – денди. О. Вайнштейн подчеркивает, что его располагающая к себе внешность «срабатывала» постольку, поскольку он виртуозно владел искусством светского поведения: «Манеры Браммелла строились на искусном соединении сухости и неприужденности, почтительности и остроумного цинизма; самыми же глав-

ными компонентами, очевидно, были безупречный вкус, исключаящий вульгарность в обращении или в облике, наряду с редкой способностью оживлять всякую компанию, шутить и вести легкий и изящный разговор с любым собеседником» [1, с. 59–60].

Таким образом, европейская салонная культура может быть охарактеризована как игровое пространство с определенными правилами и нормами. Среди основных игровых характеристик салона можно указать следующие: 1) определенный порядок салонного пространства; 2) пространственно-временная специфика салона; 3) творческое начало салонного общения; 4) момент риска в процессе реализации коммуникации. Салонную культуру следует рассматривать в данном случае двояким образом. С одной стороны, она транслирует субкультуру определенного социального слоя – дворянства, выражая специфические признаки этой культурно-исторической общности; с другой, – салонная культура, выступая как игровое пространство, имеет ряд характеристик, придающих ей актуальную культурную ценность. Прежде всего, это процесс распредмечивания игровых элементов, представленных в салонной культуре, которые могут быть интерпретируемы и критически осмыслены современной культурой.

Литература

1. Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
2. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – Москва: Прогресс, 1988. – 704 с.
3. Курочкина, И.Н. Формирование поведенческой культуры русского общества второй половины XVIII // Общественные науки и современность. – 1992. – № 2. – С. 103–110.
4. Лаврентьева, Е. В. Светский этикет пушкинской поры. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 640 с.
5. Лихачева, Л. С. Этикет в социальном взаимодействии: полипарадигмальный подход. – Екатеринбург: Уральское изд-во, 2000. – 156 с.
6. Успенская, В. И. Женские салоны в Европе XVII–XVIII вв. // Женщины. История. Общество: сб. научн. ст. / под общ. ред. В. И. Успенской. – Вып. 2. – Тверь: ТвГУ, 2002. – С. 171–199.
7. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.

А. В. Киселёв, М. А. Киселёва (г. Кемерово)

**НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
И КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
КРАЕВЕДЧЕСКИХ МУЗЕЕВ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

В статье даётся характеристика музейной сети Кемеровской области, раскрывается роль Кемеровского областного краеведческого музея, рассматривается экскурсионная, экспозиционно-выставочная практика краеведческих музеев региона.

***Ключевые слова:** музейная сеть, краеведческий музей, социокультурная миссия, информационно-аналитический отчет, экскурсионная, экспозиционно-выставочная деятельность.*

А. V. Kiselyov, M. A. Kiselyova (Kemerovo)

**RESEARCH, CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY
OF KEMEROVO REGIONAL HISTORICAL MUSEUMS**

The article analyses the museum chains in Kemerovo region. The role of Regional historical museum is revealed, an excursion, exposition and exhibition practice of regional historical museums are examined.

***Keywords:** museum chains, regional historical museum, sociocultural mission, information and analytical report, excursion, exposition and exhibition activity.*

При всем многообразии существующих музеев краеведческим музеям принадлежит исключительная роль. Во-первых, они доминируют в музейной сети – это самая массовая группа музеев комплексного профиля в музейной сети России (более 800). Во-вторых, краеведческий музей выступает в качестве эффективного средства наследования культурно-исторических ценностей родного края; роль музея в формировании понятия «малая Родина», осознании её ценности исключительно велика [5]. В-третьих, культуросозидающий потенциал краеведческих музеев востребован педагогической практикой. Местный материал краеведческих музеев

служит важным средством наглядности, позволяет реализовать обучающие, воспитывающие и развивающие функции образовательного процесса, способствует активизации мыслительной деятельности учащихся, помогает более осознанному усвоению самых сложных тем социально-политического, экономического и культурного характера [4, с. 28]. Среди российских регионов сеть краеведческих музеев наиболее развита в Сибири. Это объясняется, во-первых, географическими особенностями, огромной площадью Восточного края, в процессе изучения которого исторически присутствовал дефицит интеллектуального ресурса, преодолеваемый через организацию местных музеев. Академик А. И. Мартынов, характеризуя историю создания краеведческих музеев, подчеркивает одну принципиальную особенность этого процесса: «...музеи возникали именно как научные центры краеведения» [7, с. 111]. Во-вторых, краеведческий музей в условиях перманентной колонизации восточной окраины выступал эффективным механизмом социокультурной адаптации русского населения в новой среде. Эта адаптация основывалась на осознании человеком своей малой Родины, когда «нейтральный» ландшафт наделяется предметным, ясным смыслом – «мое родное место». О. Н. Шелегина отмечает: «Идея создания местных музеев была популярна как в Европе, так и в России, но в Сибири в отличие от других регионов она наиболее полно воплотилась в жизнь... Условия, в которых открывались сибирские музеи, более специфичны, поскольку любовь к родному краю была здесь огромной и людям хотелось узнать о нем как можно больше» [9, с. 96–97].

По темпам развития музейной сети Кемеровская область входит в первую десятку регионов России. Это объясняется, во-первых, значительным историко-культурным наследием края, включающим 1291 памятник, в том числе 24 – федерального значения, 323 – регионального, 140 – местного (муниципального значения), 804 памятника археологии [6]; во-вторых, эффективной научно-исследовательской, краеведческой и методической практикой музеев Кузбасса; в-третьих, высоким инновационным потенциалом музееведческой школы академика А. И. Мартынова, ведущей научной школы сибирского музееведения.

Качественно новый этап как в развитии самой музейной сети Кузнецкого края, так и в осмыслении проблем музейного пространства региона связан с началом системного издания комплексного материала о состоянии музейного дела в Кузбассе «Информационно-аналитический отчет

о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области» [2]. Эти материалы издаются Департаментом культуры и национальной политики Кемеровской области и Кемеровским областным краеведческим музеем. На основе количественных показателей по форме 8-НК и 4-Э (приказ Росстат № 324 от 15.07.2011) всесторонне представлены основные направления музейной практики: комплектование и учет, состав коллекций, выставочная и научно-просветительская работа, формирование музейных штатов и т. д. Благодаря усилиям директора О. А. Феофановой, Кемеровский областной краеведческий музей стал позиционироваться как социальный институт, предлагающий и реализующий инновационные подходы в музейном деле. Это восстановило его статус центра научно-исследовательской, краеведческой и методической работы в музейном сообществе области. Инновационность ведущего музея Кузбасса основана на подвижнической деятельности сотрудников старшего поколения – Любови Федоровны Кузнецовой, Галины Павловны Калишевой, Раисы Федоровны Павловской, Любови Пантелеевны Смокотиной, Татьяны Дмитриевны Черновой. Благодаря их неизменному творческому энтузиазму, отмечает директор музея О. А. Феофанова, областной краеведческий музей поступательно развивался, сохраняя свой высокий научно-теоретический и практический уровень [8, с. 3]. Современный музей, подчеркивает она далее, должен стоять на позиции мобильного реагирования на запросы общества, откликаться на важные события своего региона, города, постоянно совершенствуя формы музейного общения с аудиторией. Его результативность определяется наличием и презентацией качественного информационного продукта музейной аудитории, что зависит от ряда факторов, как то: укрепление материально-технической базы, подготовка квалифицированных кадров, совершенствование форм и методов охранно-учетной деятельности, внедрение инновационных информационных технологий, освоение методов современной коммуникации [2, с. 3].

Эффективное выполнение в глобальном мире современным музеем своей социокультурной миссии определяется рядом условий. Во-первых, это актуализация аксиологического потенциала музейного пространства, нейтрализующего негативные тенденции глобализации. Музей становится действенным социальным институтом только тогда, когда его аксиологическая система соответствует ценностным установкам общества и выражает их [1, с. 26]. Областной краеведческий музей, фиксируя, сохраняя и

транслируя во времени смысловую доминанту «родное место» (осознание места в значении «малая Родина»), обеспечивает устойчивость цивилизационного параметра Кузнецкого края. Для музея, отмечает О. А. Феофанова, крайне важно показать значение своей «малой Родины» как частицы единого целого – великой России [2, с. 46]. Музей должен быть заполнен реальными, документальными и визуальными историческими конструкциями, которые воздействуют на чувства, поддерживают и воспитывают любовь к Отечеству, патриотизм [7, с. 4–5]. В контексте авторской цивилизационной концепции краеведения, «край» рассматривается не как административно-территориальная единица, а как местный поликультурный социум с общей ментальностью «родной край». Субстанционально-территориальное свойство «края» в единстве со смысловой доминантой «малая Родина» определяет его в качестве микротипа Российской цивилизации. Таким образом, микротип Российской цивилизации, по нашему мнению, есть предельный поликультурный локальный социум, воспринимающий свое место в качестве «малой Родины». Совокупное единое ментальное поле микротипов «край» порождает и сохраняет макротип Российской цивилизации «Отечество-Россия». Поэтому ритмичная трансляция ценности микротипа «край» обеспечивает непрерывность процесса цивилизационного воспроизводства макротипа «Отечество-Россия», социокультурное поле которой фиксируется в культурологическом пространстве краеведческого музея.

Во-вторых, сама ритмичность культурной передачи аксиологического ядра «родное место» создается организацией музейного пространства, отражающего пространственно-временной контекст истории в единстве трех её модусов: прошлое, настоящее, будущее. Краеведческий музей обеспечивает тем самым преемственность социокультурного опыта между поколениями, связывая прошлое с будущим через интерпретацию в настоящем. Отсюда чрезвычайная востребованность в культурологической практике исторического потенциала краеведческого музейного пространства как аутентичного первоисточника конкретной социальной реальности. Поэтому «перед музеями ставится задача привлечения внимания общества к многовековой российской истории и роли России в мировом историческом процессе» [2, с. 46]. В-третьих, особое значение приобретает культурно-экологическая составляющая социокультурной миссии музея. Пространственно-временная модель социально-обжитой местности (форма

всякого бытия есть пространственно-временное единство) определила органичное включение в современную картину мира природно-географического фактора социального пространства, задавая этим существенные параметры мироосмысления и формируя эколого-социальную интерпретацию пространства. Произошло осознание, что географическое пространство цельно и непрерывно, как время, и может ограничивать или усиливать, усложнять, упрощать, деформировать и гасить социокультурный процесс, то есть природное пространство креативно [3, с. 33–34]. Отсюда для формирования современного адекватного, обращенного в будущее имиджа Кузнецкого края необходимо задействовать (включить) его актуальный позитивный природно-географический потенциал, что в контексте развития культурного туризма в крае имеет исключительное значение. «Если внимательно посмотреть на карту Кузбасса, – пишет О. А. Феофанова – то мы увидим, что все экономически развитые районы сосредоточены в центре и составляют около 30 % от всей площади... Все остальное – 70 % – это удивительные по красоте леса, горы, чистейшие таежные реки и озера, имеющие огромное разнообразие растительного и животного мира... Сибирь любят прежде всего за ее просторы и незабываемые ландшафты» [8, с. 5]. В силу этого необходим интеллектуальный поиск актуальных форм и средств презентации эколого-культурного наследия Кузнецкой земли в экспозиционно-выставочном пространстве музея. Это есть четвертое условие эффективного выполнения музеем своей социокультурной миссии. Над этой проблемой и работает коллектив Кемеровского областного краеведческого музея.

И последнее, эффективность культурологической практики музея определяется его интеграцией в социокультурное поле общества, его включенностью в социальную систему, в общекультурные процессы. Это есть показатель действенности музея как социокультурного института. Позиционирование Кемеровского областного краеведческого музея как равноправного, а иногда и ведущего в своей сфере партнера, ориентированного на конструктивное сотрудничество, реализуется как в научно-практических и исследовательских проектах коллектива музея, посвященных юбилейным, значимым событиям области и страны, так и в участии в научных конференциях, семинарах, круглых столах; в организации подобных мероприятий научного характера, в издании научного сборника, открытии своего конференц-зала [8, с. 5–6].

Итак, системное издание «Информационно-аналитического отчета о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области» свидетельствует об эффективном выполнении Кемеровским областным краеведческим музеем своей социокультурной миссии, миссии общественного института, служащего индикатором социокультурных изменений и отвечающего требованиям времени.

На 1 января 2012 года в Кемеровской области действовало 45 государственных и муниципальных музеев. Сложившаяся структура музейной сети Кузбасса характеризуется типовым разнообразием, что создает базу для динамичного и социально-значимого развития музейной отрасли нашего региона. Наиболее развита сеть музейных учреждений в крупнейших городах Кузбасса – Новокузнецке и Кемерове. Динамично развивающимся центром музейной жизни на севере Кемеровской области является г. Мариинск, а на юге Кузбасса – Таштагольский район. Не везде пока созданы музейные учреждения: в Прокопьевском районе музейная работа ведется в мини-музеях, созданных при библиотеках, в поселке Краснобродском работает ведомственный музей угольного предприятия, в г. Полысаево продолжается сбор экспонатов для открытия краеведческого музея.

Самая многочисленная профильная группа музеев Кемеровской области – краеведческие музеи, численность которых составляет 19: Кемеровский областной краеведческий музей (г. Кемерово); городской краеведческий музей Анжеро-Судженского городского округа; городской музей имени В. Н. Плотникова (г. Березовский); Гурьевский городской краеведческий музей; Ижморский районный краеведческий музей; городской краеведческий музей г. Киселевск; Крапивинский районный краеведческий музей; Ленинск-Кузнецкий городской краеведческий музей; Мариинский краеведческий музей (филиал МБУК Музей-заповедник «Мариинск-исторический»); городской краеведческий музей г. Междуреченск; Новокузнецкий краеведческий музей; Осинниковский городской краеведческий музей; Прокопьевский городской краеведческий музей; Чебулинский районный краеведческий музей; Юргинский городской краеведческий музей; Юргинский культурно-досуговый центр; историко-краеведческий музей (г. Белово); Промышленновский районный историко-краеведческий музей; Тяжинский историко-краеведческий музей [2, с. 5–8].

Кроме того, музейная сеть Кемеровской области представлена музеями других типов: историческими (3), историко-краеведческими (3), историко-этнографическими (2), историко-архитектурным (1), историко-бытовым (1), музеем этнографии и природы (1), художественными (5), литературно-мемориальными (3), музеями-заповедниками (5), экомузеем (1), выставочными залами (4).

Анализ социокультурной деятельности краеведческих музеев Кемеровской области позволил выявить наиболее значимые тенденции.

1. Основными источниками поступления экспонатов в краеведческие музеи Кемеровской области в 2011 г. стали дарение и пожертвование. Наряду с этим музеи продолжают проводить акции (например, «Дни дарения»), направленные на активное участие посетителей в пополнении коллекций. Кроме того, музеи пополняют свои фонды как за счет собственных средств, так и на средства, выделяемые администрацией.

2. Краеведческие музеи широко внедряют в музейную практику программные продукты по учету и хранению экспонатов – электронные каталоги. Так, для создания электронных баз данных музейных коллекций используются программы: КАМИС (комплексная автоматизированная музейная информационная система), АС-Музей 3, а также самостоятельно разработанные программы. Программу КАМИС применяют Новокузнецкий краеведческий музей, Гурьевский городской музей. С программой АС-Музей работают Кемеровский областной краеведческий музей, городской краеведческий музей г. Междуреченск. Краеведческий музей г. Ленинск-Кузнецкий использует собственную программу. Также музеи внедряют в свою практику высокотехнологичные приемы оформления экспозиций, современные формы общения с аудиторией. Их применение позволяет улучшить качество и доступность культурных услуг для населения.

3. Потребность музеев в выставочных площадях удовлетворена в среднем на 50 %; необходима полноценная, отвечающая современным требованиям материально-техническая база.

4. В культурно-образовательной деятельности сотрудники музеев используют разнообразные формы работы с музейной аудиторией, ориентированные не только на удовлетворение эстетических и познавательных потребностей посетителей, но и на формирование их культурных запросов,

которые постоянно находятся в поле зрения аналитических отделов. Культурно-образовательная деятельность краеведческих музеев осуществляется в рамках дифференцированного подхода и оценивается по достигнутому социальному эффекту.

Необходимо отметить, что в 2011 г. существенно расширилась тематика предлагаемых экскурсий. Главными темами стали всероссийские знаменательные даты: 50-летие первого полета человека в космос, 70-летие начала Великой Отечественной войны. Экскурсии проводятся не только в стенах музея. Все большую популярность приобретают экскурсии по городу, включающие посещение памятников истории, архитектуры, достопримечательностей городов Кузбасса. Такие экскурсии проводят сотрудники Кемеровского областного краеведческого музея, краеведческого музея г. Ленинск-Кузнецкий, городского краеведческого музея г. Юрга, Прокопьевского городского краеведческого музея; в 2011 г. музейный трамвай и автобус появились в Осинниковском городском краеведческом музее. Появляются новые организационные формы работы. Так, коллективом Мариинского городского краеведческого музея выигран грант и реализован экскурсионный проект для дошкольников – игра-путешествие «Улицы моего города». В Междуреченском городском краеведческом музее прошел областной семинар по проблемам декоративно-прикладного искусства. Интересные проекты разработали сотрудники музеев для проведения Ночи музеев. В Чебулинском районном краеведческом музее, который впервые участвовал в Международной акции, показывали «ожившие» экспонаты: ткацкий станок с мастерицей, звучащий патефон, под который танцевали гости; кроме того, сменяя друг друга, выступали самодеятельные творческие коллективы. Таким образом, в сети краеведческих музеев Кемеровской области идет активный процесс совершенствования форм и методов культурно-образовательной деятельности на основе расширения коммуникационных связей.

5. В каждом музейном коллективе накоплен немалый опыт по организации выставочной деятельности. В 2011 г. наибольшее количество выставок (их было 118) было реализовано Кемеровским областным краеведческим музеем. Среди муниципальных образований лидирует г. Белово: историко-краеведческий музей открыл 75 выставок (в 2010 их было всего 15). В выставочной деятельности на современном этапе приоритет-

ными являются крупномасштабные проекты, которые успешно реализуются в краеведческих музеях Кемеровской области. Тематика их связана с обновленными темами года (в России 2011 год был объявлен Годом космоса; ЮНЕСКО объявила Год сохранения биоразнообразия); юбилейными датами страны и региона (70-летие начала Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., 70-летие Кемеровской области). Например, Кемеровский областной краеведческий музей на основе сотрудничества с Бирюлевским экспериментальным заводом «Россельхозакадемии», Альфа Банком, газетой «Комсомольская правда» реализовал выставочный проект «Космическая одиссея». 70-летию начала Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. музей посвятил свою экспозицию «Вклад Кузбасса в Великой Отечественной войне и сохранение памяти о ветеранах войны и тыла». Отмечая Год сохранения биоразнообразия, Кемеровский областной краеведческий музей реализовал совместно с Государственным автономным учреждением культуры Тюменской области «Музейный комплекс им. И. Я. Словцова» выставочный проект «Китовая эпопея». К 70-летию Кемеровской области сотрудниками музея начата реализация регионального выставочного проекта «Кузбасс на рубеже веков».

Менее масштабные, но интересные и познавательные выставки краеведческих музеев работали в области. В Прокопьевском городском краеведческом музее состоялась выставка «Покоряя просторы Вселенной...». В Тяжинском историко-краеведческом музее – районная выставка декоративно-прикладного творчества «Город мастеров». Крапивинский районный краеведческий музей разработал проект «Музей и библиотека – хранители духовного наследия», результатом его реализации стали совместные выездные выставки-презентации. В Междуреченском городском краеведческом музее открылась новая экспозиция «Шахтостроители» на грантовые средства областного фонда «Шахтерская память», который в 2010 г. объявил областной смотр-конкурс музеев «Воины-шахтеры и угледобытчики в Великой Победе». Осинниковский городской краеведческий музей представил выставку «Эхо прошедшей войны». Краеведческий музей г. Юрги создал большую выставку «И тыл, и фронт. Юрга и юргинцы в годы Великой Отечественной войны». Краеведческий музей г. Ленинск-Кузнецкий совместно с учебными заведениями города реализовал проект «Портрет моего деда» – о ветеранах Великой Отечественной войны, живущих в го-

роде. Интересная экологическая выставка работала в Прокопьевском краеведческом музее – «Плоды цивилизации».

В 2011 г. свои юбилеи отмечали старейшие города, районы, предприятия Кузбасса. Краеведческие музеи к памятным датам разработали свои выставочные проекты. Гурьевский городской краеведческий музей отметил 190-летие металлургического завода, подготовив большую выставку, освещающую историю градообразующего предприятия, а к Дню металлурга были выставлены произведения местных художников. К 80-летию Анжеро-Судженска в городском краеведческом музее посетители увидели выставку «Туфелька – предмет гламура» (выставка побудила многих посетителей принести обувь для сдачи в фонды). В Прокопьевском городском краеведческом музее к 80-летию города выставлялись материалы по истории и продукция 12-и закрывшихся предприятий города; выставка называлась «Нашей истории строки». 75-летие Киселевска городской краеведческий музей отметил выставками из фондов музея: «Город и люди», «Наши земляки», «Биография подвига». К 70-летию Кузнецкого района Новокузнецкий краеведческий музей подготовил выставку «Кузнецк через объектив фотоаппарата».

Таким образом, выставочная деятельность краеведческих музеев Кемеровской области позволяет более полно раскрыть профиль и направление работы музея, шире использовать возможности музейного собрания, привлекать материалы из других музеев и из частных коллекций, осуществлять оперативную разработку актуальной тематики музейными средствами и тем самым привлекать большее число посетителей. Сегодня музейные выставки служат базой для внедрения инновационных технологий, оригинальных дизайнерских разработок.

Итак, являясь собирателем, хранителем первоисточников знаний исторического прошлого и пропагандистом историко-культурных знаний, краеведческий музей занимает ведущее место в выполнении важной миссии – показать значение своей «малой Родины» в истории страны, великой России, что так актуально в 2012 году, объявленном Годом российской истории. Богатство, разнообразие форм и методов музейной работы краеведческого музея позволяют глубоко, полно раскрыть многогранную историю Кузбасса и содействовать патриотическому воспитанию кузбасской молодежи.

Литература

1. Именнова Л. С. Музей в социокультурной системе общества: миссия, тенденции, перспективы: автореф. дис... д-ра культурологии: 24.00.01. – М., 2011. – 40 с.
2. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области за 2012 год. – Кемерово: ООО «Примула», 2012. – 80 с.
3. Казаков Р. Б. Историческая география в пространстве современного гуманитарного знания: от вспомогательной дисциплины к методу гуманитарного познания / Р. Б. Казаков, С. И. Маловичко, М. Ф. Румянцева // Историческая география: пространство человека VS человек в пространстве: мат-лы XXIII Международной научной конференции. Москва, 27–29 января 2011 г. / отв. ред.: М. Ф. Румянцева; Рос гос. гуманитар. ун-т, Ист.-арх. ин-т, каф. источниковедения и вспомогат. ист. дисциплин. – М.: РГГУ, 2011. – С. 31–45.
4. Кацюба Д. В. Историческое краеведение в школе и в вузе / Д. В. Кацюба. – Кемерово: КГУ, 1994. – 336 с.
5. Киселев А. В. Цивилизационная теоретико-познавательная концепция края / А. В. Киселев // III Исторические чтения Томского государственного педагогического университета: Материалы Международной научной конференции. Томск, 11–12 ноября 2010 г. – Томск: Томский государственный педагогический университет, 2011. – С. 263–265.
6. Концепция сохранения культурного наследия Кемеровской области. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.depcult.ru/documents/depkult_148.doc
7. Мартынов А. И. Краеведческий музей как научный центр региона // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды Государственного исторического музея. – М., 2001. – Вып. 127. – С. 109–117.
8. Феофанова О. А. Новый музей нового времени // Разыскания: историко-краеведческий альманах. – Кемерово: Примула, 2010. – Вып. 8. – С. 3–6.
9. Шелегина О. Н. Адаптация русского населения в условиях освоения Сибири. Социокультурные аспекты. XVIII – начало XX в.: учеб. пособие / О. Н. Шелегина. – Вып. 2. – М.: Логос, 2001. – 160 с.

КУЛЬТУРНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ И ПОЛИТИКА

Н. М. Генова (Омск)

ПЕРСПЕКТИВНЫЕ МОДЕЛИ И ТЕХНОЛОГИИ УПРАВЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЭФФЕКТИВНЫХ ПОДХОДОВ К ФОРМИРОВАНИЮ НОВОЙ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье раскрываются основы и принципы, а также технологические подходы к управлению в контексте формирования новой российской идентичности. Определено соотношение понятий российской идентичности в процессе реализации многообразных функций культуры.

Ключевые слова: *социокультурное управление, культурная политика, новая российская идентичность, технологии менеджмента, культурная динамика.*

N. M. Genova (Omsk)

PERSPECTIVE MODELS AND ADMINISTRATIVE TECHNOLOGIES IN THE CONTEXT OF EFFECTIVE APPROACHES TO FORMING THE NEW RUSSIAN IDENTITY

The article describes the fundamentals and principles, as well as technological approaches to management in the context of the formation of the new Russian identity. The correlation of the concepts of the Russian identity in the process of implementation of the various functions of culture.

Keywords: *socio-cultural management, cultural policy, the new Russian identity, administrative technologies, cultural dynamics.*

Культурная политика России в современных условиях неоднозначна: она может быть представлена в виде некоторой приближенной к единству иерархии концептуальных моделей. Их назначение состоит в выработке оптимальных тактик и стратегий, направленных на реализацию значимых ориентиров, представляющих собой результаты креативной многополяр-

ности современного мира. Расширение представлений о роли культуры, приближенных к пониманию многомерности форм культурной самореализации, становится остро необходимым «для осуществления прорыва на новый уровень развития нации» [2, с. 13]. Этот уровень, очевидно, связан с сосредоточением весомых приоритетов и культурного потенциала народа, определяющих не только характер культурно-политических акций, но и перспективы социально-культурного развития народа.

Выработка инструментальных подходов, способных актуализировать новые стратегии и тактики, немислима без аналитического обеспечения, культурной политики, базирующейся на свежих, эффективных идеях, без креативных решений и инновационных развивающихся технологий. Научная обоснованность корректировки культурной политики строится на объективном анализе реального положения вещей с целью принятия взвешенных решений в соответствии с реалиями актуального состояния нашего общества и основных тенденций его развития.

Разработка алгоритмов принятия управленческих решений в цепочке реализации перспектив эффективного развития страны и регионов – одна из важных задач развития культуры. При этом следует учитывать, что основная цель культурной политики, на наш взгляд, – обеспечение разумных (!) культурных потребностей людей, их социально-культурная и этнокультурная гармонизация. Это связано с субъектно-ориентированными формами культурной политики, связано с развитием разумных инициатив, т. е. с тем, «чтобы население само заказывало культуре интересные его формы» [1, с. 45]. Должна учитываться и совокупность разумных и актуальных идейных установок, которые реализуют личностно-ориентированное социальное развитие, преследующее интересы экологического пространства высокой культуры, построенного на духовности, гуманности, приоритете общечеловеческих ценностей в противовес бездуховности и обезличиванию. Эта технологическая инструментовка во многом соотнобразуется с задачами национальной (духовной) безопасности страны.

Для эффективного осуществления культурной политики в масштабах России как никогда необходим баланс целевых установок, задаваемых в ходе программирования социального развития страны, и реального состояния системы «ценностные ориентации – социальные идеалы – регуляция социальной активности и культуротворческих инициатив» [2, с. 16].

Думается, что этот механизм должен стать основой выработки современных механизмов культурной политики в рамках инновационных управленческих технологий.

Признаётся необходимость исследований актуального социального состояния общества, которое отражает в себе соответствие реальной культурной политики динамике, спонтанным и модернизационным процессам социально-культурного развития. Существует также социально-обусловленная необходимость коррекции ориентиров культурной политики. Особое значение в связи с этим приобретает исследование структуры новой российской идентичности, которая включает в себя гражданскую, этнокультурную, классовую и религиозную составляющие. Это создает возможность более эффективного использования ресурсов историко-культурного наследия как средства духовной самореализации, делает акцент на развитии присущих нашему народу духовных скреп [3].

При этом одна из непростых задач состоит в том, как сочетать удовлетворение культурных потребностей, культурно-воспитательные и педагогические аспекты деятельности учреждений культуры. Решение этих задач наиболее оптимально там и тогда, где и когда создаются условия для появления высоко рейтинговых культурных брендов, повышающих социальный имидж, отличающихся не только востребованностью, но и мобильностью (например, в Омске это деятельность Академического театра драмы, театра «Галерка», Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского и др.).

Дифференцирующая роль народной культуры должна способствовать национальной и этнокультурной идентификации и максимальному полноценному развитию личности. Вместе с тем, приоритет национальной идентификации обусловлен больше социальными, чем генетическими факторами, включающими национальный характер, идеалы, самосознание, национально-культурную специфику народного искусства. Однако нужно понимать, что необходимо соблюдение должного чувства меры в той ситуации, когда приоритет отдается русскому языку, сложившимся межнациональным традициям общения. Утрата форм сотрудничества, увы, не исключает появление националистических настроений, вызванных тем, что «национальные различия определяются социальными и культурными обстоятельствами... и подменяются этническими различиями «по крови». Это не может не отражаться на «здоровье» нации» [2].

Необходим постоянный контроль разумного баланса этнического и национального, их соотношения с межэтническим и межнациональным. Соблюдение этого баланса приводит к выработке единой стратегии формирования новой российской общности – единой российской нации (аналога советского российского народа). При этом нельзя недооценивать роль интеллигенции как национально-творческой элиты, способной активизировать социальные инициативы и содействовать развитию общенациональной жизни. Последняя зависит от учета трех основных факторов в этой сфере: национальной безграмотности, ограниченности народного большинства и обусловленности национальной принадлежности современного человека национальным самосознанием, которое формируется в процессе семейного, родственного и социального воспитания и образования.

Таким образом, следует согласиться с тем, что формирование патриотических настроений современного человека связано с усвоением народной культуры, которая впитывает в себя компоненты национальных культур различных народов, населяющих регионы России. Действительно, следует отдавать предпочтение развитию государства и национальной культуры в их тесной взаимосвязи через установление этнокультурного единства. Такая инструментовка способствует созданию единства национальных намерений, формированию прогрессивных этнокультурных сообществ.

Культурно-политические изменения, происходящие в России, играют уникальную роль в становлении её государственности, основанной на активизации гражданской культуры. Это согласуется с установкой на гражданскую активность личности, её включенность в процесс социального творчества, что отвечает посланию Президента В. В. Путина Федеральному собранию (12 декабря 2012 г.).

Особенности российской политической культуры коренятся в особенностях национального менталитета и национального характера, что, казалось, должно гарантировать защиту целостности и независимости, веру в возможности реализации идей справедливости, мощного стимула жертвенного служения Отечеству, «что выражалась долго в культе лидеров политической власти, отвечающей «чаяниям народа» [2].

В этом заключается основа решения проблемы демократизации общественной жизни, которая должна опираться на традиции русской

ментальности. Достижение целей, стоящих в среднесрочной перспективе развития страны, наиболее эффективно при условиях реализации культурного духовного потенциала каждой личности, общества в целом и перехода российской экономики на инновационный путь развития.

Данная стратегия актуальна еще в силу того, что её осуществление возможно в условиях государственной и культурной целостности России. В условиях глобальной конкуренции достижение этой цели актуализирует проблему новой российской идентичности. Возникающие на этнокультурной почве объединения людей формируют новые коллективные общности через механизмы этнокультурной памяти, передачи традиций и установления межпоколенной связи (см. рис. 1).

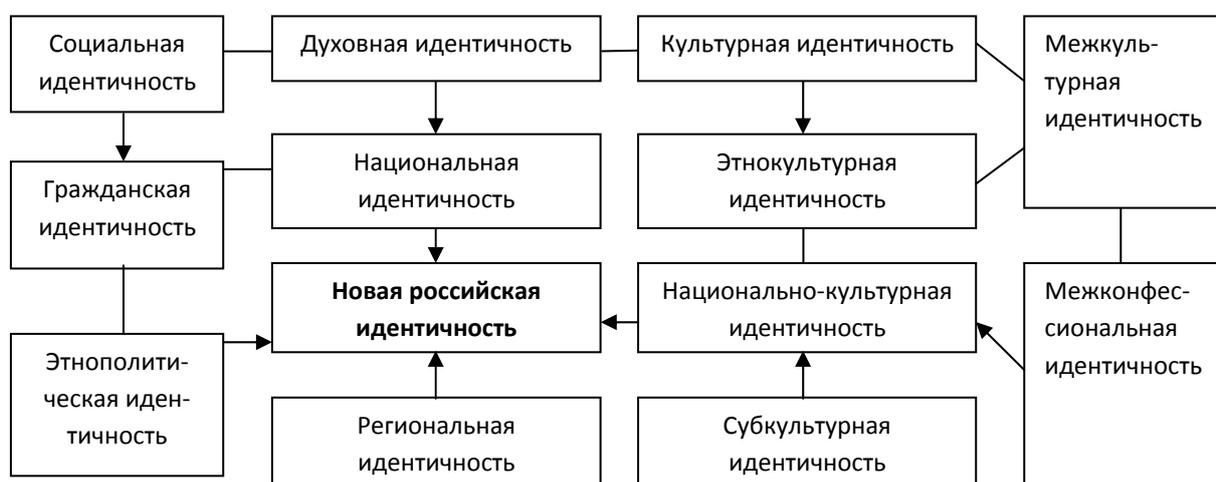


Рис 1. Соотношение понятий, связанных с новой российской идентичностью

Концепциям интернационализма в XXI в. противостоит «парад суверенитетов», «этнический Ренессанс». В связи с этим для большинства народов России «осознание принадлежности к своей этнической группе стало более важным и адаптивным, чем осознание принадлежности к «национальной общности» [2, с. 87]. Особенно сильно это осложняется в поликультурном социуме. В этих условиях появилась новая форма идентичности, связанная с феноменом региона как единицы этнической самореализации. Речь идет о региональной идентичности. Анализируя соотношение представленных понятий, связанных с новой российской идентичностью, мы приходим к следующему выводу. В культурном пространстве России наблюдается, с одной стороны, целостно-ориенти-

рованная этнополитическая идентичность как ярко выраженное отражение гражданской позиции россиян. С другой стороны, в мозаике фрагментации национального и культурного самосознания к новой российской идентичности устремляются три вектора множественности массовых конфессиональных и субкультурных проявлений, которые направлены ко второй ключевой её форме – национально-культурной идентичности.

Наконец, связующим звеном между ключевыми позициями этнополитической и национально-культурной форм является региональная идентичность. Согласованное взаимодействие данных векторов приводит к формированию новой культурной идентичности. Исходя из этого, следует понимать, что стержневой культурой региона является инкроссинг конфессиональных, поликультурных и субкультурных взаимодействий, опосредованных духовной идентичностью. Это можно рассматривать как проявление национально-региональной специфики становления духовного самосознания, благодаря влиянию «духовных скреп» [3], которые образуют устойчивый фундамент менталитета, ориентированный на доверие к власти.

Смена интернационализма на транснационализм и космополитизм в условиях доминирования массовой культуры универсализирует этнокультурные ценности и становится еще одним фактором риска и дестабилизации в обществе. «Человек мира» принадлежит всему мировому сообществу, но, вместе с тем, он не принадлежит своему народу. Этому способствует:

- дегероизация и искажение истории своего народа;
- имитативное и пародийное отношение к традиционным основам народной культуры;
- грубое её искажение, подчиненное целям коммерциализации.

Реализация коллективообразующей функции культурной памяти зависит, как нам представляется, во-первых, от ее устойчивой артикуляции и, во-вторых, от ее конвенциональности, то есть значимой ценности для всей нации. В этом плане важнейшую роль играют национальные символы, направленные на формирование целостного образа российского народа. Несомненно, важны для оптимизации этого процесса общие корни народа, его общее прошлое, что «поддерживает ощущение единства и самобытности» (Я. Ассман). Таким образом, в стремлении граждан к всеоб-

щему единению непреходящее значение имеют различные символические знаковые формы национальной консолидации, воплощающей национальную самобытность в совокупном этнокультурном опыте страны и региона.

Для решения указанных задач необходим инновационный подход как к регулированию этнокультурных отношений, так и к формированию нетрадиционных управленческих решений. Исходя из определения А. С. Ахиезера, инновацию можно считать «способом и формой самодвижения структуры» [2, с. 92] культурной политики. Содержанием подобного рода инноваций является внешне сходная, похожая, подобная форма управления культурными процессами, учитывающая как стихийные, самоорганизационные, так и целенаправленно внедряемые структурные подходы к решению организационно-творческих и управленческих задач, составляющих базовую основу инновационных управленческих технологий.

При этом возникают и укореняются те или иные способы управленческой деятельности, приводящие к качественным изменениям в различных областях культуры. Однако инновация, обновляя или реконструируя старое содержание управления, способна внести «разлад, раскол в существующие структуры культуры, противопоставляя или приводя в противоборство те или иные структуры управления. Кроме того, управленческая инновация «ограничивает или даже ставит под сомнение» [2, с. 94] наличествующие этнокультурные смыслы. Налицо противоречие между следованием традиционным подходам к этнокультурной регуляции и инновационными возможностями формирования национального самосознания, сохранения национальной культуры в рамках некоторых «пограничных линий» и зон между смыслами и значениями культурно-символических кодов. Таким образом, происходящее саморазворачивание этнокультурного смыслового поля не должно вступать в явное противоречие с процессом самоосуществления и самовоспроизводства национально-культурной идентичности.

Становится очевидным, что в данной этнокультурной ситуации качественно изменяются не только структуры формирующихся институтов культуры, но и одновременно возникают проблемы демократизации управленческих процессов, основанных на изменении качества социокультурного содержания и форм его трансляции. Требуется радикальное изменение стиля мышления, ориентирующее на новые способы управленческой

деятельности, способное трансформировать национальное самосознание, идентифицировать знаково-символические коды за счет изменения структуры или попадания в новый контекст.

Предлагаемые стратегии управления подвержены влиянию различных консервативных догм и мнений, хотя и не исключают инноваций. Вместе с тем, они являют собой единство хаоса и самоорганизации, соотношение между новыми и старыми знаковыми системами, установление новой координации и субординации, определение целостного статуса и форм реорганизации. Сочетание уверенности и сомнения, веры и недоверия – единственный рычаг оптимизации сложных управленческих решений в результате сложных модернизационных действий.

Для создания атмосферы и условий национальной безопасности страны средствами инновационных управленческих технологий нужны не просто креативные индивиды, но, главным образом, сложившаяся национально-ориентированная элита. Осмысление инновационных способов проекции форм национально-культурной идентификации невозможно без освоения ее национальными группами с помощью различных механизмов распространения через системы коммуникаций, аккультурации или национально-культурной социализации.

Таким образом, от признания этнокультурного факта до разделения его значимости этнокультурным сообществом технологически обуславливается внедрение и применение новшеств с многообразными изменениями структурно-функциональной организации данного явления. Важным в данном контексте становится соединение оптимальности освоения форм бытия народной культуры и минимизации способов вхождения в нее, создание условий для максимального использования этнокультурного потенциала страны.

Литература

1. Генова, Н. М. Культурная политика в системе инфраструктуры культуры региона: монография. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2011. – 288 с.
2. Культурная динамика России в XXI в.: ресурсы, преемственность перспективы: коллект. монография / Р. Г. Абдулатипов, А. Е. Бусыгина, И. Д. Кобзон и др. – М.: ИД МГУКИ, 2011. – С. 35.
3. Послание Президента РФ В. В. Путина 12.12.2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://президент.рф/news/17118>

И. Ф. Петров (Краснодар)

ПРОЕКТИРОВАНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена методологии социального проектирования. В ней рассматривается концепт проектирования региональной культуры. На примере реформирования системы районного уровня показывается использование программно-целевого подхода.

***Ключевые слова:** программа, региональная культура, реформирование, концепт.*

I. F. Petrov (Krasnodar)

DESIGN OF THE REGIONAL CULTURE

The article is devoted to the methodology of social engineering. It looks at the concept design of the regional culture. On the example of reforming the system of district level, it demonstrates the use of performance-oriented approach.

***Keywords:** program, regional culture, reform, concept.*

Сегодня уже никто не сомневается, что управленческие решения в социокультурной сфере, в том числе в такой важной её части, как региональная культура, должны носить инновационный характер, т. е. приводить к прогрессивному эффекту.

В основе проектирования подобного регионального продукта лежат программно-целевой и системно-целостный подходы [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12].

Программа развития региональной культуры предполагает определение цели культурной региональной политики, средства её достижения, ожидаемые результаты. Естественно, что эта часть программы разрабатывается на основе эмпирического материала – региональной социально-культурной ситуации, включающей культурные потребности населения.

Вторая часть программы должна включать совокупность путей улучшения (изменения) региональной культурной ситуации – концептуальных, ресурсных, организационно-управленческих и др.

И в третьем разделе – разделе реализации программы – оговаривается комплекс мероприятий, направленных на изменение основных компонентов системы региональной культуры, исходя из приоритетных направлений центральной и региональной культурной политики.

Главным критерием эффективности планируемых изменений является обеспечение устойчивого развития всех компонентов системы региональной культуры, увеличение её ресурсов при одновременном повышении качества услуг в сфере культуры.

Остановимся на содержательной части второго раздела, посвященного реформированию системы региональной культуры (для упрощения задачи – на примере районного уровня). Этот раздел может включать:

- концептуальное обоснование стратегических целей и задач функционирования системы районной культуры;
- приоритетные направления развития системы культуры;
- новые подходы к осуществлению культурного процесса района;
- обновление инфраструктуры культуры района;
- ресурсное обеспечение – научное, материально-техническое, финансово-экономическое, кадровое и др.;
- организационно-управленческое обеспечение;
- социальные гарантии в области культуры и др.

Теперь более подробно о каждом приведенном компоненте.

Концептуальное обоснование

Стратегическая цель программы – реформирование системы районной культуры, предполагающее повышение качества предоставляемых услуг, более полное удовлетворение культурных потребностей населения.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

- создать районную культурную среду, интегрированную в единое региональное культурное пространство;
- реорганизовать инфраструктуру культуры района посредством выявления роли и места учреждений культуры различной направленности с целью повышения их вклада в районную культурную среду;
- обновить содержание культурного процесса во всех учреждениях культуры с целью создания особой, специфической культурной среды района, направленной на достижение наиболее полного удовлетворения культурных потребностей населения;

- научно обосновать и на практике реализовать механизм, интегрирующий деятельность учреждений культуры района в рамках единого регионального культурного пространства.

Приоритетные направления

Создать инфраструктуру культуры района, отвечающую поставленным целям и задачам.

В рамках инфраструктуры района, помимо традиционной системы учреждений и организаций культуры, рассматривать и совокупность образовательных учреждений (общее образование, профессиональное образование, включающее начальное, среднее, высшее и послевузовское), а также средства массовой информации (печать, радио, телевидение, кино).

Провести интеграцию учреждений культуры на основе взаимосвязанной, взаимодополняющей научно-практической деятельности в рамках района.

Создать районные целевые программы в области культуры, рассчитанные на:

- улучшение материально-технической базы учреждений культуры (в том числе строительство, реконструкция и проектирование новых объектов культуры);
- улучшение материального благосостояния работников сферы культуры;
- поддержание одаренных детей и подростков (стипендии, премии, гранты);
- повышение уровня профессионализма работников культуры через систему подготовки и переподготовки;
- установление взаимовыгодных контактов с учеными (региональным вузом культуры, НИИ) и др.

Новые подходы

Исходя из приоритетных национальных программ в области культуры, обусловленных современной социокультурной ситуацией, районная реформируемая система культуры призвана способствовать:

- формированию нового менталитета личности, базирующегося на гуманистических ценностях гражданского общества;
- освоению ценностей мировой и отечественной культуры;
- преемственности поколений, основанной на бережном отношении, сохранении и преумножении национальной культуры;

- включению в содержание работы районных учреждений культуры национальных и региональных компонентов, учитывающих этнические особенности и межэтнические отношения;

- развитию творческого потенциала личности и др.

Обновление инфраструктуры культуры района:

- компьютеризация учреждений культуры;

- оснащение учреждений культуры современным профессиональным оборудованием и автотранспортом;

- развитие сети дошкольных, школьных и иных клубов и объединений по интересам (с учётом потребностей района);

- вариативность культурно-досуговых программ как условие наиболее полного удовлетворения потребностей населения;

- поддержка инноваций и стимулирование творческой активности участников культурного процесса и др.

Ресурсное обеспечение

Финансово-экономическое:

а) совершенствование системы нормативно-правовых актов, регулирующих финансово-хозяйственную деятельность образовательных учреждений:

- внедрение нормативного финансирования (исходя из особенностей района) учреждений культуры с учётом их типов и видов;

- разработка нормативных документов, обеспечивающих расширение прав на эффективное использование учреждений культуры с целью наиболее полного удовлетворения потребностей населения;

б) разработка системы мер по финансово-экономическому и правовому регулированию деятельности учреждений культуры; реализация мер по наиболее эффективному управлению собственностью в системе культуры;

в) внедрение системы мер по социальной защите участников культурного процесса:

- реализация адресной социальной помощи малообеспеченным работникам культуры;

- оздоровление работников учреждений культуры за счёт местных и региональных средств;

- строительство льготного жилья для работников культуры;

- помощь молодым специалистам и др.

Материально-техническое:

а) прогнозирование изменений материально-технической базы (в плане оптимизации) учреждений культуры района на основе системно-целостного анализа перспектив социально-демографического развития региона и требований современного культурного процесса;

б) разработка и реализация программы капитального строительства и капитального ремонта учреждений культуры;

в) осуществление системы мер по улучшению условий труда в учреждениях культуры и др.

Кадровое:

а) разработка концептуальных основ кадровой политики в области культуры с учётом демографической ситуации и кадровой потребности района:

- углубление работы по профориентации среди посетителей учреждений культуры и участников самодеятельности;

- укрепление связи с региональными учебными заведениями культуры;

- своевременное выявление потребностей в кадрах в учреждениях района;

- привлечение на практику старшекурсников на вакантные места в учреждениях культуры;

б) разработка программы повышения квалификации работников культуры с учётом тенденций развития региональной и районной системы культуры:

- создание районной нормативно-правовой базы, регулирующей переподготовку кадров;

- создание базы данных о работниках культуры, нуждающихся в повышении квалификации;

в) деятельность по повышению творческого потенциала кадров:

- совершенствование системы аттестации работников культуры;

- выявление и всемерная поддержка инновационной деятельности.

Научное:

а) научное обоснование результатов в области районной культурной практики:

- выявление и теоретическое осмысление профессионального новаторства работников культуры;

- адаптация нового в отечественной и зарубежной теории с целью его внедрения в практику работы;

б) научно-методическая помощь учреждениям культуры:

- повышение профессионального мастерства работников через организацию различного рода научно-практических конференций, семинаров, круглых столов и т. п.;

- разработка методических рекомендаций по актуальным вопросам теории и практики работы;

- адресная помощь отдельным учреждениям культуры и работникам.

Организационно-управленческое обеспечение

Осуществление программно-целевого подхода в управлении системой культуры района, включающего:

- изучение ресурсных возможностей и потребностей субъектов районного культурного процесса;

- изучение культурных потребностей населения;

- организацию мониторинга состояния системы культуры и её возможностей по удовлетворению культурных потребностей населения;

- разработку и реализацию системы мер, направленных на оптимизацию функционирования системы культуры в соответствии с потребностями населения.

Социальные гарантии

Основные направления развития социальных гарантий в системе культуры призваны обеспечить:

- реализацию права граждан на пользование достижениями отечественной и мировой культуры;

- право на отдых, удовлетворение многообразных культурных потребностей населения;

- улучшение социальных гарантий работников культуры, условий их труда и быта;

- выделение бюджетных ассигнований на содержание и развитие системы культуры района и др.

В заключение хотелось бы отметить, что проектирование программы региональной культуры требует серьезного научного осмысления и опыта.

Подобная работа должна проводиться на основе концептуально проработанного долгосрочного планирования, что накладывает особые требования на методологию социального проектирования в целом и на её модельное обеспечение в частности.

Литература

1. Кривошеева М. Ю. Стратегия социально-экономического развития региона на основе программно-целевых методов управления. – Воронеж, 2005. – 318 с.
2. Кропачев С. В. Программно-целевое управление решением научно-технических проблем. – Новосибирск: Наука, 2006. – 214 с.
3. Ладепко И. С. Логика целевого управления. – Новосибирск: Наука, 2007. – 208 с;
4. Михеева Н. Н. Программно-целевое планирование в регионе. – Хабаровск: ХГАЭП, 1995. – 182 с.
5. Поспелов Г. С. Программно-целевое планирование и управление. – М., 2006. – 440 с.
6. Руднева Е. В. Целевые комплексные программы: организационно-экономический механизм. – М.: Наука. 2006. – 456 с.
7. Райзберг Б. А. Программно-целевое планирование и управление. – М: Инфра-М, 2007. – 246 с.
8. Райзберг Б.А. Системный подход в перспективном планировании / Б. А. Райзберг, Е. П. Голубков, Л. С. Пекарский. – М.: Экономика, 2006. – 348 с.
9. Рапопорт В. С. Объективные предпосылки и основные положения целевого управления / В. С. Рапопорт, Л. В. Родионова // США: организационные проблемы управления. – М.: «Мысль», 2008. – 312 с.
10. Самохип А. Д. Методы программно-целевого подхода // Экономика и математические методы. – Т. 10. – Вып.5. – М., 2007. – 158 с.
11. Стефанов Н. Программно-целевой подход в управлении. Теория и практика / Н. Стефанов, К. Симеонов, К. Костев, С. Качаунов. – М: «Прогресс», 2005. – 268 с.
12. Черныш Е. А., Салтанова Т. А., Молчанов Н. П., Новикова А. Д. Прогнозирование и планирование в условиях рынка. – М.: ПРИОР, 1999. – 348 с.

ОБРАЗОВАНИЕ В ЗЕРКАЛЕ КУЛЬТУРЫ

А. А. Гук, Е. В. Веселовская, А. В. Василенко (Кемерово)

ТВОРЧЕСКО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ ПО ВНЕДРЕНИЮ ПРОГРАММ, ОРИЕНТИРОВАННЫХ НА ПОВЫШЕНИЕ МЕДИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ НАСЕЛЕНИЯ

В статье отражены результаты исследования структуры и видов медиаобразования Кемеровской области; рассмотрены особенности реализации программ профессионального и дополнительного образования в сфере медиа на базе социокультурных и образовательных учреждений городов Кузбасса.

Ключевые слова: *медиаобразование, профессиональное образование, виды медиа, образовательная программа, учреждения культуры, вузы, учреждения среднего и начального профессионального образования, учреждения общего образования.*

A. A. Guk, E. V. Veselovskaya, A. V. Vasilenko (Kemerovo)

CREATIVE AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF EDUCATIONAL AND SOCIO-CULTURAL INSTITUTIONS OF KEMEROVO REGION FOR INTRODUCTION OF PROGRAMS AIMED AT RAISING THE MEDIA CULTURE OF THE POPULATION

The article describes the results of the observation of the structure and types of media education in Kemerovo region, reviewing the specifics of programs of vocational and further education implementation in the field of media on the basis of socio-cultural and educational institutions of urban Kuzbass.

Keywords: *media education, professional education, types of media, educational program, cultural institutions, universities, institutions of secondary and elementary vocational education, general education institutions.*

Согласно Плану работы Экспертно-консультативного совета по вопросам социально-экономического развития регионов Сибирского федерального округа на 2012 г., внедрение образовательных и досуговых программ, направленных на изучение и распространение культуры и искусства, в дошкольных и общеобразовательных учреждениях, учреждениях профессионального образования, социальных учреждениях – одно из приоритетных направлений развития культурной сферы на ближайший период.

Наиболее динамично развивающейся областью культуры в настоящее время является медиакultura – «совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности» [1, с. 8]. Формирование медиакультуры населения возможно в первую очередь через реализацию специальных образовательных и досуговых программ в социокультурных и образовательных учреждениях разного типа. Но разработке, апробации и внедрению таких программ должен предшествовать этап мониторинга рынка образовательных услуг в области медиаобразования и изучение соответствующих потребностей населения.

На решение этой задачи направлен проект: «Творческо-образовательная деятельность социокультурных учреждений и объединений Сибирского федерального округа по внедрению программ, ориентированных на повышение медийной культуры населения». В данной статье будут отражены результаты исследования деятельности образовательных и социокультурных учреждений Кемеровской области по указанному направлению.

В состав Кемеровской области входят 20 городов. Область отличается самой высокой за Уралом плотностью населения (30,2 человек на 1 кв. км), 87 % которого сосредоточено в городской местности. В области насчитывается 7 городов с численностью населения свыше 100 тыс. жителей (Кемерово, Новокузнецк, Прокопьевск, Белово, Киселевск, Ленинск-Кузнецкий, Междуреченск). Города Кемеровской области характеризуются развитой социально-культурной сферой.

Цель исследования заключалась в выявлении видового разнообразия медиапрограмм, форм их реализации, ведомственной принадлежности структур, их реализующих, профессиональной направленности и воз-

растной ориентированности данных программ в деятельности социокультурных и образовательных учреждений Кемеровской области.

В процессе работы использовались следующие методы: метод анализа (изучение отчетов руководителей учреждений); социологические методы (опрос); статистические методы (обработка данных); моделирование (составление таблиц и диаграмм).

В ходе исследования собраны данные о творческо-образовательной деятельности в области медиа 52 вузов (в том числе филиалов), 7 институтов повышения квалификации, 83 учреждений начального и среднего профессионального образования, 40 школ искусств, 171 художественного и досугового учреждения Кемеровской области, 315 учреждений общего образования.

В системе высшего профессионального образования образовательные программы, направленные на освоение медиа, реализуются в учебном процессе 7 вузов из 16-и, функционирующих в г. Кемерово. В каждом из них указанные программы представлены как основные образовательные программы (ООП), разработанные на основе соответствующих образовательных стандартов по определенной специальности или направлению. В Кемеровском государственном университете культуры и искусств (КемГУКИ) ведётся подготовка специалистов в области кино, фотографии, видеотворчества; в 5-ти вузах (КемГУКИ, Евразийский открытый институт, Московский государственный университет технологий и управления, Современная гуманитарная академия, Сибирский государственный университет физической культуры и спорта) реализуются образовательные программы, ориентированные на мультимедиа и Интернет; в 2-х вузах (КемГУ, КемГУКИ) – на печатные медиа; в 2 вузах (КемГУ, филиал Томского университета систем управления и радиоэлектроники (ТУСУР)) – на телевидение и радио. Таким образом, в вузах г. Кемерово (40 % от общего количества) представлены образовательные программы по всем видам современных медиа, однако доминируют образовательные программы, ориентированные на освоение *мультимедиа и сети Интернет*. Реализация образовательных программ осуществляется на государственной основе в 90 % случаев.

В других городах Кемеровской области наблюдается иная картина. Программы по медиаобразованию реализуются в учебном процессе 7 вузов (в том числе филиалов) из 35 вузов (и филиалов), функционирующих в Кемеровской области (20 % от общего количества). Во всех вузах и фи-

филиалах городов Кемеровской области образовательные программы данного профиля ориентированы только на освоение мультимедиа и сети Интернет. Среди них: «Информатика и вычислительная техника», «Информационные технологии», «Информационные системы» и «Программное обеспечение вычислительной техники». Реализация образовательных программ в сфере медиа осуществляется на государственной основе в 2-х вузах (филиалах), на коммерческой – в 5-и вузах (филиалах). Все реализуемые программы носят профессиональный характер и ориентированы на взрослую аудиторию. Таким образом, высшие учебные заведения областного центра могут предоставить гораздо больше возможностей для получения медиаобразования и в отношении разнообразия программ профессиональной подготовки, и в отношении доступности обучения: в вузах Кемерово только 10 % образовательных программ в области медиа реализуются на коммерческой основе, а в вузах других городов области этот показатель составил 71,5 %.

В системе повышения квалификации образовательные программы в области медиа реализуются в учебном процессе двух учреждений (Кузбасский региональный институт развития профессионального образования (КРИПО), Учебно-методический центр повышения квалификации (УМЦ ПК) работников культуры) из 6-и, функционирующих в г. Кемерово. Эти программы в КРИПО представлены как отдельные учебные курсы дополнительного профессионального образования; в УМЦ ПК работников культуры – как специально созданные (авторские) программы, рассчитанные на непрофессионалов в области медиа. Все они адресованы взрослой аудитории. Содержание образовательных программ, реализуемых в КРИПО, ориентировано на освоение мультимедиа и Интернет, развитие умений в области видеотворчества; программы, реализуемые в УМЦ ПК работников культуры, предполагают повышение квалификации только в сфере видеотворчества. Реализация медийных программ осуществляется в КРИПО на государственной и коммерческой основе, в УМЦ ПК – только на государственной основе.

Образовательные программы, направленные на освоение медиа, реализуются в 4 учреждениях среднего профессионального образования из 15-ти, функционирующих в Кемерово, что составляет 26 %. В их числе – основные образовательные программы по специальности «Прикладная информатика» в Кемеровском государственном профессионально-педагогическом колледже и в Кемеровском колледже статистики, экономики

и информационных технологий; программы по специальности «Дизайн» в Кемеровском областном художественном училище и в Кемеровском государственном профессионально-педагогическом колледже; программы по специальности «Фотограф» в Губернаторском училище народных промыслов. В других городах области образовательные программы, направленные на освоение медиа, реализуются только в 6 учреждениях начального или среднего профессионального образования из 68-и (8,6 % от общего количества). Программы по медиа представлены как основные образовательные программы по специальностям: «Мастер по обработке информации»; «Информационные системы»; «Вычислительные машины, комплексы, системы и сети»; «Компьютерные системы и комплексы»; «Компьютерные сети».

Соответственно, программы по медиа в учреждениях начального и среднего профессионального образования Кемеровской области ориентированы только на освоение новых информационно-коммуникационных технологий, тогда как в некоторых учреждениях областного центра можно получить профессиональное образование по редким специальностям («Дизайн», «Фотограф»). Реализация медийных программ осуществляется во всех ссузах на государственной основе. Все программы носят профессиональный характер и ориентированы на взрослую аудиторию.

Не уделяется должного внимания реализации программ, направленных на повышение медиакультуры школьников. Лишь в одной школе искусств (Детская школа искусств № 50) из 6-ти, функционирующих в г. Кемерово, реализуется образовательная программа, направленная на освоение медиа – авторская учебная программа «Детская анимационная студия». В остальных городах Кемеровской области ни одна школа искусств не может предложить услуги в области медиаобразования и медиатворчества.

В задачи нашего исследования также входило изучение возможностей получения дополнительного образования в сфере медиа на базе учреждений общего образования (школ, гимназий, лицеев, школ-интернатов). Исследованием было охвачено 74 образовательных учреждения г. Кемерово; 11 – г. Анжеро-Судженск; 22 – г. Белово; 4 – г. Берёзовский; 5 – г. Салаир и Гурьевск; 6 – г. Калтан; 15 – г. Киселёвск; 16 – г. Ленинск-Кузнецкий; 7 – г. Мариинск; 17 – г. Междуреченск; 9 – г. Мыски; 63 – г. Новокузнецк; 7- г. Осинники; 7 – г. Полысаево; 25 – г. Прокопьевск; 3 – г. Тайга; 8 – г. Таштагол; 3 – г. Топки; 4 – г. Юрга.

В половине из учреждений общего образования г. Кемерово никаких программ дополнительного образования в области медиа не реализуется. Возможной причиной такого положения дел может являться отсутствие квалифицированных педагогических кадров. В системе дополнительного образования на базе школ, лицеев, гимназий г. Кемерово наиболее распространённым видом творческо-образовательной деятельности по освоению медиа является издание *школьных газет, журналов, альманахов* (30 образовательных учреждений; 40,5 % от общего количества). Школы не в полной мере используют творческий ресурс обучающихся: почти каждое учебное заведение имеет свой сайт, но ученики привлекаются к созданию материалов для размещения на нём в очень редких случаях. В 6-и общеобразовательных школах (8 %) реализуются программы дополнительного образования, ориентированные на освоение сети Интернет; в 3-х (4 %) – программы по изучению кино-, видеотворчества, мультипликации, в 2-х (3 %) – программы по художественной фотографии.

Данные мониторинга реализации программ дополнительного образования в области медиа в школах городов Кузбасса во многом совпадают с данными по г. Кемерово. Можно констатировать, что школьники городов Кузбасса имеют мало возможностей для получения дополнительного образования в области медиа – около половины учреждений общего образования не предоставляют данных услуг. Наиболее распространённым видом медиа, в сфере которого школьники могут повысить свои компетенции, является пресса, – через участие в создании школьных газет, альманахов, посещение кружков по изучению основ журналистики. В 11 из 18 городов Кемеровской области нет *ни одного учреждения* общего образования, на базе которого учащиеся могли бы получить дополнительное образование в области фото- и видеотворчества, анимации, телевидения, радио. В 6 из 18 городов Кузбасса нет ни одного учреждения общего образования, на базе которого учащиеся могли бы получить дополнительное образование в области ИКТ, освоения возможностей сети Интернет. За очень редким исключением реализуемые в учреждениях общего образования программы дополнительного образования в области медиа не предполагают получения профессиональных навыков и осуществляются на безвозмездной основе.

Количество населения, удалённость населённого пункта от областного центра, уровень развития социокультурной сферы города не могут рассматриваться в качестве решающих факторов, обуславливающих развитие дополнительного образования в области различных видов медиа в образо-

вательных учреждениях данного города. Однако установлено влияние социального партнёрства образовательных учреждений на расширение спектра дополнительных образовательных услуг в области медиаобразования: школы, гимназии и лицеи, имеющие в качестве социальных партнёров ведущие вузы Сибири и выступающие для последних в качестве базовых образовательных учреждений, обычно предлагают учащимся возможности получения дополнительного образования в области информационно-коммуникационных технологий.

Исследованием были охвачены и различные социокультурные учреждения области: Дома и Дворцы культуры, Центры творчества, библиотеки.

Только в 15,4 % учреждений от общего количества Домов и Дворцов культуры г. Кемерово реализуются образовательные программы по освоению различных видов современных медиа. В областных библиотеках ведутся курсы по развитию навыков работы в сети Интернет. Центры творчества г. Кемерово являются наиболее подготовленными и активными учреждениями в плане внедрения медиапрограмм: 100 % обследованных учреждений их реализуют.

В 18-и Домах и Дворцах культуры, Центрах творчества, творческих общественных организациях городов Кемеровской области (12 % от общего количества учреждений, охваченных исследованием) реализуются программы, ориентированные на освоение современных медиа: *интернет, мультимедиа, фото- и видеотворчество, телевидение, пресса, графический дизайн*. Реализация данных программ осуществляется на государственной основе. Все они носят непрофессиональный характер и ориентированы на детскую аудиторию. Исключением является Детский Дом творчества г. Киселевск, в котором медийные программы реализуются как отдельные учебные курсы по направлению «Информационные технологии» и осуществляются на коммерческой основе.

Проведённое исследование творческой и образовательной деятельности социокультурных и образовательных учреждений Кузбасса в области медиакультуры позволяет сделать следующие выводы.

1. Рынок образовательных услуг в сфере медиаобразования в Кемеровской области на современном этапе недостаточно сформирован и не может удовлетворить соответствующие потребности населения.

2. В области дополнительного образования детская аудитория имеет большие возможности, нежели взрослая.

3. Образовательные и социокультурные учреждения областного центра предоставляют более широкий спектр услуг в области медиаобразования и медиакультуры, чем учреждения других городов Кузбасса.

4. Реализация образовательных программ в области медиа ведётся преимущественно на основе государственного финансирования. Это характерно для 99,3 % учреждений общего образования, Центров творчества, Домов культуры; учреждений начального и среднего профессионального образования.

5. Доминирующим видом медийной деятельности как в сфере учебных заведений, так и в сфере социокультурных учреждений является освоение и творческое использование информационных и мультимедийных технологий.

Практическая значимость проделанной работы состоит в том, что полученные данные о внедрении медиапрограмм в культурно-образовательных учреждениях Кемеровской области могут быть использованы для пропагандирования (рекламирования) образовательных программ, ориентированных на подготовку специалистов в области медиа; для оптимизации процесса повышения квалификации работников образования в сфере медиа; для развития и расширения сферы медийной творческо-образовательной деятельности культурно-досуговых и образовательных учреждений Кемеровской области.

Следующим *этапом* научно-исследовательской работы в данном направлении станет изучение творческо-образовательной деятельности образовательных и культурных учреждений, осуществляющих реализацию образовательных программ медийной направленности в других субъектах Сибирского федерального округа.

Литература

1. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М.: Академический проект, 2006. – 448 с.
2. Отчет о научно-исследовательской работе (промежуточный – *I этап*) по теме «Творческо-образовательная деятельность социокультурных учреждений и объединений Сибирского федерального округа по внедрению программ, ориентированных на повышение медийной культуры населения». – Кемерово, 2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://niipk.kemguki.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=49.

3. Отчет о научно-исследовательской работе (промежуточный – *II этап*) по теме «Творческо-образовательная деятельность социокультурных учреждений и объединений Сибирского федерального округа по внедрению программ, ориентированных на повышение медийной культуры населения». – Кемерово, 2012 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://niipk.kemguki.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=49.

И. В. Афанасьева, С. А. Целюк (Кемерово)

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА – ОСНОВА РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

В статье рассматриваются проблемы фольклоризации современного дополнительного образования, методы и средства, способствующие сохранению национальных традиций отечественной культуры и эффективному воспитанию творческой личности.

Ключевые слова: *народная культура, художественная деятельность, национальные традиции, фольклор, творчество, воспитание, обучение.*

I. V. Afanasieva, S. A. Tselyuk (Kemerovo)

TRADITIONAL CULTURE IS THE BASIS OF A CREATIVE PERSON DEVELOPMENT

The problems of modern folklorisation of modern additional education, methods and tools, facilitating the preservation of national traditions of national culture and effective education of a creative person.

Keywords: *popular culture, art activities, national traditions, folklore, art, education, training.*

В сложившихся условиях перед современным российским обществом стоит задача духовного возрождения нации. В данной ситуации спасительным и созидательным фактором является народная культура. Со-

временное сознание начинает сопротивляться влиянию активно распространяющейся массовой культуры, пытаясь найти этические и эстетические противовесы в традиционной национальной культуре, в этнических традициях. Приобщение к художественной деятельности – это один из наиболее действенных путей обогащения опыта творческого самовыражения личности и наполнения ее культурным содержанием. При этом у личности появляется потребность в совершенствовании себя и в преобразовании окружающего мира.

В современной модели образования наметились приоритетные ориентиры на сохранение и возрождение национальных традиций отечественной культуры. Усиление внимания к этой проблеме связано в первую очередь с реализацией Концепции национальной политики РФ. Необходимость обращения к истокам народного искусства, традициям, обычаям народа не случайна, так как основой для формирования эстетического сознания могут стать художественные ценности традиционной национальной культуры народа, источником и фундаментом которой является фольклор.

Актуальность обращения именно к культурному наследию своего народа очевидна, так как веками проверенные средства этнопедагогики, как показывает практика, весьма эффективны в воспитании творческой личности и сегодня.

Культурологический подход в образовании обусловлен объективной связью человека с культурой как системой ценностей. В созданной социокультурной среде ребенок постепенно осваивает этапы становления «творческой личности» через игру, календарные праздники, изучение народных песен, танцев в рамках традиций своего края. Ребенок не только развивается творчески на основе освоенной им культуры, но и вносит в нее что-то новое, становится творцом новых элементов культуры.

Народная культура включает также сложившиеся в том или ином этносе и передающиеся от поколения к поколению формы и способы создания, сохранения и распространения художественных ценностей, формы бытования произведений народного творчества. Обращение к народному творчеству – это возможность содействовать формированию общекультурного интеллекта личности, что, несомненно, сказывается на результатах творческой деятельности, позволяет воспитывать определенную культуру восприятия мира, развивать творческие качества личности, обеспечивающие готовность наследовать духовные ценности народного творчества.

В настоящее время в образовательных учреждениях всё чаще обращаются к материалам традиционной народной культуры. В условиях образовательных учреждений дополнительного образования детей (ОУ ДОД) воспитанники осваивают народную культуру через игру, исполнительскую традицию, через обряды и праздники.

В качестве основных задач фольклоризации современного дополнительного образования можно выделить следующие:

- разработка концепции роли и места фольклорных знаний в становлении и развитии личности;
- тщательный отбор фольклорного материала, дающего реальное представление о многообразии и действии народных традиций;
- дальнейшая разработка и внедрение результативных методик, учитывающих возрастную специфику, позволяющих дать обучающимся необходимый багаж знаний, максимально развить их исполнительские и творческие навыки, воспитать лучшие человеческие качества.

Целью фольклорной деятельности в ОУ ДОД является пробуждение творческих сил детей в музыкальной, вокальной, хореографической, декоративно-прикладной, театральной деятельности.

Задачи, решаемые в данном процессе: формирование базовых фольклорных понятий; освоение основ знаний по краеведению и этнографии; развитие стремления к познанию глубинного содержания народной музыки; формирование исполнительских навыков в опоре на традиционное фольклорное исполнение (постановка певческого голоса, развитие музыкального слуха, обучение игре на народных музыкальных инструментах); освоение народной хореографии; приобщение обучающихся к народной театральной культуре, формирование навыков сценического воплощения народной музыки, обрядового действия.

На начальной ступени обучение основывается на изучении и усвоении игрового фольклора (потешки, прибаутки, считалки, игровые хороводы). В пестушках, потешках, частушках русский народ объединил такие важные компоненты игры, как словотворчество, изобретательность, ритмичность и назидательность. Действие прибауток – маленьких сказок – всегда связано с бытом или природой и всегда неизменно поэтично; на мир зверей, птиц, насекомых переносится мир человеческих взаимоотношений. Язык прибауток динамичен и красочен, что пробуждает фантазию, воображение. Эта народная поэзия передает радостное ощущение

счастья бытия, что не может не затрагивать душу ребенка и находит в ней светлый отклик.

Вторая ступень обучения выстроена на основе народного календаря (ритуалы и обычаи, обряды). Воспитанники активно включаются в исполнительскую деятельность. Это развивает эмоционально чувственную сферу, художественно-образное ассоциативное мышление, фантазию, позволяет активизировать различные творческие проявления субъектов. В процессе организации деятельности в качестве исходного материала используются образцы русского народного песенного и инструментального искусства. Ключевая роль на данном этапе принадлежит художественному творчеству подростков. Создавая художественные произведения, они прямо выходят в пространство эстетического выбора: канон или отрицание канона, прекрасное или безобразное. Важно, чтобы их творчество основывалось на общечеловеческих ценностях культуры и строилось в соответствии с ценностями и нормами национальной культуры, специфическими особенностями, присущими традициям страны, региона. Соединение фольклора с современной событийностью, эмоциональной приподнятостью, красочность и массовость – все это способствует более активному и полному осмыслению детьми исторического наследия прошлого, формированию нравственных чувств. Фольклор учит с достоинством, но без ложной патетики любить свою Родину, народ, природу, воспитывает чувство коллективизма, товарищества, развивает музыкально-поэтический вкус, пробуждает творческие способности. Исполняя песни, дети глубже воспринимают музыку, активно выражают свои чувства, настроение; постигая мир музыкальных звуков, учатся слышать окружающий мир, выражать свои впечатления, своё отношение к нему.

И третья ступень обучения фольклору – изучение локальных певческих стилей и особенностей их исполнения. Для того чтобы ребенок принял традиционную культуру, важно петь, водить хороводы, играть в игры, музицировать на народных инструментах, ведь традицию исполнения дети перенимают непосредственно от носителей данных традиций. В традиционной музыке все было функционально и обусловлено естественным: и физиологическим, и психологическим. Содержание деятельности основано на материале фольклора различных регионов России, что позволяет воспитанникам полнее представить богатства народной культуры страны, её целостность в сочетании со специфическими чертами регионов, более глубоко осознать и прочувствовать общенациональное и региональное

в культуре. Местному фольклору принадлежит большая роль в воспитании художественного вкуса, в сохранении неповторимой красоты и самобытности творчества народных талантов.

Обучение и передача песенного материала происходит из уст в уста – так же, как в народной певческой практике. Особо можно отметить попытки руководителей не столько научить, сколько приобщить детей к народной песне, привить им любовь к ней, сделать так, чтобы они пели народные песни в удовольствие, в радость, почувствовали их красоту, стали подлинными носителями народных песенных традиций. В обстановке коллективного творчества у детей даже со средними музыкально-слуховыми и вокальными данными активнее развиваются музыкально-творческие способности.

В итоге рассмотрения данного вопроса можно сделать вывод о том, что основная идея занятий по фольклору – формирование и развитие творчески активной личности, знающей и понимающей культуру своего народа, уважительно к ней относящейся. Целью занятий по фольклору является пробуждение творческих сил детей в конкретной деятельности: музыкальной, вокальной, хореографической, декоративно-прикладной, театральной.

В Кемеровской области большое внимание уделяется сохранению традиционной культуры в целом, а также приобщению молодёжи к культурному наследию своего народа. Наряду с естественным стремлением отдельных групп населения сохранить региональные традиции, идет неизбежный процесс их ассимиляции, взаимопроникновения. По последним статистическим данным, в Кузбассе насчитывается 114 национальностей. Разнообразие культурных традиций по-прежнему остается специфическим свойством и одной из ценностей культуры Кузбасса и Сибири в целом.

Многоцветна и фольклорная мозаика нашего края. В ней проявляются традиции коренных жителей – «кузнецких татар», шорцев, телеутов – и новопоселенцев – славян. Потомки хантов, чувашей, татар, белорусов, поляков, литовцев, шведов, украинцев, русских и потомки от их смешанных браков перенимали жизненный опыт и мудрость, запечатлённые в ярких и самобытных средствах выразительности.

Как уже было отмечено ранее, существенную роль в процессе инкультурации воспитанников играют коммуникативные формы детского фольклора. Детские народно-певческие коллективы отражают традицию детского пестования, детских игр, песен и хороводов на собранном материале Сибирского региона и Кемеровской области. Лирические, свадеб-

ные, вечерочные, хороводные, игровые и другие жанры представлены богатой палитрой музыкально-поэтических песенных форм, несущих в себе черты многонациональных традиций. Сибирские аналоги общерусских вариантов песен звучат самобытней и исполняются в своеобразной сибирской народно-песенной манере исполнения.

В фольклорном коллективе ОУ ДОД для развития художественной одаренности создается благоприятная среда, позволяющая каждому ребенку самоопределиться за счет разнообразия исполнительских форм, жанров, методик. Творчество детей и педагогов отражает национальную специфику народностей, населяющих Кузбасс. Через освоение регионального материала у воспитанников фольклорных коллективов развивается и совершенствуется музыкально-образное мышление, творческая активность, обогащается интонационно-слуховой опыт. Органичное, систематическое приобщение к фольклорной песне является одним из необходимых условий певческого роста и успеха ребенка.

Педагоги и воспитанники студий народного пения на протяжении многих лет ведут активную работу по сбору местного фольклорного материала, его сохранению и популяризации. Дети с большим интересом участвуют в экспедициях, тематических прогулках по историко-культурным местам, встречах с носителями культурных традиций, конференциях. Все это позволяет им получить опыт исследовательской деятельности, создавать новые творческие проекты.

Педагогами Государственного автономного образовательного учреждения дополнительного образования детей Кемеровской области (ГАОУ ДОД КО) «Областной центр дополнительного образования детей» при поддержке Департамента образования и науки Кемеровской области ежегодно проводятся традиционные фольклорные фестивали и конкурсы.

Организация и проведение областных мероприятий по народной культуре – это интересное и эффективное направление работы. Во взаимодействии с ОУ ДОД Кемеровской области по данному профилю проводятся такие мероприятия, как:

- выездная областная профильная смена «Школа народной культуры» (1 раз в 2 года);
- областной конкурс «Сибирская звонница» (1 раз в 2 года);
- областная педагогическая мастерская по обмену опытом (1 раз в 2 года).

Фольклорные конкурсы сохраняют народные традиции во всем многообразии жанров и форм, способствуют приобщению детей к песенному или обрядовому фольклору, общению участников и руководителей коллективов между собой, позволяют делиться опытом работы, обогащать репертуар, расширять творческие связи и контакты. Конкурсы позволяют его участникам увидеть, что они не одиноки в своем увлечении, есть сверстники, которые добились в этом виде творчества значительных успехов, что заниматься в народном коллективе модно, престижно, а главное – интересно. Конкурс дает толчок к творческому росту, формирует сценическую культуру, предоставляет возможность сотрудничества между учреждениями дополнительного образования Кузбасса.

Областные профильные смены «Школа народной культуры» проводятся на базе ГАОУ ДОД КО Детский оздоровительный центр «Сибирская сказка» в п. Костенково Новокузнецкого района. Целью таких профильных смен является создание традиционной среды для формирования общих культурных интересов и совместной деятельности детей, развитие творческих способностей воспитанников через их активную художественную деятельность в различных областях народного искусства. Программы профильных смен предусматривают соединение отдыха обучающихся с обучением посредством реализации мероприятий культурной направленности. Творческие коллективы, участвующие в смене, представляют концертные номера, фрагменты обрядовых действ, основанные на традиционном песенно-игровом материале, собранном и расшифрованном в Кемеровской области. Концертная деятельность участников профильных смен всегда наполнена яркими выступлениями коллективов и разнообразием репертуара. Основная идея таких мероприятий – взаимодействие, сотворчество и взаимообмен среди творческих коллективов. В течение смены проводится максимальное количество мастер-классов для обучающихся и педагогов по различным темам, организуются круглые столы, семинары и творческие лаборатории, где коллеги могут обмениваться опытом, обсудить проблемы, поделиться «новинками» и педагогическими «находками» в области народной культуры.

Взаимодействуя с федеральными, государственными, муниципальными учреждениями дополнительного образования в разработке и реализации международных, российских, региональных проектов в 2010 году, обучающиеся и педагоги приняли участие в специализированной смене «Фестиваль искусств детей и молодежи», которая проходила на базе Федерального детского образовательного-оздоровительного центра «Смена» го-

рода-курорта Анапа Краснодарского края и включала массовые мероприятия: Всероссийский конкурс декоративно-прикладного творчества и изобразительного искусства и Всероссийский фольклорный фестиваль. От Кемеровской области на профильную смену были приглашены победители областных конкурсов: студия народного пения «Забава» (ГАОУ ДОД КО «Областной центр дополнительного образования детей»), творческие объединения «Дизайн» и «Декор» (МБОУ ДОД «Дом детского творчества Крапивинского района»). Воспитанники этих творческих объединений стали победителями, призёрами и обладателями федеральной премии по поддержке талантливой молодежи.

Участие в конкурсах и фестивалях дает мощный импульс для творческого роста детей, является ярким эмоциональным событием, информационным каналом, активным стимулирующим фактором развития творческих коллективов. Народное песенное творчество – основа традиционной культуры, сосредоточие многовекового житейского опыта, воплощение богатства, широты и красоты души русского человека. Соответствуя современности, оно от поколения к поколению передает истинные ценности, сохраняя в себе традиции высокой духовности, идущие из глубины веков. Русская песня, чистая и искренняя, всё больше находит свой отклик в сердцах юных воспитанников детских фольклорных коллективов образовательных учреждений Кемеровской области, участников областного конкурса исполнителей народной песни «Сибирская звонница». Целью конкурса является пропаганда традиций народной культуры, поддержка интереса и творческой активности детско-юношеских коллективов, создание благоприятных условий для духовного и культурного развития конкурсантов, обмен опытом работы лучших детско-юношеских фольклорных коллективов Кемеровской области. Конкурс проводится более 10 лет, из года в год не только расширяется география и численность участников, но и повышается их исполнительский уровень. Обращаясь к истокам народной культуры, исследуя и изучая этнографический материал, конкурсанты все чаще самобытно и профессионально исполняют духовные стихи и народные песни, собранные и записанные в экспедициях. Обладатели Гран-при конкурса среди солистов в возрастной группе 14–18 лет становятся номинантами на федеральную премию по поддержке талантливой молодёжи. Как правило, победители и призёры конкурса (выпускники) поступают в образовательные учреждения культуры и продолжают профессионально обучаться по данному направлению.

Певческое воспитание – процесс трудоемкий и длительный, требующий от руководителя и воспитанников большой целеустремленности и настойчивости. Вокальная работа приносит свои плоды не сразу, постепенно, однако без нее невозможен творческий рост коллектива, его успешное продвижение вперед. Учреждения дополнительного образования, в отличие от общеобразовательных школ, имеют возможность развивать и обучать детей соответственно их индивидуальным особенностям и интересам; причем содержание и методы обучения рассчитаны на уровень развития ребёнка и корректируются в зависимости от его конкретных возможностей, способностей и запросов. Таким образом, для большинства детей создаются оптимальные условия: они реализуют свои способности, осваивают программы, обеспечивающие комфортные условия для развития их личности.

Художественная деятельность фольклорных коллективов предусматривает органичное сочетание самых разнообразных ее видов, что обусловлено, с одной стороны, синкретизмом осваиваемого традиционного материала, а с другой – условиями его познания. Всестороннее рассмотрение данного вопроса позволяет сделать вывод о том, что повысить продуктивность деятельности педагогов по развитию творческой личности ребёнка возможно с учетом следующих условий:

- тщательный отбор фольклорного материала, содержание которого позволяет ребенку войти в мир народной культуры, постепенно и последовательно осваивать его, исполняя лишь то, что доступно по возрасту;
- работа на специально подобранном народно-песенном материале, учет различных региональных певческих традиций и включение в репертуар местных вариантов песен, танца;
- организация встреч с исполнителями народных песен и наигрышей – подлинными хранителями исконных традиций;
- посещение выставок народного костюма и народно-художественных промыслов, этнографических музеев.

Литература

1. Закон Российской Федерации «Об образовании» – 5-е изд. – М.: Ось-89, 2003. – 48 с.
2. Национальная доктрина образования в Российской Федерации // Учительская газета, 2000. – № 43. – С. 6–7.
3. Концепция модернизации российского образования до 2010 года // Внешкольник, 2002. – № 8. – С. 2–15.

Н. И. Быкова (Омск)

ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ В ОБЛАСТИ КИНО-, ФОТО -, ВИДЕОТВОРЧЕСТВА В РЕГИОНАЛЬНЫХ ВУЗАХ

В статье подняты многообразные вопросы подготовки кадров в сфере кино-, фото-, видеотворчества в региональных вузах. Цель статьи – актуализировать процесс модернизации образовательных стандартов в сторону расширения профессиональных компетенций до сферы профессионального искусства и регионального телевидения. Автором затрагивается круг проблем, связанных с плюрализмом подготовки кадров для регионального кино и телевидения, совершенствованием образовательных стандартов нового поколения, отсутствием взаимосвязи между этнокультурным (общепрофессиональным) и частно-профессиональным блоками стандарта в подготовке бакалавров по соответствующему профилю.

Ключевые слова: кино-, фото-, видеотворчество, региональные и федеральные вузы, региональное телевидение, ориентация базового образовательного стандарта, интеллектуальный потенциал выпускника, этнокультурный компонент стандарта.

N. I. Bykova (Omsk)

PROBLEMS OF TRAINING THE SPECIALISTS IN CINEMA, PHOTO, VIDEO CREATIVE WORK IN REGIONAL UNIVERSITIES

The article raised multiple questions of training in the field of cinema, photography, video creative work in regional universities. The purpose of the article is to update the process of modernization of educational standards in the direction of expanding the scope of professional competence to professional art and regional television. The author addressed a range of problems associated with pluralism of training for regional cinema and television, improvement of educational standards of the new generation, lack of relations between ethno-cultural (general professional) and specific professional standard blocks in bachelors' training in their major.

Keywords: cinema, photography, video creative work, state and federal universities, regional television, orientation of basic educational standards, intellectual potential of a graduate, ethno-cultural component of the standard.

Поднимая проблему инновационного развития театрального искусства и кинематографа, нельзя не затронуть вопрос подготовки кадров. В решении этих стратегических задач, как считает Костылев С. В., «особая роль принадлежит региональной системе профессиональной подготовки специалистов социально-культурной сферы, которая должна стать эффективным инструментом, способствующим изменению сложившейся ситуации и усилению роли государственного управления в развитии гуманитарного и художественного образования» [1, с. 45].

Кадры для региональных телерадиокомпаний готовят факультеты и кафедры журналистики, тележурналистики и факультеты и кафедры кино- и фотоискусства.

Большинство региональных вузов, ведущих подготовку в области кино-, фото-, видеотворчества, работает сегодня по Федеральному государственному образовательному стандарту «Народная художественная культура», профиль подготовки «Руководство студией кино-, фото-, видеотворчества». По этому же стандарту ведут подготовку бакалавров Московский государственный университет культуры и искусств и Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.

Развитие регионального кино и телевидения – это, в первую очередь, формирование интеллектуального и научного потенциала будущих специалистов и формирование потребности в получении научных знаний и разного рода интеллектуальной информации у зрителей.

На сегодняшний день можно сказать, что Федеральный государственный образовательный стандарт «Народная художественная культура» в части базовых дисциплин не ориентирован в должной мере на подготовку кадров для такого телевидения.

В январе прошлого года в Москве, в Учебно-методическом отделе по народной художественной культуре на базе Московского университета культуры и искусств проводился семинар по стандартам третьего поколения, введенные в 2011 г. Присутствовали представители региональных вузов, деканы, заведующие кафедрами. Многие из них выражали крайнюю озабоченность по поводу некоторых аспектов нового стандарта. В частности, речь шла об уменьшении количества учебных часов на блок гуманитарных дисциплин.

В базовой части блока гуманитарных дисциплин отсутствуют предметы «Литература» и «Русский язык». Это произошло за счет выделе-

ния блока дисциплин, ориентированных на этнокультурный компонент. Он призван, как это следует из Концепции развития образования в сфере культуры и искусства, «сохранять национальные культурные традиции, составляющие часть культурного наследия Российской Федерации» [2]. Таким образом, можно говорить о том, что содержание стандарта наиболее соответствует первому профилю подготовки «Руководитель этнокультурного центра», в то время как остальные профили подготовки по хореографии, режиссуре, кино-, фото-, видеотворчеству оказались перегружены дисциплинами этнокультурного компонента.

Абсолютно одинаковое количество зачетных единиц выделено на все гуманитарные дисциплины и на этнокультурный блок (по 40 зачетных единиц). Этнокультурный компонент предполагает наличие таких дисциплин, как «Этнопедagogика», «Этнокультурная деятельность СМИ», «Теория и методика этнокультурного образования» и тому подобное.

В базовой профессиональной части БЗ, ориентированной на профессиональную подготовку, новый Федеральный государственный образовательный стандарт вполне соответствует необходимым требованиям, сохранены все профессиональные дисциплины. Студенты изучают операторское мастерство, съемочную технику, режиссуру аудиовизуального производства, дикторское мастерство, актерское мастерство, кино-видеомонтаж, звуковое решение фильма и так далее.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что новый Федеральный государственный образовательный стандарт предполагает в области кино-, фото-, видеотворчества, в первую очередь, неплохую техническую подготовку выпускника, но недостаточно ориентирован на расширение его интеллектуального потенциала.

Выход из этой ситуации видится в двух направлениях. Во-первых, Федеральный государственный образовательный стандарт предоставляет возможность вводить дисциплины по выбору, которые составляют не менее одной трети от общего количества дисциплин. Это хорошая возможность дополнить основную образовательную программу вуза такими предметами, которые могли бы позволить будущим специалистам развивать образовательное, познавательное, интеллектуальное кино и телевидение.

Второе решение проблемы видится в необходимости открытия новых направлений подготовки. Институт Масс-медиа в Московском уни-

верситете культуры и искусств ведет подготовку по двум направлениям: «Народная художественная культура» и «Киноискусство». В Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств представлены также «Народная художественная культура» и «Режиссура кино и телевидения».

Федеральный государственный образовательный стандарт по профилю подготовки «Режиссура кино и телевидения» предполагает различные специализации, в том числе специализацию № 2 «Режиссер неигрового кино и телефильма, педагог» и специализацию № 4 «Режиссер телевизионных программ, педагог».

Преимуществом данного Федерального государственного образовательного стандарта является отдельный блок дисциплин до 45 зачетных единиц по истории и теории мировой художественной культуры. Таким образом, предоставляется больше возможностей для развития интеллектуального потенциала будущих специалистов.

Затрагивая вопрос о развитии системы подготовки кадров, невозможно не отметить и множество других проблем, не связанных с подготовкой специалистов. Это и способы, и механизмы формирования зрительской аудитории, и сохранение интереса аудитории, и учёт возрастных категорий зрителей, и жанровое разнообразие демонстрируемого материала.

Кроме новостных программ, научно-популярных и познавательных программ, значительную часть эфирного времени должно занимать хорошее документальное кино. Серьезные документальные фильмы сегодня практически вне пределов интереса широкой аудитории зрителей. В то время как документальный фильм благодаря большому количеству художественных приемов и различных спецэффектов имеет множество возможностей донести до зрителя поднимаемые проблемы и подтолкнуть к размышлениям на многие темы.

Литература

1. Костылев, С. В. Технологии арт-менеджмента в региональной системе подготовки кадров для сферы культуры и искусства Красноярского края // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы международной заочной научно-практической конференции (10 декабря 2012 г.) – Новосибирск, 2012. – С. 45.

2. Распоряжение Правительства РФ от 25.08.2008 № 1244-р «О Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008–2015 годы» // Федеральное законодательство [Электронный документ]. – Режим доступа: www.bestpravo.ru/federalnoje/bz-akty/ubk.htm.

Е. Ю. Башкина (Кемерово)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается история становления и развития профессионального педагогического образования в России через взаимодействие двух основных подходов к подготовке учителя: фундаментального и компетентностного. Раскрыты предпосылки разработки и внедрения Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 050146.

***Ключевые слова:** профессиональное образование, подготовка учителей, фундаментальный подход к обучению, компетентностный подход к обучению, ФГОС СПО.*

Е.У. Bashkina (Kemerovo)

METHODOLOGICAL BASIS OF TRAINING THE FUTURE TEACHER: HISTORICAL ASPECT

The article reviews the history of the formation and development of vocational teacher education in Russia through the interaction of the two main approaches to teachers' training: fundamental and competence. It reveals background of the development and implementation of the Federal state educational standard of vocational education on Specialty 050146.

***Keywords:** vocational training, teachers' training, fundamental approach to training, competence-based approach to learning, the FSES SPE.*

Изменения, происходящие в нашем обществе в последние годы, резко повлияли на ситуацию в сфере педагогической науки и образования. Присоединение Российской Федерации в 2003 г. к Болонскому процессу

потребовало скорейшей и масштабной модернизации отечественного профессионального образования. В идеях Болонского соглашения, как и в других нормативных документах, в частности, в Концепции модернизации российского образования, находят отражение потребности современного общества. Отмечается, что роль образования на современном этапе развития России определяется задачами ее перехода к демократическому и правовому государству, к рыночной экономике, необходимостью преодоления опасности отставания страны от мировых тенденций экономического и общественного развития.

В аспекте реформирования образования вопрос подготовки будущего учителя является основным. Ведь педагогическое образование – это важнейшая составная часть всей российской системы образования, часть, которая во многом определяет качество и перспективы развития отечественного образования.

Зарождение государственной системы народного образования в России связывают с периодом конца XVII в. – начала XIX в. [4]. В истории системы образования сформировались два подхода к подготовке учителя: фундаментальный и компетентностный.

Впервые государственные требования к учителю были сформулированы в «Уставе народных училищ» (1786), который стал важным этапом в развитии и школьного, и педагогического образования в России. В Уставе указывалось, что учитель – это не только преподаватель, но главным образом воспитатель, а поэтому он должен обладать «христианским благочестием, добронравием, учтивостью, прилежанием... и снисходительностью к детям. Должность учительская обязывает наипаче стараться быть искусным в том, чему детей обучать...» [5, 163]. Таким образом, уже в первом нормативном документе определена направленность подготовки учителя: знание предмета преподавания.

Крупные российские мыслители, просветители, ученые, такие как В. Н. Татищев, М. В. Ломоносов, А. Н. Радищев, Н. И. Новиков, Д. И. Фонвизин, активно продвигая идею подготовки русской учительской интеллигенции, считали, что в основе педагогического образования должно лежать овладение будущими учителями дисциплин специально-предметного цикла (математика для учителя математики, словесность для учителя словесности и т. д.). Это проявление «фундаментального» подхода к построению содержания педагогического образования.

В 1803 г. были опубликованы «Предварительные правила народного просвещения», а затем, в 1804 г., – «Устав учебных заведений, подведомых университетам», которые положили начало новому этапу в развитии педагогического образования, а именно, становлению регулярной сети учебных заведений по подготовке учителей. Этими документами была оформлена новая система школьного образования в составе четырех типов учебных заведений: приходское училище, уездное училище, гимназия и университет.

В учебные заведения вводился «способ учения», разработанный в 80-х гг. XVIII в. комиссией народных училищ. Учителя считались чиновниками, не имели права на отступления от правил официальной, традиционной дидактики, на педагогическое творчество. Организация их работы, методы обучения были строго регламентированы «Руководством учителям народных училищ». В первой половине XIX в. ситуация несколько изменилась. Школами для государственных крестьян занимался Ученый комитет Министерства государственных имуществ. Изменились и формы работы педагогов с учениками. В отдельных гимназиях проводились курсные письменные работы по русскому языку и словесности, истории, литературные беседы, во время которых заслушивались и обсуждались лучшие работы учащихся. Однако новые дидактические идеи не получали поддержки правительственных органов. В политические цели правительства не входило повышение интеллектуального уровня обучающихся, что, несомненно, повлекло бы вольнодумие, попытки ухода от общепринятых догм и т. п. Соответственно, лучший педагогический опыт не обобщался и не распространялся по школам, творчество и свободомыслие не поощрялось.

Однако в этот же период становится очевидным, что именно педагогическое образование – та основа, на которой держится вся система образования в России, и что от качества подготовки педагога зависит в конечном итоге качество всей системы образования.

Начали открываться педагогические институты при университетах, где обучались будущие учителя гимназий. В институтах вводилась система обучения, отличающаяся последовательной и систематической направленностью на овладение своим предметом, умением донести его до учени-

ков, одновременно воспитывая и развивая их. Таким образом, сохранялось единство специально-предметной (фундаментальной) и методико-педагогической (компетентностной) подготовки.

Обучение было построено с применением собеседований студентов с профессорами, диспутов, занятий семинарского типа, практических упражнений, пробных лекций, «примерных уроков» с последующим разбором. Учителя готовились к необходимости преподавания нескольких (двух – трех) предметов. Но в 1859 г. педагогические институты при университетах были закрыты. Недолго просуществовали и пришедшие им на смену двухгодичные педагогические курсы, куда принимали выпускников историко-филологических и физико-математических факультетов.

Очередные серьезные изменения в системе образования связаны с падением крепостного права в России и с либеральными реформами в народном просвещении. Общественными организациями (органами городского самоуправления и земствами на селе) открывались начальные школы. И к 90-м гг. XIX в. заметно вырос уровень грамотности населения (в среднем в 3 раза). При этом высшее и среднее образование имели чуть более 1 % населения. Таким образом, общий уровень образованности в России до второй половины XIX в. определяла начальная школа. Это вызвало ускоренное развитие среднего педагогического образования, в частности, создание новых типов профессионального учебного заведения, а именно, учительских институтов и учительских семинарий, прообразы которых возникли еще в XVIII в.

Учительские институты выпускали педагогов «широкого профиля», которые были обязаны преподавать два-три и более предметов в городских, уездных, высших начальных училищах. Эти институты не давали выпускникам ни права поступления в университет, ни высшего образования. Педагогическая общественность прозвала их «плебейскими университетами».

Но учителя, призванные решать задачу повышения всеобщей грамотности, не обязательно должны были иметь высшее образование, школы нуждались скорее в педагогах со средним педагогическим образованием. Поэтому земские власти по мере сил и возможностей учреждали специальные заведения: учительские семинарии для лиц мужского пола и школы

учительниц для лиц женского пола. Это были новые типы учебных заведений педагогического образования, каких в России до того времени еще не было.

Учебно-воспитательный процесс учительской семинарии можно условно разделить на три части: религиозно-нравственное воспитание; профессиональная и общеобразовательная подготовка. Каждый блок включал в себя целую систему педагогических воздействий. Религиозное воспитание пронизывало все сферы жизни семинарии. Блок учебно-воспитательного процесса был представлен специальной педагогической подготовкой. При семинарии создавались опытные начальные училища, в которых воспитанники не только давали пробные уроки, но и выполняли все должностные обязанности учителя начальной школы. В учительских семинариях постепенно сложилась система педагогической практики, на которую уходила значительная часть учебного и свободного времени учащихся и педагогов. Тесная связь с реальным учебным заведением давала возможность хорошо развивать и закреплять основные педагогические приемы, отрабатывать традиционные методики преподавания предметов, изучаемых в начальных училищах.

В это время в образовании сложилась вполне закономерная для России ситуация – теория опередила практику. Пока педагогические учебные заведения то открывались, то упразднялись, активно развивалась теоретическая основа педагогического образования – педагогическая наука. Усилиями крупнейших ученых-педагогов были созданы фундаментальные труды по педагогической психологии, по теории педагогики и дидактике, а также методическая учебная литература по всем дисциплинам. Стала регулярно издаваться педагогическая литература. Именно в конце XIX в. были опубликованы работы К. Д. Ушинского, Л. Н. Модзалевского, Н. Ф. Бунакова, В. П. Вахтерова, Д. И. Тихомирова, Н. А. Корфа, П. Д. Юркевича, В. И. Водовозова, П. Ф. Каптерева, М. И. Демкова. Вышли в свет работы по методике начального обучения И. И. Паульсона и В. А. Флерова; по методике преподавания русского языка и литературы Ф. И. Буслаева, В. И. Водовозова, В. Я. Стоюнина, В. П. Острогорского и т. д. [3]. К сожалению, изучение этих работ, ставших позднее классикой педагогики, недостаточно широко вошло в программу подготовки учителей.

XX в. для России – время потрясений и перемен. В системе образования этот период тоже не отличается стабильностью. Появляются новые типы педагогических учебных заведений: педагогические техникумы, педагогические институты, университеты, педагогические училища и колледжи. Условно можно сказать, что в течение короткого периода произошло сжатое во времени историческое развитие педагогического образования. Если ранее этот процесс занял столетия, то в советское время он практически уложился в двадцать лет.

Серьезному пересмотру в этот период подверглись важные вопросы теории обучения: воспитание активного мышления учащихся во всех звеньях учебного процесса, связь теории с практикой в обучении, учет возрастных особенностей учащихся и индивидуальный подход к ним, дидактические требования к уроку и др. Большой шаг сделала педагогика и в области теории воспитания. В предвоенные годы значительно продвинулась разработка проблем частных методик. Были созданы монографии, подготовлены или усовершенствованы учебники и учебные пособия по методикам преподавания.

Укрепление и развитие советской школы требовали создания научного центра, который разрабатывал бы основные теоретические проблемы педагогики. Так в октябре 1943 г. была создана Академия педагогических наук РСФСР, перед которой поставлена задача изучения проблем общей педагогики, специальной педагогики, истории педагогики, психологии, школьной гигиены и методов преподавания основных дисциплин в начальной и средней школе.

В послевоенные годы вновь остро встала проблема нехватки учителей. Серьезную помощь в решении создавшейся проблемы оказывали 400 педагогических училищ, которые в послевоенное время обучали около полумиллиона будущих педагогов.

В конце 50-х гг. начинаются теоретические и экспериментальные поиски путей совершенствования содержания школьного образования. В этой связи изучался широкий круг вопросов: зависимость содержания образования от уровня и характера развития экономики, науки, техники и культуры; новые требования к воспитанию и образованию подрастающего поколения, связанные с научно-техническим прогрессом; особенности воз-

растного развития учащихся на различных ступенях обучения; принципы построения программы воспитательной работы и т. п. Началось изучение сложной проблемы – обучение и развитие детей в рамках начальной школы.

В течение 70-х гг. во всех ступенях и классах общеобразовательной школы осуществился переход на новое содержание обучения. Фактически ориентиром для системы образования была совокупность целевых установок ЦК КПСС и Совета министров. Исходя из этих установок, разрабатывались типовые учебные планы, учебные программы, учебно-методические комплекты и т. д. Однако новые учебные программы для начальных классов были направлены в большей степени, чем прежние, на развитие умственных сил детей. Учебный материал преследует цель развивать мышление учащихся, их способности к обобщениям, будить интерес к собственным поискам правильных выводов из наблюдаемых фактов. Программы начальных классов направляют внимание учителей на организацию самостоятельной работы учащихся, на повышение культуры их учебного труда. Для того периода содержание и методика образования считались передовыми.

Рубеж 1980–90-х гг. – эпоха безвременья, когда у власти и у общества отсутствовало ясное и понятное целеполагание. Школа испытывала те же проблемы. И в конце 80-х началось инновационное движение в школьном образовании, взоры всех были обращены на учителей-новаторов. Уникальный опыт учителя-мастера пытались распространить массово на всю страну, что, конечно же, не принесло никаких результатов. В школах царила свобода, переходящая в анархию. Учитель хотел внедрять в образовательный процесс новые методики, использовать нетрадиционные методы, расширить содержание преподаваемых дисциплин и даже их перечень. Но теоретических и методических знаний ему явно не хватало. Не хватало и четко поставленной цели образования.

И в 1992 г. в «Законе об образовании» впервые появилось понятие образовательного стандарта. На протяжении почти двадцати лет истории новой России стандарт понимался как совокупность обязательного минимума содержания образования и требований к уровню подготовки выпускников. Обязательный минимум – это набор дидактических единиц,

которые учитель должен преподать ученику. Таким образом, именно знаниевая парадигма легла в основу стандарта первого поколения. А учитель должен был владеть методикой преподнесения этих знаний в готовом виде. И лишь спецкурс «Современные методики преподавания», вводимый в ряде педагогических училищ и колледжей, должен был раскрыть «нетрадиционные» способы обучения младших школьников.

На современном этапе педагогическое общество располагает рядом нормативно-правовых документов, регламентирующих функционирование и развитие системы образования в Российской Федерации, а также организацию воспитательно-образовательного процесса в образовательных учреждениях разного уровня и профиля. Основные принципы образовательной политики в России, определенные в Законе РФ «Об образовании», раскрыты в Национальной доктрине образования в РФ до 2025 г., в Федеральной программе развития образования на 2000–2005 гг., Концепции модернизации российского образования на период до 2010 г. и Концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 г.

Новые цели и содержание образования отражены в Федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования (ФГОС СПО), утвержденном в 2009 г. приказом Министерства образования и науки Российской Федерации.

Принципиальное отличие нового стандарта в том, что в его основу положены не предметные, а ценностные ориентиры. В качестве ключевого понятия современного образования выдвигается понятие компетенций, а формирование компетенций заявлено в качестве одной из главных целей профессионального обучения.

Одним из недостатков современного образования признаётся дискретность получаемых знаний: они «рассыпаны» по отдельным дисциплинам, курсам и темам, в практической же деятельности от специалиста требуется системное, целостное знание. Компетентностный подход предполагает не усвоение студентом отдельных друг от друга знаний и умений, а овладение ими в комплексе.

Еще одним принципиальным отличием ФГОС СПО является включение в основную профессиональную образовательную программу

профессиональных модулей. Профессиональный модуль – часть программы профессионального образования (обучения), предусматривающая подготовку обучающихся к осуществлению определенной совокупности трудовых функций, имеющих самостоятельное значение для трудового процесса [2].

В перечень профессиональных модулей, включенных в ФГОС СПО по специальности «Преподавание в начальных классах», входят четыре направления педагогической деятельности учителя: преподавание по программам начального общего образования, организация внеурочной деятельности младших школьников, классное руководство, методическое обеспечение образовательного процесса.

В рамках каждого модуля осуществляется комплексное, синхронизированное изучение теоретических и практических аспектов каждого вида профессиональной деятельности, оптимально сочетаются теоретическая и практическая составляющие обучения. При этом происходит не столько сокращение избыточных теоретических дисциплин, сколько пересмотр их содержания, своего рода «отсеивание» излишней теории и перераспределение объема в пользу действительно необходимых теоретических знаний, которые позволяют осваивать компетенции, упорядочивая и систематизируя их, что, в конечном счете, приводит к повышению мотивации обучающихся. При этом обеспечивается переосмысление места и роли теоретических знаний в процессе подготовки квалифицированного работника. Поскольку не все теоретические знания можно напрямую сопоставить с конкретными видами профессиональной деятельности, стандарты предполагают достаточное количество традиционных дисциплин, что позволяет обеспечить должный уровень образования и широту кругозора выпускников, не ограничиваясь узкопрофессиональными требованиями.

Таким образом, анализ развития системы подготовки будущего учителя показывает, что образование всегда связано с идеологией, политикой, ценностями государства, которые, меняясь, влекут за собой смену приоритетов в содержании образования и в концептуальных подходах. История педагогического образования представляет собой смену периодов борьбы «фундаментализма» и компетентностного подхода в образовании и их мирного сосуществования. На современном этапе ФГОС чётко отражают

приоритетный подход к обучению будущих педагогов: компетентностный подход является ведущим, а знание содержания преподаваемых предметов определено ФГОС СПО «в объеме, достаточном для осуществления профессиональной деятельности» [6].

Литература

1. Деев Е. Е. Создание педагогических условий для развития профессионального учреждения // Учебно-воспитательный процесс в условиях модернизации образования: сб. науч. статей. – М.: АПСН, 2004. – С. 233–236.
2. Словарь-справочник современного российского профессионального образования / авт.-сост.: Блинов В. И., Волошина И. А., Есенина Е. Ю., Лейбович А. Н., Новиков П. Н. – Вып. 1. – М.: ФИРО, 2010.
3. Слудковская И. А. Из истории педагогического образования. Современные направления развития педагогической мысли и педагогика И. Е. Шварца // Материалы международной научно-практической конференции (1–2 июня 2009 г., г. Пермь). – Ч. I [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://shvarts.pspu.ru/sbornik_konf_list_37.html
4. Смятских А. Л. История развития среднего специального педагогического образования в России: Спецкурс: (К программе для пед. уч-щ «Введение в специальность» и «Основы педагогического мастерства»). – Исследовательский центр Гособразования СССР по проблеме управления качеством подготовки специалистов.
5. Устав народных училищ // Хрестоматия по истории педагогики: в 5 т. – М., 1938. – Т. 4., Ч. 1. – С. 162–165.
6. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальности 050146 Преподавание в начальных классах. – Кемерово: ГОУ СПО «Кемеровский педагогический колледж», 2010. – 59 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА:
СОВРЕМЕННОСТЬ И ТРАДИЦИИ

Н. И. Бочкарёва (Кемерово)

**ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ
РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА**

В статье рассматриваются проблемы сохранения и развития русского народного танца. Выявляются направления современного репертуарного многообразия русского народного танца на любительской и профессиональной сцене. Предлагаются формы его воссоздания и использования в практике современного хореографического искусства. Определяются проблемы высшего хореографического образования и процессы совершенствования системы преподавания.

***Ключевые слова:** балетмейстер-педагог, жанр, импровизация, классификация, методика, региональные особенности, самобытность, стилизация, танцевальные традиции, творчество, фольклор, форма, хореография.*

N. I. Bochkaryova (Kemerovo)

**TRADITION AND INNOVATION IN TEACHING
THE RUSSIAN FOLK DANCE**

The article reviews problems of preservation and development of Russian folk dance. It identifies areas of modern repertoire diversity of Russian folk dance at the amateur and professional stage. It offers to re-create the form and in the practice of contemporary choreography. It determines the problems of higher choreographic education and processes to improve the system of teaching.

***Keywords:** choreographer, teacher, genre, improvisation, classification, methodology, regional features, originality, styling, dance traditions, art, folklore, shape, choreography.*

Русская народная хореография прошла многовековой путь развития. Дальнейшее сохранение школы народного танца невозможно, с одной стороны, без корректуры систем среднего и высшего хореографического образования, а с другой стороны, – без стабильности хореографического репертуара, базирующего на эстетике русского народного творчества, профессиональных и любительских ансамблей народного танца России.

С переходом на новые государственные образовательные стандарты третьего поколения значительно расширяется свобода учебных заведений в части формирования содержания и выбора технологий обучения. В целом, будучи позитивным, этот процесс предполагает значительную степень зрелости педагогических коллективов, осознанное применение традиционных и инновационных педагогических технологий в преподавании русского народного танца.

Как жить русскому народному танцу в XXI в.? Как обогатить народный русский танец тем новым, что привносят в жизнь людей явления современного быта? Как сохранить в условиях ритма современной действительности красоту танцевального творчества русского народа? Чему и как учить наших студентов, чтобы русские танцевальные традиции не оставались музейной ценностью и имели дальнейшее развитие?

В настоящее время значительная часть всех сценических художественных произведений, так или иначе связанных с искусством танца, сочиняется в России на материале современной хореографии, заимствованной из западной культуры. Поэтому сегодня, как никогда, необходимо сохранять культурную самобытность, укреплять лучшие традиции танцевального искусства России, поднимать её авторитет в мире, содействовать реализации творческого потенциала как профессиональных, так и начинающих балетмейстеров. Исторически русские народные танцы составляли основу репертуара многих профессиональных художественных коллективов, занимали большое место в творчестве любительских ансамблей и участников художественной самодеятельности. Являясь замечательным средством образной характеристики, входили в репертуар оперно-балетных и музыкально-драматических театров.

Русский танец – жемчужина русского искусства, казалось бы, не нуждается в защите, вместе с тем, его современное социальное и профессиональное состояние, возможности и пути развития вызывают определённое беспокойство, особенно у тех, для кого русский танец является делом жизни.

Русская народная хореография за многовековой путь становления смогла выработать стройную систему жанров, форм, найти методiku собственного «производства». Сегодня мы сталкиваемся с тотальным кризисом в этой области. Обратимся к истории крестьянского хора, созданного в конце XIX в. М. Е. Пятницким.

В первые годы после Октябрьской революции открывается Дом народной песни – своеобразный музей русской танцевальной культуры.

Ранее хор исполнял исключительно народные песни, хороводы, пляски в их аутентичных региональных вариантах. Пели песни без дирижера. Плясали, импровизируя, в рамках общепринятой в данном регионе традиции. Участники были одновременно певцами и танцорами, исполнителями произведений на народных инструментах. Хор создавал на сцене синкретическое народное сценическое действо.

С 1930 г. коллектив начал резко меняться. Руководить хором пригласили профессионалов. В результате было утрачено импровизационное начало. Функции художественного руководителя и артистов изменились: одни стали создавать песни и танцы, другие – исполнять. То, что создавало силу хора, было утрачено навсегда. Коллектив изменился внешне. На фотографиях 1927 г. участники стоят в костюмах разных губерний России. На фотоснимках 1934 г. вместо русских головных уборов – фабричные платки. На снимках 1940 г. – стилизованные костюмы.

Последствия такой стилизации мы ощущаем и сегодня. Прерываются традиции. Русский танец, отторгнутый от традиционных истоков, теряет самобытность. Искусство в нём подменяется искусностью.

С 1938 г. и до последнего дня жизни постановщиком танцев в хоре им. М. Е. Пятницкого была Татьяна Алексеевна Устинова. Ею создан огромный репертуар, который вобрал в себя образцы плясового богатства многих областей России. Достаточно назвать курскую пляску с частушками «Тимоня», «Калужские переборы», «Вологодскую напарочку», «Северный танец с шаями», «Брянские игрища» и многие другие её постановки. Они на определённом этапе вносили в облик коллектива яркие национальные краски.

Прошло время. Сегодня хор вновь обратился в поисках хореографического материала к специалистам-фольклористам.

В результате сотрудничества в последнее время в репертуаре уже появились «Кадриль приленских ямщиков», «Саратовская карачанка»,

«Касимовская пляска» – Рязанской области. Танцы раннего творчества Т.А. Устиновой «Тверская кадриль», «Смоленский гусачок» восстановлены. «Создать художественный образ песенно-танцевального сочинения немного труднее демонстрации самой изощрённой техники. Если современные хореографы, работающие в сфере русского народного танца, не начнут, как корифеи прошлого, досконально изучать плясовой фольклор разных областей России, а будут продолжать готовить некий винегрет, да ещё «приперчив», «посолив» его трюками, мы придём просто в никуда», – отмечает А. Пермякова, художественный руководитель русского народного хора им. М. Е. Пятницкого [1, с. 24]. Она продолжает: «Я категорически против «осовременивания» народного костюма в танце. Я за строгость. Не костюмом надо удивлять. Костюм сегодня часто отвлекает внимание от танца. Простые русские сарафаны, платочки – тут всё как ладони, не скроешься» [1, с. 24].

Как русскому танцу уцелеть среди современных концертных технологий, где всё светится, горит, сверкает, как заставить зрителей сопереживать ему? Балетмейстеру следует противопоставить этой мишуре драматургию номера, отказаться от бездушной зрелищности, помнить, что любой хореографический номер – это пьеса, рассказанная языком танца. Это нелегко, поскольку современный зритель мало что знает о русском народном творчестве.

В последнее десятилетие техника сценического танца постоянно усложняется. Но, совершенствуя её, хореографы и педагоги порой переходят черту, отделяющую собственно танец от цирка и спорта. Они ориентируют своих воспитанников на внешнюю эффектность приёмов, на силовое трюкачество, оставляя без внимания пластическую кантиленность движений, их этническую узнаваемость, всё то, из чего складывается русская танцевальная образность и чем всегда отличалась подлинно народная исполнительская школа. Из русского народного танца постепенно уходит жизнь национального духа. Танец всё более становится не выражением русской души и сердца, а обыкновенной демонстрацией физических и технических возможностей исполнителей. В 1950-е гг. артисты не обладали такой высочайшей техникой, но умели импровизировать, в чём проявлялась яркая индивидуальность плясунов и их высокий профессионализм. Не случайно сегодня исполнение народных танцев доверяют артистам хора, у которых нет специального образования, но в пластике есть характерность.

Нужна ли школа? Безусловно. Школа – это фундамент; задача и хореографов, и педагогов на этой основе выстраивать своё мастерство. И чем она крепче, серьёзней, тем лучше. Основа – классический танец. Но этого недостаточно. Для поддержания профессиональной формы требуются и другие занятия. Целая система Станиславского – не театр переживаний, а театр представлений, что в танце особенно ощущается. Необходимо разбирать смысл каждого движения и жеста – только тогда в танце создаётся зримый образ. Чтобы стать подлинными мастерами, необходимо знать дисциплины «Актёрское мастерство», «Основы режиссуры» (это развивает фантазию, способность к сценической импровизации), «Сценическая речь» – вот тогда и рождается другой уровень творческого мышления.

В. Захаров, балетмейстер театра «Гжель», делится мыслями о том главном, без чего не бывает хореографической постановки: «Часто балетмейстер отталкивается от мелькнувшей идеи, от мелодии, от живописи. Начинается постановка как бы по наитию, «куда фантазия выведет». Бывает, что сиюминутность постановки приводит к наслоению движений и механическому заполнению тактов в музыке. Желание быть оригинальным иной раз ведёт к запутанности. Даже в малых формах должна акцентироваться идейная основа, придумываться драматургия, чётко выстраиваться композиция. Не случайно выражение: «Всё гениальное – просто». Не нужно бояться простоты постановочных решений. Сюжет хореографического номера должен быть ясным по мысли, интересным и выразительным по воплощению» [2, с. 35].

Можно ли в современных условиях найти формы воссоздания народного русского танца? Сейчас пришло время, когда всем специалистам-хореографам надо повернуться лицом к реальной действительности, коренным образом изменить своё отношение к традициям подлинно народной танцевальной культуры. Традиционная пляска лишь на первый взгляд кажется незатейливой и раскрывается постороннему взгляду не сразу. Она всегда насыщена чувствами, которые иногда проявляются скупно.

В современном репертуарном многообразии жизни русского народного танца на любительской сцене мы можем условно выделить несколько направлений.

Первое. Примеры подражательства творчеству профессиональных ансамблей. Лучшие отдельные коллективы достигают высоких художественных результатов, достойно восполняя в своих городах отсутствие про-

фессиональных ансамблей. Среди них – пензенская «Зоренька» (Юрий Яничкин), липецкое «Раздолье» (Валерий Шемякин), архангельский «Сиверко» (Борис Данилов), «Сибирские выкрутасы» (Генадий Верняковский) и другие.

Второе. Ансамбли фольклорного танца – таково наиболее часто употребляемое название коллективов, чей репертуар основан на синкретизме представляемого действия. Участники таких групп ближе всего стоят к фольклорной традиции. Здесь не требуется исполнительской техники. Самобытность коллективов не мешает завоевывать признание и награды на Всероссийских фестивалях и заинтересовывать своими находками ведущих мастеров профессиональной сцены (костромская «Карусель», «Устюжаночка»).

Третье. Сценическая обработка региональных образцов русского народного танца. Лидером здесь выступает Лариса Алексеева и пензенские «Вензеля». Бережное отношение к первоисточнику, грамотный отбор наиболее типичных черт и приёмов, их умелая подача в разнообразных вариациях, требующих от исполнителей высокого мастерства и выразительности. Добавив оригинальные обработки самобытного музыкального материала, красоту региональных образцов народного костюма, балетмейстер создаёт яркие народные танцевальные картины. Таковы мужской перепляс «Плескачи», «Костромская молотьба», белгородский «Плетень» и т. д. Подтверждением их безусловного успеха могут служить гран-при на всероссийских и международных конкурсах, присуждение призов журнала «Балет», а также перенос постановок в репертуар профессиональных коллективов (так, танец Ларисы Алексеевой взят в репертуар ансамбля Сибири им. М. Годенко).

Четвёртое. Театрализация русского народного танца – один из самых непростых вариантов его сценической жизни. Находки и удачи здесь связаны с именем Т. Изюмовой. Репертуар её ансамбля «Северные зори» из Череповца представляет нам сюжетные миниатюры, решенные средствами русской народной хореографии. Это направление требует не только знания материала и наличия композиционной фантазии, но и режиссёрского мышления.

Не следует забывать, что профессиональное искусство и любительское творчество принципиально отличаются друг от друга и призваны выполнять в обществе разные социальные функции. Если главным назначением профессионального искусства является создание сценических

хореографических произведений, то любительское творчество призвано воспитывать через постижение сути хореографических произведений, через воспроизведение многовековых традиций народного самодеятельного творчества. Из этого следуют разные направления и методы работы, разные способы её выполнения, разный конечный результат.

Сейчас в России почти все любительские коллективы работают в соответствии с требованиями профессионального метода, в основе которого лежит авторское начало. По мнению Г. Ф. Богданова, профессиональный метод способствует обезличиванию участников хореографического коллектива. У народного метода, на его взгляд, приоритетным является коллективное начало. Роль руководителя и роли исполнителей должны не противопоставляться, совпадать. Народный метод способствует гармоническому развитию всех участников хореографического коллектива [3, с. 28].

Простой, но насыщенной жизнью живут в последние десятилетия балетмейстеры самодеятельных хореографических коллективов российской провинции, ежедневно доказывая своим бескорыстным творчеством любовь и преданность русской культуре, русскому народному танцу. Это позволяет с уверенностью констатировать: русский народный танец на любительской сцене жив.

Участница дискуссии на страницах журнала «Балет», посвящённой русскому народному танцу, Т. Гвоздева, балетмейстер Северного народного хора, утверждает: «У нас нет педагогов по русскому танцу. Нет ни одного кабинета, где можно было бы знакомиться с необходимыми материалами. Никто не готовит педагогов по русскому танцу» [4, с. 51]. Можно с этим не согласиться. В качестве примера из ближайшей истории возьмём школу-студию при хоре имени Пятницкого, где русский народный танец являлся профилирующей дисциплиной, где задачи обучения решались профессионально и фундаментально. Под руководством Т. А. Устиновой и её последователя О. А. Золотовой с 1969 г. велась огромная работа, связанная со становлением и развитием уникального учебного заведения. На его базе долгие годы проводились семинары для педагогов-хореографов. Деятельность учебного заведения позволила воспитать молодых артистов на основе коренных традиций русского песенного и танцевального творчества. Разработана методика обучения. Школа приобрела международную известность. Сохранением и развитием русского народно-

го танца занимались и занимаются областные Дома народного творчества. Это сбор фольклорных песенно-танцевальных первоисточников, организация конкурсов, фестивалей, творческих лабораторий.

Новые условия, сформировавшиеся на сегодняшний день в российской экономике и общественной жизни в связи с интеграцией России в европейское пространство, потребовали смену парадигмы стандартизации высшего профессионального образования – переход на двухуровневую модель подготовки; разработку и реализацию высшими учебными заведениями основных образовательных программ нового поколения в соответствии с новыми профилями. Однако новые стандарты сами по себе лишь отчасти могут решить проблемы, назревшие в высшем хореографическом образовании.

По-прежнему наблюдается значительная нехватка педагогов русского танца в регионах. Система образования не обеспечивает подготовку преподавателей для среднего и высшего профессионального образования в необходимом количестве.

Сегодня приходится констатировать, что из учебных заведений, готовящих кадры для сферы культуры и искусств, зачастую выходят в жизнь специалисты, наделённые схематическим пониманием танца как суммы технических приёмов. Цели, основные принципы методики, средства обучения народному танцу, сложившиеся в учебных заведениях, не всегда соответствуют задачам, насущным потребностям, состоянию и возможностям русской подлинно народной хореографии.

Сегодня русский народный танец рассматривается как необходимый и важный предмет учебного процесса в вузах культуры и искусств. Чем располагает педагог? Учебными программами, капитальными трудами по русскому танцу, методическими описаниями, видеозаписями выступлений профессиональных и любительских коллективов. Они представляют бесценный материал. Однако в каждом конкретном случае необходимо учитывать требования учебного заведения и специфику преподавания учащимся профессиональных дисциплин и соответственно выстраивать методику изучения предмета.

Кафедрами столичных и региональных вузов выпущены сотни хореографов, работающих в профессиональных и любительских коллективах, в учебных заведениях, учреждениях культуры и искусства. Например, только одна кафедра балетмейстерского творчества Кемеровского государ-

ственного университета культуры и искусств за 40 лет своей деятельности подготовила более 1100 специалистов, только часть из которых работает в области русского народного танца.

Процесс дальнейшего совершенствования системы преподавания русского народного танца продолжается и сегодня. В течение длительного времени накоплен богатый опыт в теории и практике предмета, и всё же ощущается потребность в обогащении материала и его систематизации.

Среди трудов и публикаций по русскому танцу нет возможности найти логически обобщённого материала по методике преподавания русского народного танца.

В дидактике высшей школы нет целостного исследования механизмов хореографического творчества как учебно-предметной деятельности. Отсутствуют средства продуктивного художественного моделирования, не выделены исходные единицы психологической структуры учебно-познавательной деятельности, направленные на формирование профессионального мышления будущего хореографа.

Пожалуй, ни в какой другой области педагогики способы обучения и подходы не представляют столь противоречивой картины, как в области преподавания русского танца. Сам предмет обучения по-разному трактуется представителями разных хореографических направлений, а отсюда противоречивость суждений и подходов к его изучению. Множество педагогических приёмов, способов подачи материала, принципов отбора изучаемых элементов и танцев порождают стихийность в образовательном процессе.

По мнению М. П. Мурашко, профессора МГУКИ, нужна единая классификация русского народного танца. В книгах по народной хореографии каждый автор даёт своё толкование форм, жанров, видов хороводов, плясок, переплясов, кадрилей и т. д. Основное место в этой классификации должно принадлежать формам русского танца, именно форма даёт возможность отличить один танец от другого. Форма – это способ изложения хореографического материала [5, с. 48].

На кафедре народного танца в Институте хореографии КемГУКИ, наряду с теорией и методикой преподавания русского народного танца, предлагается большой репертуар фольклорных и сценических русских танцев, бытующих в России. Их освоение определяется по семестрам и предполагает изучение определённых регионов и областей, богатых танце-

вальной культурой. Из огромного разнообразия русских танцев в учебную программу включены те, на основе которых можно приобрести достаточный навык в освоении стиля, манеры, характера исполнения танцев различных регионов; развивать профессиональные способности и фантазию студентов. Результатом обучения является выпускной экзамен, где студенты представляют авторские хореографические постановки, объединённые в русский обряд, праздник, спектакль. Например, «Коляда-маляда», «Святки», «Во казачьем краю, во станице то было», «Морозко», «Любовь и голуби», «Танцуй, Русь» и т. д.

Использование русского народного танца в практике современного хореографического искусства, ориентация общества на возрождение национальной культуры способствуют усилению воспитательного потенциала. Поэтому изучение, сохранение и развитие народного танцевального творчества – одна из актуальных задач.

Современное состояние русского сценического танца не может не тревожить. Из репертуара танцевальных ансамблей и танцевальных групп русских народных хоров исчезли формы перепляса, кадрили, лансье. Вернее, эти названия сохранились, но структура и содержание этих форм утрачены. Проблема образования специалистов важна для всех, кто работает в русском танце, балетмейстеров, студентов, педагогов, обучающихся студентов. Теория и практика существуют неразрывно. Это единое целое. Сочинение русского танца, где будут присутствовать идея, форма, жанр, стиль и талант, даёт этому танцу возможность долгой и прекрасной сценической жизни, как это было в лучших произведениях наших великих учителей. Подытоживая сказанное, можно сформулировать ряд проблем в области русского народного танца.

Первая группа проблем – региональные (областные) особенности танцевального творчества. Отдельные коллективы показывают в своих выступлениях танцевальные опусы, не имеющие конкретной этнографической прописки.

Вторая группа проблем связана с осознанием того, что любой русский народный танец имеет ярко выраженную хореографическую форму. Формы слагались столетиями, и задачи нынешних поколений хореографов заключаются в том, чтобы, познавая, не разрушать, а продолжать их дальнейшее совершенствование.

Третья группа проблем – отсутствие в танцах новых идей, жанрового многообразия. В творчестве хореографов русского танца жанры имеют такое же значение, как в балетных спектаклях. В качестве примера применения разных жанров можно привести триптих «Русский фарфор» в постановке Н. С. Надеждиной в Государственном хореографическом ансамбле «Берёзка». Первый танец («Год 1812») носит лирический характер, второй танец («Год 1886») относится к комедийному жанру, третий танец («Год 1918») является примером героического жанра.

Четвёртая группа проблем – отсутствие индивидуальности в народном танце. В советский период хореографы стремились к массовости и мастерству. Сегодня перед хореографической педагогикой стоит задача вернуть искусству личность, развивать импровизацию и воображение.

Новое время рождает новые вкусы, направления, ритмы и пристрастия. Что бы ни происходило в жизни, каждое поколение должно знать свои корни и помнить родные истоки, иначе исчезнут духовность, патриотизм.

Важно беречь и сохранять богатейшее наследие русского народного танца. Поэтому так ответственна роль балетмейстеров-педагогов, которые могут сохранить, сберечь традиционные оттенки в манере исполнения, оценить их и дать новую жизнь народной хореографии.

Литература

1. Богданов, Г. Ф. Русский народный танец в жизни и на сцене // «Традиционная культура», научный альманах; государственный республиканский центр русского фольклора. – М.: 2007. – № 4. – С. 22–29.
2. Гвоздева, Т. Н. Вернуть русский танец в народ // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2010. – № 2. – С. 50–51.
3. Захаров, В. М. Фольклор – это симфония движений // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2010. – № 1. – С. 32–34.
4. Мурашко, М. П. Кризис ансамблей русского танца // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2011. – № 2. – С. 48–52.
5. Пермякова, А. Б. Опираясь на наследие, искать новое // «Балет», литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2010. – № 3. – С. 24–25.

Е. Ю. Светлакова (Кемерово)

«ЖЕЛЕЗНЫЙ» И «ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ» СЦЕНАРИИ КАК КУЛЬТУРНАЯ МЕТАФОРА МАСКУЛИННОГО И ФЕМИННОГО НАЧАЛ ИСКУССТВА КИНО

В статье рассматривается опыт работы кинематографистов над сценарием фильма через призму гендерного подхода. Изучается роль литературы как источника и мотиватора кинопроизводства в советском кино, роль сценария как средства контроля иррационального художественного процесса. В центре внимания – маскулинные, насильственные доминанты «железного» сценария и выразительные возможности «эмоционального» сценария, присущие женскому началу кино.

Ключевые слова: *феминность, маскулинность, метафора культурная, киносценарий, драма, киноязыка рационализация, сегментация, нарративность, язык поэтический, «железный» сценарий, «эмоциональный» сценарий.*

Е. У. Svetlakova (Kemerovo)

«IRON» AND «EMOTIONAL» SCRIPTS AS A CULTURAL METAPHOR OF MASCULINITY AND FEMININITY BEGINNINGS OF CINEMATOGRAPHIC ART

The article reviews the experience of the filmmakers on the script for the film through the lens of gender. Examines the role of literature as a source and motivator of film production in the Soviet cinema, the script as a means to control the irrational artistic process. The spotlight is on the masculine, violent dominant «iron» scenario and the expressive possibilities of «emotional» scenario inherent from the feminine beginning in making movies.

Keywords: *femininity, masculinity, a cultural metaphor, script, drama, film language rationalization, segmentation, narrative, poetic language, «iron» scenario, «emotional» scenario.*

Теория гендера часто интерпретируется с позиции культурной метафоры противопоставления «феминного» и «маскулинного» начал. Эти термины используются для обозначения культурно-символического смысла «женского» и «мужского». Мужское начало ассоциируется с рационально-

стью и силой, а женское – с природой и хаосом. Особый гендерный подтекст приобретают многие культурные явления и понятия. Нас интересуют характерные стереотипы, которые помогут выявить культурное наполнение парадокса «мужественность» – «женственность» в кинематографе, в частности, в работе над сценарием, которые многие считают основой фильма.

Взаимоотношения фильма и сценария всегда были сложными. Часто взаимопонимание переходило в ярое противоборство. В эпоху немого кино, когда в фильме отчётливо проявлялось женское начало (он даже назывался «фильма»), киносценарий скромно нёс служебную роль, не претендуя на особое положение. Фильм тогда находился во власти пластической и фольклорно-мифологической культуры. Он был антилитературным явлением, даже когда основывался на экранизациях классики. В зарождении киноязыка литература играла весьма пассивную роль, сценарий в те времена не имел никакого эстетического веса, а являлся лишь документом кинопроизводства.

Но с развитием киноязыка кинематограф стал удаляться от своей «женской» природы. Сценарий стал ориентироваться на драму. В сценариях, созданных в 1910–1920 гг., мы находим пятиактный или четырёхактный каркас драмы с экспозицией, завязкой, нарастанием напряжения, предварительной развязкой, ослаблением напряжения, кульминацией и, наконец, катастрофой или хэппиэндом. Литература в эти времена служит мотивировкой кинематографической реальности, но не средством и способом анализа эмпирической реальности.

Начиная с 30-х гг., значимость сценария повышается и он из чисто идейного образования превращается в часть производственного комплекса. Второе пришествие литературы в кино характеризуется *рационализацией* киноязыка. Изобретение звука стало стимулом этого процесса.

Представитель сюрреализма, испанский режиссёр Л. Бунюэль определял рационализацию киноязыка как синематографическую «*сегментацию*» фиксируемой реальности. С помощью сегментации сценарий перестаёт быть литературой и становится кино. Эта работа уточняет, членит до бесконечности, дробит мысли кинематографиста, но одновременно группирует и упорядочивает их. «Сегментация. Творение. Дробление вещи, чтобы она превратилась в иную. То, чего не было раньше, теперь существует. Самый простой, самый сложный способ размножения, творения. От амёбы к симфонии. Момент истины в фильме, творящем сегментацией», – писал режиссёр [1, с. 32].

Сценарий в 30-е гг. становится литературой не по качеству записи, а по *роли*, которую играет. В силу особых исторических обстоятельств, это особенно ярко проявляется в советском государстве. Ни в какой другой стране не произносится столько патетических слов о примате литературы в кинопроизводстве. Качественную литературу считают гарантом качественного фильма, сценарий становится самостоятельным жанром литературы, наподобие пьесы для театра. В это время начинают публиковаться сценарные сборники, что было вызвано не просто любовью функционеров к слову. Такая кампания носит небескорыстный характер, приоритет качественного литературного сценария перед другими компонентами фильма связан с фискальными функциями записанного слова. Письменное слово является материальным, вещественным следом невещественной мысли. Принятый и завизированный сценарий становится инструментом, средством контроля иррационального художественного процесса. Тоталитарный режим не может позволить оставить зоны творчества без контроля и назначает сценарий в надсмотрщики. В предвоенном советском кинематографе киносценарий имел статус литературного жанра.

Французский философ и теоретик литературы, основатель деконструктивизма Жак Деррида писал о «насилии буквы», «насилии письма». «Существует, скорее, некое первонасилие письма», – писал философ [2, с. 243]. Насилие сопровождало культуру с момента ее появления. Проецируя метафору насилия на различные ситуации, связывая насилие с видением, открывают новую область исследований – насилие в области визуальных практик.

Советский случай в наглядной форме демонстрирует рационалистические, маскулинные, насильственные доминанты сценария. Причины здесь даже не политические, а исключительно производственно-технологические. Сегодня ярким примером рационализации могут служить сериалы, где режиссёр, автор вообще не требуются. Сериалы держатся на определённых драматических клише (завязка, кульминация, развязка), интегрирующих ожидания массового зрителя. Сценарий, в котором всё учтено и составлена смета, становится начальником-диктатором, и в этом случае его рационалистическая сущность доведена до предела.

Итальянский режиссёр, писатель и теоретик кино Пьер Паоло Пазолини любую драматическую форму называет *языком нарративной прозы*, прозы повествовательной, описательной, в отличие от *языка поэтического*. Поэтический язык, по П. Пазолини, является естеством кинематографа,

он призывает киноповествование к бессознательному, иррациональному, отличается экспрессивностью и метафоричностью, ведёт к проявлению природного женского начала кино.

Диссонанс в литературных подходах привёл к появлению двух видов сценариев, абсолютно противоположных друг другу. Ю.Тынянов писал: «Один режиссер, монументальный, обиделся на сценариста за литературность изложения: – Зачем мне стиль, зачем мне мелочи? Пишите просто: входит, садится, стреляет из пистолета. Остальное – это уже мое дело. Другой режиссер, бытовой, но тоже почтенный, говорил: – Фабула? Зачем мне фабула? Я сам могу, не сходя с места, вам тридцать фабул дать. Нет, вы мне каждую деталь вытащите. Остальное – это уже мое дело» [3, с. 323].

В первом случае мы имеем дело с *«железным»*, или номерным сценарием, изобретателем которого стал американский режиссёр и продюсер Томас Инс. Он прославился тем, что детально воплощал на экране подробно расписанные сценарии, предварительно их раскадровывая, с обязательной резолюцией *«снимать, как указано»*.

«Железный сценарий» эпохи немого кино был «удобен для производственных отделов кинофабрик. По такому сценарию легко было подсчитать метраж, количество кадров, число декораций и мест натуральных съемок, продолжительность и стоимость постановки. Его предпочитали и *режиссеры-ремесленники*» [4, с. 90]. При всех плюсах «железный» сценарий не давал целостного эмоционально-образного представления о будущем фильма. «Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга», – писал С. Эйзенштейн в 1929 г. [5, с. 34].

С.М. Эйзенштейн считал, что киносценарий не должен слепо повторять форму пьесы с завязкой-кульминацией-развязкой. «Сценарий не драма. Драма – самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления. Сценарий же – это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов» [5, с. 34].

Великий режиссёр пишет об *«эмоциональном сценарии»* – это «нечто вроде бессюжетной поэмы в прозе, дающее не «анекдотическую цепь событий» и не «традиционное описание того, что предстоит увидеть», а лишь... эмоциональную зарядку режиссеру» [6, с. 73]. Драматург А. Г. Ржешевский одним из первых стал убеждённым сторонником

«эмоционального» сценария. «Я получил совершенно своеобразное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение...», – писал В. Пудовкин о сценариях А. Г. Ржешевского [6, с. 74]. Появление новых «эмоциональных сценариев» Ржешевского было радушно принято ведущими кинематографистами страны. Его тут же объявили основателем новой школы, а его произведения экранизировали В. Пудовкин («Очень хорошо живется»), Н. Шенгелая («Двадцать шесть бакинских комиссаров»). Несколькими годами позже – уже в звуковом кино – сценарий Ржешевского «Бежин луг» ставит С. Эйзенштейн [6, с. 91]. «Эмоциональные» киносценарии с успехом использовали такие известные европейские режиссеры, как Ж. Виго и Ф. Мурнау.

В основе фильмов Ингмара Бергмана сложнейшие сценарные партитуры не имеют никакой литературной цены, но могут быть прочитаны только в фильме, а сценарии, как и сценарии многих других больших режиссеров, читаются как ремарки. Примечательны в этом отношении слова самого И. Бергмана: «Фильм начинается для меня с чего-то очень смутного – случайного замечания или обрывка разговора... единственное, в чём можно воплотить первоначальную совокупность ритмов настроений – это диалог, но даже диалог – материя, которая может оказывать сопротивление». Ингмар Бергман ясно видит роль литературы в своем творчестве: «Сценарий – *очень несовершенная техническая основа* фильма... потому что кино, это не то же самое, что литература. Примерно в половине случаев их характер и сущность исключают друг друга» [7, с. 12].

Фильм начинается не с литературы, а прямо с фильма, только условно кодируемого в сценарной записи, которая схожа с драмой. Именно сценарий становится важным этапом вторжения сознательного в бессознательное, обуздания «гипнотического монстра» (так называет фильм П. А. Пазолини). Кинематографу свойственна *специфическая проза*, свободная от рационализации. С. М. Эйзенштейн говорил о том, что восприятие фильма определяется не сюжетом, не ключевыми мотивами, а «обертонами». Обертон – это разнообразные компоненты зрительного образа (предметы, движения, детали, мелочи), которые логически не имеют смысла, ни о чём не рассказывают, не помогают психологическому развитию действия, а просто как бы ни с того ни сего, по неизвестной причине становятся важными и существенными. С. Эйзенштейн утверждает, что воздействие кино зависит от неизвестно что означающих, разуму чуждых маргиналий зрительного ряда. Кинематограф представляет собой

не просто некую визуальную форму, но миф, нечто, принадлежавшее сфере неопределённости, вымысла, зеркала, сна, и в этом его женская природа [8, с. 46].

Две непримиримые тенденции работы над сценарием вылились в парадоксальный, незапланированный результат. Появились сценарии эстетически самодостаточные, не претендующие на то, чтобы быть поставленными. Так, сценарии Е.И. Габриловича являлись своеобразным внеэкранном кино. Стоит вспомнить замечательные фильмы по его сценариям, снятые разными режиссёрами и ставшие классикой советского кино: «Два бойца» (1943, режиссёр Л. Луков), «Коммунист» (1957, режиссёр Ю. Райзман), «В огне брода нет» (1968, режиссёр Г. Панфилов), «Начало» (1970, режиссёр Г. Панфилов), «Монолог» (1972, режиссёр И. Авербах) и многие другие. Сценарии этих фильмов воспринимаются как полноценная, талантливая литература. Последний всплеск сценарной литературы произошёл в оттепельно-застойные годы. Именно тогда появляется целый ряд интересных кинодраматургов, которые не просто технично пишут сценарии, но и предлагают своё видение мира. Успехи в этой работе связаны с именами Г. Шпаликова, А. Гребнева, А. Володина, Г. Григорьева, Н. Рязанцевой, В. Шукшина, А. Миндадзе [9, с. 46].

Основное различие фильма и литературного произведения состоит в том, что литература фиксируется в виде *письменного слова*, в то время как картина (изображение) поддерживается звуком в виде музыки или устного слова. На таком фоне кажется естественным обратиться не к языку, а к речи фильма, находя этот эквивалент в устной фразе или предложении. Онтология фильма как текста более сложная, чем у литературного произведения. Движущийся звуковой и изобразительный ряд труднее поддаётся анализу; в этом проявляется иррациональное, женское начало кинематографа, которое обладает своими способами и логикой репрезентации, часто сводимыми к тому обстоятельству, что кино прежде всего *визуально*. Именно поэтому до сих пор ведутся споры о роли сценария в работе над фильмом. Кинематограф открывает новый модус исследования сценария с позиции гендера, связанный с культурной метафорой феминного и маскулинного.

Литература

1. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. Составитель Михаил Бенеаминович Ямпольский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib2you.ru/kniga>

2. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000.
3. О сценарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 323.
4. Снежин А. И. Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2011. – № 9. – С. 89–91.
5. Эйзенштейн С. М. О форме сценария. Избранные произведения: в 6 т. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/CINEMA/Kinolit>
6. Ржешевская А. «Эмоциональный» киносценарий. История создания и основные особенности. – М.: Книга по требованию, 2011.
7. Бергман И. Каждый фильм мой – последний [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://reader.ru>
8. Лебедев, Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/kino>
9. Богомолов, Ю. А. Сценарий и фильм: третий раунд // Киноведческие записки. – 1993. – № 13.

Н. Ф. Хилько (Омск)

ОБНОВЛЕНИЕ ФОРМ ЗРИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В КИНОФЕСТИВАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ ОМСКОГО ПРИИРТЫШЬЯ

В статье раскрываются основные особенности формирования пространства кино- и видеолетописи региона как системы обновляющихся форм зрительской культуры. Этот процесс представлен как часть репертуарной политики Омского Прииртышья. На примере последних кинофорумов показывается структура фестивалей и их социально-культурная роль.

***Ключевые слова:** зрительская культура, репертуарная политика, кинофестивальное пространство, документальное кино, кинолетопись региона, кинопоказы, проблемное поле и структура кинофестиваля.*

**UPDATING THE FORMS OF AUDIOVISUAL CULTURE
IN THE FILM FESTIVAL SPACE OF THE REPERTOIRE POLICY
OF OMSK IRTYSH**

The article describes the main features of the formation of the space of film and video chronicles of the region as the system of updating the forms of audiovisual culture. This process is presented as part of space of the repertoire policy of Omsk Irtysh. On the example of the latter film forums, it shows the structure of festivals and their socio-cultural role.

Keywords: *audiovisual culture, repertoire policy, film festival space, documentary, film chronicle of the region, film shows, the problem field and film festival structure.*

Нельзя недооценивать важность кино- и видеолетописи страны как средства сохранения ее историко-культурного и этнокультурного наследия. Учитывая то, что в «настоящее время экранные технологии в целом в различных регионах страны играют ключевую роль в формировании идеологических предпочтений, потребительских ориентаций и потребительской культуры...», следует иметь в виду, что именно они «задают «правила игры» в области культурной политики и рефлексивного управления» [4, с. 156]. Факты жизни, усиленные образной выразительностью художественных киносредств, «позволяют человеку самоопределиваться во времени и среде через познание сущности явлений, событий, человеческих и социальных проблем...», как это сказано в Меморандуме Союза кинематографистов РФ о подходах к развитию сферы неигрового кино, утвержденном VI съездом кинематографистов СК РФ 28.10.2004 г. (постановление № 3). В этом плане для современного общества становится важным создание социально ценных, проблемных произведений, отражающих духовную жизнь общества в ее кинолетописи.

Вместе с тем известно, что производство кинохроник и других форм плановой кинодокументалистики упало с 48 киножурналов в год в 1990 г. до 4-х – 8-и в 2003 г., а впоследствии прекратилось совсем. Очевидно, требуется серьезное обновление форм и способов экранной коммуникации, воздействующей на зрительскую культуру. Привязка к современности, со-

бытийности и проблемности отнюдь не отрицает востребованности старой кинохроники, огромные запасы которой требуют оцифровки, соединения в новый контекст, показа зрителю для установления связи с кинотрадициями и переосмысления значимости культурных событий прошлых эпох. В условиях Сибири эти задачи решаются благодаря взаимодействию Восточно-сибирской, Западносибирской и Красноярской киностудий.

Вполне справедливо, благодаря деятельности координационного совета по культуре Межрегиональной ассоциации «Сибирское соглашение» (МАСС), кинолетопись признается необходимой частью культуры и «национальной исторической памяти». Концепция развития сферы неигрового кинематографа (2004 г., Белые столбы) сосредотачивает в себе множество концептуальных положений и многоаспектных предложений по развитию кинодокументалистики в России.

Следует особенно иметь виду, что «кинохроника в частности и документальное кино в целом есть способ самоидентификации нации, не позволяющей нашей стране, то есть людям, забыть прошлое» [4, с. 148–149].

Кинодокументалистика как явление зрительской культуры в кинофестивальном пространстве сибирского мегаполиса и региона развивается стремительными темпами. На протяжении шести лет, с 2006 по 2011 г., в Омске проходит Международный фестиваль документального кино «Встречи в Сибири», который концентрирует в себе лучшие достижения неигрового кино за данный период. Он предоставил зрителям возможность обсуждения проблем и свободного просмотра социального и публицистически острого кино, которое говорит со зрителем языком документальных кинообразов, облаченных в форму художественно достоверной правды.

Началось с того, что в одном фестивальном проекте были представлены два города: Омск и Новосибирск. Затем фестиваль постепенно, шаг за шагом, становился всё более открытым и приобрел статус международного, а в 2012 г. перешел в новое качество: он стал «фестивалем фестивалей», то есть приобрел характер полипространственного. У него появилось новое название – «Сибирь». Он является знаковым культурным событием Омска: крупные российские и международные кинофорумы объединили творческие усилия и организовали «фестиваль фестивалей», на котором проходят постпремьерные показы. Он представляет фильмы крупных российских и международных кинофорумов: Международного фестиваля документального кино «Флаэртиана», следующего традициям мировой кино-

документалистики (г. Пермь); Открытого кинофестиваля документального кино «Россия» (Екатеринбург), который развивает традиции отечественного документального кино в различном социальном, этнокультурном и ментальном измерении. При этом сохраняются приоритеты и преемственность в фестивальной программе, проявившиеся в ходе проведения одноименного ежегодного фестиваля-первоосновы в г. Новосибирск.

Важно понять, что документальное кино, которое представлено на фестивале, – это повествование о внутренней психологической жизни человека, увиденной через зрачок камеры видеооператора. Человек с его проблемами и ежедневными заботами становится героем документальных фильмов. Эксперты говорят, что документалистика – жанр элитарный, предназначенный для думающего и глубоко чувствующего зрителя. Это поистине интеллектуальное кино.

Фестиваль является комплексной формой приобщения зрителей к общечеловеческим ценностям через подлинность происходящего на экране и возможность открытой рефлексии. В структуру фестиваля входят 9 компонентов: 1) пресс-конференция; 2) торжественная церемония открытия; 3) презентация программы каждого субфестиваля; 4) кинопоказы; 5) семинары; 6) дискуссии; 7) работа основного и зрительского жюри; 8) конкурс микрорецензий на фильмы; 9) торжественная церемония закрытия.

Каждый из компонентов имеет свое функциональное назначение.

1. На *пресс-конференции* вырабатываются основные стратегии взаимодействия с органами власти и общественными структурами, предоставляется возможность ознакомления с программой фестиваля более широким слоям населения региона.

2. *Торжественная церемония открытия* является важнейшим творческим актом взаимодействия аудитории фестиваля, его гостей и участников, представляющих фильмы. Ее образный, часто театрализованный характер позволяет популярно донести до зрителей основную концептуальную линию фестиваля, обозначить его социальную миссию.

3. *Презентация программы* каждого субфестиваля служит своеобразным мини-открытием блоков кинопоказа, предваряющим просмотры. На презентации выступают режиссер, операторы, нередко сами киногерои и раскрывают сущность показываемых проблем, вызывая на откровенный диалог зрителей.

4. Непосредственно на *кинопоказах* удовлетворяются запросы и эстетические интересы зрителей в ходе совместного видения тех художественных идей и проблем, которые авторы выносят на их суд.

5. На *открытых семинарах* зрительский актив включается в творческое взаимодействие с героями фильма; происходит приобщение к авторской концепции документалистов, заложенной в кинопроизведении.

6. *Дискуссионная программа* фестиваля складывалась с участием студентов омских вузов, программ «N. В.», «Открытый диалог». В рамках программы прошли встречи с режиссерами Владимиром Непевным (Россия), Владимиром Головневым (Россия), Данном Джева (Израиль), Джемом Силва (США).

7. В работе *основного и зрительского жюри* реализуются социальные установки на формирование приоритетов в оценке достижений авторов-создателей кинокартин.

8. *Конкурс микрорецензий* на фильмы был объявлен для зрителей в возрасте от 16 до 25 лет. Он направлен на развитие критической активности и профессиональной мобильности студенческой молодежи, представляющей интеллектуальную зрительскую элиту фестиваля.

9. *Торжественная церемония закрытия* подводит итоги мероприятия. На этом этапе появляется широкая возможность кулуарного свободного общения, творческого взаимодействия, установления деловых контактов, поднятия престижа и имиджа творческих объединений и авторов-участников фестиваля.

Осветим проблемное поле фестиваля «Сибирь», прошедшего в Омске в ноябре 2012 г. По мнению режиссера В. Косаковского, представившего фильм «Да здравствуют антиподы!», диаметрально противоположность мест, людей, традиций и уклада жизни создает основу мультиполярности, диалектики похожести в непохожем и порой совершенно противоположном. Это доказывается показом различных крайних северных и крайних южных точек земного шара, а также их обитателей. *Проблема понимания другого* как основы мирного сосуществования раскрывается во всей ее полноте и естественности.

Социально острая проблема *отказного родства* ярко показана в картине Ирины Зайцевой (Россия) «Наказание без преступления». Перифраз названия произведения классика символизирует возвращение из пошлого века ситуации духовного одиночества. Внимание автора обращено на пе-

дагогов, работающих в психоневрологических интернатах, посвятивших всю свою жизнь воспитанникам. Эти люди становятся на всю жизнь главными духовными наставниками для растущих детей, бывших некогда «отказниками».

Проблема обречения на одиночество, *отрезанности человека от мира* поднимается белорусским режиссером Виктором Аслюком в фильме «Деревянный народ». Показывая мастера-самоучку Николая Тарасюка, занимающегося резьбой по дереву и живущего на краю дикого Беловежского леса, автор взывает к сочувствию и вниманию со стороны общества. Не может не трогать зрителя атмосфера равнодушия окружающих к таким талантливым людям, как дед Тарасюк, воплощающим в своем творчестве образы самодовольного общества, которое духовно чуждо герою, но которого ему, увы, явно не достает.

Иная ситуация складывается в картине режиссера Юлии Киселевой «Широкие объятия» (Россия), где мы видим группу молодых девушек, которые находят себя в волонтерской работе и ухаживают за одинокими стариками, живущими в домах престарелых. Здесь акцент сделан на душевной привязанности, *простом человеческом родстве*, которое так дефицитно в наше непростое время, теряющее связь поколений, уважение к старости и ее мудрости. В центре фильма – борьба девушек за улучшение жизни и быта своих подопечных, и протест волонтеров против равнодушия чиновников представляется справедливым.

Оптимизмом наполнена картина Валерия Тимощенко и Натальи Шуваловой (Россия) «Трезвитесь!». В ней показывается *возможность позитивного преобразования, возрождения* гибнущей и спивающейся российской деревни, которое проявляется в деятельности талантливого священника, создавшего и пропагандирующего целую систему оздоровления через разумный образ жизни, оздоравливающие процедуры. Герой картины наглядно показывает необходимость обращения к целительным силам природы и естества человека. Зрителя подкупает уверенность пастыря, его глубокая вера в человека. Путь преобразования в картине проходит бывший алкоголик.

Проблема *противостояния духовности и бездуховной власти* поднимается в картине «Прибежище» режиссера Владимира Головнева (Россия), которая посвящена отшельникам буддистского монастыря. Их отрешенность, поглощенность молитвами, духовное самоуглубление и чувство

коллективной защищенности, казалось, должны бы встретить социальную поддержку и участие. Однако это благополучие иллюзорно, зритель видит холодное и бесчеловечное отношение чиновников, которые ставят героев фильма перед фактом, что земля им не принадлежит. В финале картины зритель приходит к пониманию того, что побеждает сегодня власть денег и собственности, а не благие духовные помыслы, с которыми никто считаться не хочет.

Владимир Головнев, молодой режиссер и директор кинокомпании «Игра», в своем интервью журналу «Дело молодое» сказал: «Я против мессианства в кино, пропаганды каких-то своих идей. И против сценария в этом жанре. Я пытаюсь понять, чем живут люди, и не лезть в эту жизнь. Все мои фильмы я делаю без определенной идеи и считаю, что документальное кино должно быть таким – живым» [1, с. 59]. Такая трактовка деятельности кинодокументалиста во многом правильная, так как она фиксирует главное – свободу самовыражения автора без малейшей толики навязывания, зомбирования, прессинга зрителя. При этом стилистика автора построена, главным образом, на выражении доверия и любви к героям. Это создает в картине духовную атмосферу, которая является результатом возникшей взаимности. И здесь очень важна – о чем говорит В. Головнев – ответственность за отношения с героями, которых автор делает бессмертными, продолжая их жизнь на экране.

Глубоким *антропологическим смыслом* наполнены образы картины Эдгара Бартенева (Россия) «Яптик-Хэсе», в которой показаны странствия ненецкого семейства по Ямалу. Колоритные образы ненцев-долгожителей – 90-летнего шамана Ирэ Татиба, столетней Хаду, а также малышей Яркалыны показывают всю красоту и *сложность жизненной гармонии* ненецкого семейства, сущность жизни которых – перемещение с Севера на Юг, из «нижнего мира» в «верхний». Стремление не только к физическому, но и человеческому теплу – это идеал, построенный на основе постоянства срединного положения ненецких странников.

Уникальные свидетельства истории любви советского поэта Владимира Маяковского и Вероники Полонской представил Павел Мирзоев в картине «Женщина эпохи танго». Эта цепочка интервью, прерываемая показом уникальных фотографий и документальных свидетельств из жизни поэта, заставляет зрителя проникнуться атмосферой эпохи и понять силу невероятной страсти, способной погубить талант.

На показе короткометражных фильмов выпускников ВГИКа в зале не было свободных мест. Этот аншлаг был вызван тем, что представители поколения нулевых решили как бы посмотреть на себя со стороны. Четыре фильма отражали жизнь современной молодежи. Формат видеодневника студента журфака МГУ «Как я съел свою стипендию» рассказывает о *сложностях выживания* в условиях бедственного материального положения. Эта проблема показана с жутковатым юмором, который нередко проявляется в сатирических комедиях молодых авторов.

Фильм «Трудно взрывать планеты» рассказывает об актуальной проблеме *социально-гендерной самоидентификации*. Герои фильма пытались ответить на вопросы: кто есть мужчина и женщина и почему им иногда трудно найти общий язык. Эта деликатная сторона человеческих взаимоотношений показана в новом ракурсе.

Еще одну социальную проблему – проблему *необходимости защиты от переизбытка звуковой информации*, от шума в крупных городах – поднял один из иностранных гостей фестиваля Дан Джева, израильский режиссер-документалист. Он показал свой фильм «Шум» о человеке, который страдает от звуковой чувствительности, живя в одном из самых шумных городов мира – Тель-Авиве. В этой работе чувствуется важная особенность стилистики автора – снимать по ходу жизни, сопровождая своим взглядом развитие сюжета и не нарушая его течения.

Интересную мысль высказала на фестивале Элла Давлетшина, директор Международного фестиваля документального кино «Сибирь»: «Документальное кино – это искусство говорить правду. ...Это непродуманные истории, рассказанные языком искусства... Чтобы смотреть документальное кино, нужно быть талантливым зрителем» [1, с. 59]. Хочется верить в прогрессивную перспективу развития фестивального движения в Сибири. Однако следует заметить одну интересную особенность фестиваля «Сибирь» – 2012: картин о самой Сибири здесь практически не было.

Важную *социальную и этнокультурную миссию* выполнил также фестиваль «Дни грузинского кино в Омской области», который Омск принимал впервые. Программа фестиваля, по мнению В. Семина, «имеет разветвленные и глубокие исторические, культурные, даже политические корни и аспекты» [3, с. 17–18]. Основываясь на культурно-исторических традициях своего народа, коллективы артистов, кинематографистов из Грузии представили национальное по сути грузинское кино, которое для России «всегда было особым по своей духовности, поэзии и невероятной

жизнеутверждающей форме» [3, с. 19]. В этих картинах отражены символы народа, страны, духовные истоки творчества. Как ответная реакция в Тбилиси проходил День российского кино. Эти примеры красноречиво подтверждают слова К. Разлогова о том, что фестивальное движение становится сильнейшим противовесом глобализации, придающим культурную респектабельность и некоторую долю экзотики, в которую попадают наши бывшие союзные республики [5, с. 534–535].

Литература

1. Иванов М. Фильм. Фильм. Фильм // Дело молодое. – 2012. – № 26. – С. 59.
2. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – С. 534–535.
3. Семин В. Гамарджоба, генацвале! // Мои земляки. – 2012. – № 4(8). – С. 17–18.
4. Серов В. А. Документальное кино – больше чем кино // Западно-Сибирская студия кинохроники. – Новосибирск, 2005.
5. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – С. 534–535.

В. В. Стебляк (Омск)

ПРОГНОСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена проблемам и возможностям прогнозирования в русском и западном искусстве. Рассматриваются некоторые аспекты изучения данной проблемы в отечественной и западной философии. Приводятся примеры литературных произведений, отражающих утопическое мышление, которое носит религиозный или космический характер, покоящийся на интеллектуальном прогнозировании, а также на основе теории постмодерна, претендующей на объяснение концептуальных основ современного культурного мира и западной элиты, проигрывающей сценарии возможного будущего.

Ключевые слова: *прогнозирование, искусство, «образ времени», символ, постмодерн, утопия, научная фантастика, фэнтези.*

PREDICTING POSSIBILITIES OF MODERN ART

The article deals with the problems and possibilities of predicting in Russian and Western art. Some aspects of the problem study in this country and western philosophy. The examples of literary works from the point of view of utopian thinking, bearing the religious or space character, resting on an intellectual predicting, as well as on the basis of the postmodern theory that claims to explain the conceptual foundations of the modern civilized world and the Western elite, making the possible future scenario.

Keywords: *predicting, art, «the image of the time,» a symbol, postmodern, utopia, science fiction, fantasy.*

Анализу процессов предугадывания в искусстве были посвящены теоретические исследования как в философии, так и в научно-прогностической мысли. Спор о приоритетах в познании будущего в науке, философии и искусстве стал предметом изучения и в философско-эстетической науке. Среди трудов, в которых исследуется эта проблема, можно выделить работы А. С. Молчановой, И. В. Бестужева-Лады, А. Ф. Аскина, Ю. Б. Борева, А. И. Илиади, Е. П. Шудри и многих других. Предугадыванием в искусстве называются гипотезы, нацеленные на образно-символистское созидание вероятностного будущего.

Создание «образа времени», «духа эпохи» сопряжено с пониманием не только настоящего, но и наступающего, существующего в скрытой форме. Творческий процесс в искусстве связан с мыслительными представлениями того, что может и должно произойти. Художник обдумывает варианты возможностей и выбор художественно-необходимого.

В отличие от научной прогностики, искусство создаёт многовариантную картину будущего, панораму предстоящих изменений, включающих отдельные случайные события. Предупредительная функция стохастического, вероятно-гипотетического подхода к будущему в искусстве включает, в отличие от науки, ситуации, которые для научного познания представляются непрогнозируемыми. С другой стороны, искусство не направлено на точное прогнозирование ситуаций, оно их «проигрывает» и высказывает предпочтение определенным вариантам и возможным альтер-

нативам. В этом смысле «эффект неопределенности» в художественном создании облика будущего является препятствием для обоснования прогностической ценности искусства.

Так, Уильям Блейк в своих стихах, по мнению Маклюэна, выдвинул гипотезу расщепления человеческого сознания, явление, которое намного позже рассмотрели психоаналитики [8, с. 153].

Достоевский, поставив проблему «двойника» и анализируя причины человеческих поступков, значительно опередил их изучение в психологии [5, с. 34].

В поэме «Первое свидание», созданной в 1921 г., Андрей Белый предчувствует появление атомного оружия:

*Мир – рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой [3, с. 41].*

Ощущая связи с глубинами человеческого подсознания, которые с трудом поддаются рациональному осмыслению, искусство позволяет увидеть некий вариант-истину.

Джеймс Джойс, в романах которого каждый герой един во многих лицах, предвосхищает открытие «многомерной логики» раньше того, как соответствующие понятия сформировались в современной науке [8, с. 153]. Не расчленяя внутренний мир личности, а воспринимая его в органической целостности, искусство способно проявить беспокойство там, где еще назревает конфликт, откликнуться на вероятностные ситуации, в которых может оказаться человек, адаптировать его к еще неосознанному новому.

Плодотворные идеи, которые высказывали писатели-фантасты, также намного опережали открытия ученых. Герой книги английского писателя Фрэнсиса Годвина «Человек на Луне» (1638) путешествует в космосе и ощущает состояние невесомости. О действии «летающей ракеты» впервые сообщил Сирано де Бержерак в произведении «Иной свет, или Государство и империи Луны» (1656 г.). Гулливер Джонатана Свифта еще в XVIII в. «наблюдал» спутники Марса и определил их размеры и орбиты, близкие к реальным.

Обобщенные данные эффективности художественных прозрений, впоследствии научно реализованных, приводит И. В. Бестужев-Лада. «Литературоведы подсчитали, что из 108 фантастических идей Жюль Верна оказались ошибочными или неосуществимыми только десять, он предвидел почти все технические открытия начала XX века, из 86 идей Г. Уэллса – только десять, из 50 идей А. Беляева – только три. Все остальные либо сбылись (или наверняка сбудутся в ближайшее время), либо оказались в принципе осуществимыми на основе последних данных науки» [7, с. 191].

И для художника, и для ученого, пытающегося разглядеть контуры будущего, особенно важен мировоззренческий кругозор, чутье к перспективным тенденциям развития. Научная предусмотрительность писателей-фантастов не случайна, она подготовлена их энциклопедическими знаниями, целенаправленным мышлением и богатейшим воображением.

Если цель философии – создание теоретического мировоззрения, то «художественная информация вырабатывает не воззрение на мир, а образ мира, при этом не расчленяя онтологический, гносеологический, аксиологический, антропологический аспекты умозрения, а воплощает в системе образов целостное представление о мире и человеке» [10, с. 30–31]. Поэтому вопрос о приоритетах в осознании будущего – это вопрос о разных сторонах его постижения.

Современные западные социологи и философы О. Тоффлер, Г. Маркузе, Д. Белл, Д. Гелбрейт, М. Маклюэн и др. также убеждены, что к точному мышлению науки необходимо присовокупить пылкое воображение искусства. Они призывают использовать результаты художественного творчества и динамичные модели будущего для прагматических целей рациональной проработки тех или иных альтернативных путей и стилей культуры [5, с. 4].

В литературе нового времени возник новый способ постижения будущего – утопия. В классической утопии нравственный идеал первичен, а социальная организация служит только в целях реализации этого идеала. В современной утопии главное – это разумная организация. Современную утопию можно охарактеризовать как «подробное и последовательное описание воображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы... и организованного совершеннее, чем-то общество, в котором живет автор» [9, с. 8].

Утопизм в чистом виде предугадывает будущее вне связи с настоящим, поэтому отходит от конструктивности и в настоящее время находится в упадке, но, с другой стороны, история продемонстрировала, что, несмотря на неконструктивность «блаженного места» и «земного рая», утопия осуществляется как раз со стороны того распорядка вещей, который разрабатывают для достижения всеобщего блаженства утопические умы. Осуществляясь в этом организованном элементе, утопия приводит к результатам, прямо противоположным ожидаемым. Роковую диалектику антиутопии констатировал Ф.М. Достоевский устами Шигалева из «Бесов»: «...Мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей... Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» [2, с. 34].

Умозрительность социальной утопии – вещь не бесспорная, ведь в сердцевине утопических проектов заложена не только умозрительная идея, но и мощный волевой импульс. Не случайно Н. А. Бердяев ставит вопрос о том, почему социальные утопии перерождаются в антиутопии, «как избежать окончательного их осуществления... как вернуться к неутопическому обществу, к менее совершенному...» [2, с. 121–122].

Все лучшее в утопической литературе создано в жанрах дистопии и антиутопии. С эстетической точки зрения, нет концепции более скучной и бесцветной, чем вечное блаженство. Этим можно объяснить и многочисленные катастрофические предугадывания в рамках утопического жанра [9, с. 11].

Политическая диалектика утопий прямо или косвенно коснулась и самих создателей «земного рая». Тоталитарные режимы старались побыстрее устранить тех, кому они были отчасти обязаны своим приходом к власти. Еще Платон в «Государстве» обосновал стремление тоталитарных государств к избирательному отношению к образам-фантомам, чтобы оградить публику от их опасного влияния.

Запад – колыбель утопического мышления, именно там формы интеллектуального узнавания будущего проявлялись, начиная с Бэкона, Мора и Кампанеллы и вплоть до У. Моррисена, Скиннера, Урсулы ле Гуин. Запад пестовал и культивировал интеллектуальную культуру утопии, но не смешивал ее с культурной реальностью.

В России как раз классическая утопия совершенно не культивировалась. Специфика русской утопии заключалась в том, что она, по большей степени, была не интеллектуальной, а носила религиозный или космический характер и устремлялась за рамки определенной социальной системы, уводя читателя в мир оптимистического и деятельного Апокалипсиса у Н. Федорова, в мир «соборности» и «новой религиозной общественности» у Вл. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, в космические миры А. Л. Чижевского, В. И. Вернадского, А. А. Богданова, А. Сухово-Кобылина и др., в поисках обетованной земли и «града Китежа». Во всех этих формах русского утопизма есть очень светлое чувство. Нет произведений, подобных платоновскому «Государству», нет жесткой социальной структуры Мора и Бэкона, есть мечта о преображении человека, преображении земли в радостных формах обновления.

Такой лейтмотив характерен для многих русских литераторов, он связан с неоформленностью и трагизмом социального бытия в России. Как писал Н. А. Бердяев, «катастрофическое мироощущение стало характерным для наиболее замечательных и творческих русских людей. Крепкая, устойчивая классическая культура с ее перегородками, дифференциацией разных областей, с ее нормами и ее духом конечности, очень неблагоприятна для предчувствий и провидений. Такого рода культура создает броню для души и закрывает ее для токов, идущих от неведомого грядущего. В России выработалась душевная структура, обращенная к концу, открытая для грядущего, предчувствующая катастрофу» [1, с. 73]. Западная культура, характеризующаяся особой «европоцентрической успокоенностью» и претендующая на разрешение всех мировых проблем, в глазах русских мыслителей представлялась неблагоприятной почвой для пророческого вопрошания.

Западные способы обращения к будущему покоились на интеллектуальном прогнозировании, что было естественно для эволюционного пути Западной Европы. Однако в лихолетье XVI–XVII вв. все было совсем иначе. В Германии той поры появились эсхатологические секты различных модификаций, во Франции в середине XVI в. возник феномен Мишеля Нюстрадамуса как раз перед страшными религиозными войнами второй половины XVI в. В конце XIX – начале XX вв., когда Западная Европа испыты-

вала целый ряд структурных кризисов, ее провидческий потенциал создает потрясающие антиутопии. Так, Ганс Эверс в «Мандагоре» и «Ужасе» угадал многие стороны нацизма. В рассказе английского автора Чиела, опубликованном в 1896 г., повествуется о банде преступников, которые ходят по Европе и истребляют семьи, сочтенные ими вредными. Их целью является усовершенствование человечества, а название этого рассказа – «СС». Франц Кафка в «Процессе» предвосхитил состояния, которые вскоре станут обычными для «Третьего рейха». В творчестве немецких экспрессионистов 10–20-х гг. XX в. Кирхнера, Мунка, Арнта, Гросса, Михтера отчетливо видно, насколько болезненны и страшны процессы, зарождающиеся в обществе.

В 70-е гг. XX в. в западном мире произошли качественные процессы, предопределившие изменения в прогнозировании. Научная фантастика являлась символом западного прогресса на протяжении всего нового времени, но с 70-х гг. XX в. постепенно вытесняется жанром фэнтези, основанном на использовании мифологических и сказочных мотивов. Обращение Запада к будущему как к прошлому, по всей вероятности, выражает стремление элиты к идеализации иерархических орденов и мистических братств. Фигуры создателя «Властелина колец» Дж. Толкиена и автора «Гарри Поттера» Дж. К. Роулинг стали культовыми, как и те ценности, которые пропагандируются в произведениях. Характерно, что только в современном Китае позиции научной фантастики остались неизменными.

Теория постмодерна претендует на объяснение концептуальных основ современного культурного мира. Сущностным определением явления постмодерна является отсутствие понимания причинно-следственных связей, исторического процесса, методологических основ, объясняющих суть происходящих событий. Деконструкция как метод развенчивания всех социально-философских теорий раскрывает нелепость попыток объяснить мир с точки зрения рациональных способов познания. Миражность мира, зыбкость в познании любого объекта создает общий фон случайности всякого научного обобщения, некой сложной и запутанной игры в бисер, в которой более важной представляется форма выражения, нежели содержание. Искусство постмодерна после всплеска интереса к западным течениям в 90-е гг. в России утрачивает свою энергетическую силу и не в со-

стоянии донести глубину экзистенциальных переживаний, постигших наших людей в эти трагичные для многих двадцать лет.

Безусловно, постмодерн – это интеллектуальный, социальный и эстетический тупик. Проблема заключается в том, что это явление спонтанно появилось и затем искусственно развивалось для интеллектуалов в связи с модой на неструктурированные рассуждения. С помощью постмодернистских рассуждений удалось устранить конкурентов-интеллектуалов в прогнозировании. Эклектика в искусстве и культуре привела к полному непониманию различий между добром и злом. Полная дезориентация человека в мире представляется как свобода и плод глубоких интеллектуальных откровений. В постмодерне отсутствует понимание в вопросах созидания и разрушения. Следовательно, часть интеллектуалов, которая может повлиять на раскрытие истинной картины бытия в конкретных исторических условиях, будет поглощена тупиковыми рассуждениями о симулякрах и ризомах.

С 70-х гг. западная элита моделирует ситуации будущего посредством катастроф, которые периодически случаются в нужном месте и времени. Можно говорить о проектировании мировых процессов, в которых искусство играет одну из ключевых ролей. Культура и искусство, отражающие, выражающие и программирующие западную миро-систему, создали целостный мир ценностей, образов, смыслов, влияющий на будущее. Идеологическая основа западной культуры, воплощенная в образно-символистической системе, участвует в динамике нужного элите развития, усиливая необходимые тренды.

Голливудское воплощение материалистических идеалов американской мечты распространялось по миру значительно эффективнее рациональных конструкторов. Американцы создали научную фабрику грез, опирающуюся на методологические разработки психологии, менеджмента, маркетинга, и стали первыми применять в PR-технологиях системную манипуляцию. Такой подход направлен на постепенное и целенаправленное разрушение ценностно-смысловой матрицы и конструирование иного цивилизационного будущего для всего мира.

Образы-символы в американском киноискусстве становятся не только способом приобщения к так называемым общечеловеческим ценностям,

но и мерилom, определяющим варианты наступающего. Так, демонстрация катастроф военного или космического масштаба в голливудской фантастической версии служит верным способом давления на общественное мнение с целью увеличения бюджетов, связанных с обороной или космосом. Образ врага, столь необходимый для американской империи, демонстрируется в фантастических версиях борьбы с маниакально настроенными арабами, китайцами и русскими. Башни-близнецы, атакованные самолетами с террористами, сначала были уничтожены в голливудской версии, и лишь затем произошли события 11 сентября. Западная элита за последние сорок лет научилась использовать образно-символистические способы для прогнозирования желательного для него будущего.

Анализ образов, символов, идей, создаваемых западными специалистами для России и вскормленных отечественными средствами массовой информации, позволяет охарактеризовать их как продукт системной идеологической манипуляции, направленной на демонтаж российской государственности и распад образно-символистической системы отечественной культуры. Чтобы созданные идеи не казались чужеродными, необходим многократный повтор, усиленный аксиоматичностью утверждений, представленных в образцах поведения, жизненных стратегиях, модных стилях. Современное российское искусство не вполне свободно от западной идеологии, как не вполне свободно от рыночных условий. Прогнозировать будущее может страна, в которой самостоятельная политическая власть, сильная экономика и стабильная социальная структура. Художники, испытывающие давление с двух сторон – либерального заказа и рынка – оказались в ситуации, когда моделировать чужую цивилизацию стало значительно выгоднее, чем создавать художественные произведения в рамках своих ценностных основ.

Современное искусство России, проигрывая возможные сценарные варианты будущего, видит их через западную картину мира. Телевидение полностью воспроизводит кальку западных каналов и передач. Киноискусство приобщает зрителей к западному прокату и воспроизводит собственные фильмы на основе образцов массовой культуры. В отечественных фильмах изображены несколько социальных слоев населения, которые интересны рынку, но жизнь 90 процентов населения, отнюдь не самых по-

следних в России по социальному значению, как правило, не интересует современных сценаристов, писателей и театральных режиссеров. По сути, смотря на мир чужими глазами, современное российское искусство перестает чувствовать сложную реальность окружающей жизни, тем более осуществлять прогнозирование.

Западная элита всегда считала Россию извечным врагом, который должен пасть. Современное российское руководство понимает враждебность Запада как проявление борьбы за ресурсы, что нормально с точки зрения конкуренции. Однако для западной элиты самое важное – разрушить основы альтернативного проекта, потенциально сокрытого в российской цивилизации. Таким образом, созданный российским современным искусством мир не отражает отечественных реалий. Возможности прогнозирования в современном российском искусстве ограничены из-за прессинга западной интеллектуальной элиты.

Литература

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 220 с.
2. Бердяев Н. А. Новое средневековье. – М.: Феникс: ХДС-пресс, 1991. – 81 с.
3. Водолей – знак России. Поверья. Прозренья. Пророчества. – М.: Сов. писатель, 1992. – 220 с.
4. Волынский А. Л. Книга великого гнева. – СПб.: Изд-во Труд, 1903. – 212 с.
5. Наука и жизнь. – 1971. – № 11. – 150 с.
6. О современной буржуазной эстетике. – Вып. 4. Современные социальные утопии и искусство. – М.: Искусство, 1976. – 160 с.
7. Современные проблемы социального прогнозирования. – М.: Наука, 1970. – 211 с.
8. Современная эстетика США. – М.: Искусство, 1980. – 321 с.
9. Уэллс Г. Предсказания о судьбах, ожидающих человечество в XX столетии. – СПб.: Монвид, 1903. – 198 с.
10. Художественная культура в докапиталистических формациях / отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 304 с.

НАШИ АВТОРЫ

Афанасьева Ирина Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры проблем воспитания и дополнительного образования Кузбасского регионального института повышения квалификации и переподготовки работников образования.

Башкина Елена Юрьевна, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин ГОУ СПО «Кемеровский педагогический колледж».

Бочкарева Наталья Ивановна, доцент кафедры народного танца института хореографии КемГУКИ.

Быкова Наталья Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой кино-, фото-, видеотворчества ОмГУ им. Ф. М. Достоевского.

Василенко Александр Владимирович, научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ.

Веселовская Елена Валерьевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ.

Власова Елена Анатольевна, аспирантка кафедры теории культуры, этики и эстетики МГУКИ.

Генова Нина Михайловна, доктор культурологии, доцент, декан ОмГУ им. Ф. М. Достоевского.

Гук Алексей Александрович, доктор философских наук, доцент, директор НИИ прикладной культурологии КемГУКИ.

Двуреченская Анастасия Сергеевна, кандидат культурологии, заведующая кафедрой культурологии КемГУКИ, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ.

Елисеенков Геннадий Симонович, профессор, заведующий кафедрой дизайна КемГУКИ.

Киселев Александр Владимирович, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии КемГУКИ.

Киселева Мария Александровна, кандидат культурологии, заместитель директора районного краеведческого музея Крапивинского района по научной работе.

Петров Игорь Федорович, доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин и регионоведения Академии маркетинга и социально-информационных технологий г. Краснодар.

Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой фотовидеотворчества КемГУКИ.

Стебляк Виктор Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент ОмГУ им. Ф. М. Достоевского.

Филимонова Алла Валентиновна, выпускница кафедры культурологии КемГУКИ.

Хилько Николай Федорович, доктор педагогических наук, профессор кафедры кино-, фото-, видеотворчества ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, старший научный сотрудник Сибирского филиала Российского института культурологии.

Целюк Светлана Алексеевна, зав. отделом культурологической направленности Областного центра дополнительного образования детей (ГАОУ ДОД КО «ОЦДОД»).

Чупахина Татьяна Ивановна, кандидат философских наук, зам. декана ОмГУ им. Ф. М. Достоевского.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие (Гук А. А.)</i>	3
<i>Философско-гуманитарные проблемы культуры</i>	
<i>Елисеенков Г. С.</i> Структурная модель мышления дизайнера.....	6
<i>Власова Е. А.</i> Специфика пространственного параметра в структуре мегаполисного сознания.....	15
<i>Чупахина Т. И.</i> Космизм как поэтическая философия Н. А. Римского-Корсакова.....	27
<i>Историко-культурные процессы и явления</i>	
<i>Гук А. А.</i> Информационно-массовый подход к пониманию медиатекстов: критика определений.....	36
<i>Двореченская А. С., Филимонова А. В.</i> Салон как игровое пространство европейской дворянской культуры XVIII – первой половины XIX вв.	46
<i>Киселев А. В., Киселева М. А.</i> Научно-исследовательская и культурно-образовательная деятельность краеведческих музеев Кемеровской области.....	55
<i>Культурный менеджмент и политика</i>	
<i>Генова Н. М.</i> Перспективные модели и технологии управления в контексте эффективных подходов к формированию новой российской идентичности.....	66
<i>Петров И. Ф.</i> Проектирование региональной культуры.....	74
<i>Образование в зеркале культуры</i>	
<i>Гук А. А., Веселовская Е. В., Василенко А. В.</i> Творческо-образовательная деятельность образовательных и социокультурных учреждений Кемеровской области по внедрению программ, ориентированных на повышение медийной культуры населения.....	81
<i>Афанасьева И. В., Целюк С. А.</i> Традиционная культура – основа развития творческой личности.....	89
<i>Быкова Н. И.</i> Проблемы подготовки кадров в области кино-, фото-, видеотворчества в региональных вузах.....	98

<i>Башкина Е. Ю.</i> Методологические основы подготовки будущего учителя: исторический аспект.....	102
<u><i>Художественная культура: современность и традиции</i></u>	
<i>Бочкарёва Н. И.</i> Традиции и новации в преподавании русского народного танца.....	112
<i>Светлакова Е. Ю.</i> «Железный» и «эмоциональный» сценарии как культурная метафора маскулинного и феминного начал искусства кино.....	123
<i>Хилько Н. Ф.</i> Обновление форм зрительской культуры в кино-фестивальном пространстве репертуарной политики Омского Прииртышья.....	129
<i>Стебляк В. В.</i> Прогностические возможности современного искусства.....	137
Наши авторы.....	147

Научное издание

КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

Сборник научных статей

Литературный редактор *Е. В. Веселовская*
Технические редакторы *А. В. Василенко, Е. В. Веселовская*
Дизайн обложки *С. Н. Казарин*
Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано к печати 23.07.2013. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 7,7. Усл. печ. л. 8,8.
Тираж 300 экз. Заказ № 125.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.
E-mail: izdat@kemguki.ru