

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Кемеровский государственный университет культуры и искусств
Научно-исследовательский институт прикладной культурологии

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА
ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

УДК 008
ББК 71.4(2)
У91

Редколлегия:

П. И. Балабанов – доктор философских наук, профессор,
член-корр. Российской Академии естествознания,
главный редактор;

И. Ф. Петров – доктор философских наук, профессор,
член-корр. Российской Академии естественных наук,
зам. главного редактора;

**В. П. Геращенко, Т. А. Григорьянц,
Н. Л. Проконова, Н. Т. Ултургашева**

Редакторы:

Г. Г. Ултургашев, В. А. Шамарданов

У91 Ученые записки НИИ прикладной культурологии / Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 226 с.

ISBN 5-8154-0070-x

УДК 008
ББК 71.4(2)

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящее издание ученых записок НИИ прикладной культурологии является результатом проделанной работы коллективом института за пятилетний срок (2000–2005 гг.).

Широкие плодотворные связи института дали возможность привлечь к настоящему изданию ученых других вузов и других регионов страны.

Содержание данного труда определено рамками прикладной культурологии. Несмотря на то что данное направление к настоящему времени не имеет четко выраженных границ, тем не менее, оно обусловлено общностью проблематики, в центре которой стоит вопрос о взаимосвязи культурологии как науки и практических возможностей приложения полученных результатов в культурной и социальной жизни общества.

Результаты прикладных исследований являют себя не только в традиционном виде монографии, статьи, но и в более демократических формах – интервью, рецензии, что и представлено в предлагаемых «Ученых записках». Это позволяет не только презентовать результаты научных исследований, но и осмыслить общественные оценки деятельности сотрудников института.

Следует добавить, что понимаемая в широком смысле прикладная культурология естественным образом включает не только научные процедуры исследования объектов, но и, преобразуясь в художественные установки исследователей, демонстрирует себя в художественных формах – литературных, сценических, музыкальных и др. Такой перечень представлен в данном труде как в виде рецензий, так и в виде соответствующего списка публикаций.

Результаты деятельности НИИ прикладной культурологии не только отражают проделанную работу, но и выступают как основа в осознании перспективы дальнейших научных изысканий и практических мероприятий.

Следует также подчеркнуть включенность исследовательской деятельности сотрудников института в многообразную жизнь коллектива КемГУКИ. Это, прежде всего, выражается в сочетании научной и методической работы сотрудников. Указанная взаимосвязь нашла свое отражение в публикациях методического характера, которые представлены в перечне изданий НИИ прикладной культурологии за пятилетний срок.

Обозначенная тематика деятельности НИИ прикладной культурологии и развертывание работ в данном русле, а также полученные результаты выступают своеобразным отчетом коллектива НИИ прикладной культурологии, полнота и перспективность которого, в силу уникальности самого существования НИИ, остается во многом предметом дискуссий. Надеемся на то, что представленное издание в современных дискуссиях о статусе, роли, значении прикладной культурологии для науки и практики, служит аргументом, позволяющим перевесить чашу весов в пользу востребованности и значимости данной дисциплины в структуре культурологического знания.

П. И. Балабанов

О СТАТУСЕ ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ

В истории Кемеровского государственного университета культуры и искусств (до 2004 года академия) 90-е годы характеризуются рядом инновационных процессов: открытием новой учебной специальности 020600 – культурология, значительным ростом числа научных публикаций в официально еще только формирующейся новой отрасли научного знания – культурологии, проведением научных форумов всероссийского и регионального масштабов по проблемам культуры, увеличением процента остепененности профессорско-преподавательского состава университета в области философии и культурологии. Вызов времени был принят коллективом КемГУКИ. Результатом напряженной работы преподавателей и сотрудников во второй половине 90-х годов явилось образование отдела аспирантуры, организовавшего научно-педагогическую работу по философским и культурологическим специальностям. В дальнейшем были открыты первые диссертационные советы по данному направлению: в мае 1998 года диссертационный совет по защите кандидатских диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук по специальности 09.00.01 – онтология и теория познания (философские науки) и диссертационный совет по защите кандидатских диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук по специальности 24.00.02 – историческая культурология. В настоящее время в КемГУКИ действуют два диссертационных совета – кандидатский по философии (специальности 09.00.01 – онтология и теория познания и 09.00.11 – социальная философия), докторский по культурологии (специальности 24.00.01 – теория и история культуры, 24.00.03 – музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов).

В этот же период при кафедрах философии, культурологии и искусствознания, народного хора, социально-культурной деятельности создаются исследовательские группы и лаборатории. Их успешная научно-исследовательская деятельность заложила основы для создания при Кемеровской государственной академии культуры и искусств научно-исследовательского института прикладной культурологии в августе 2000 года.

Деятельность НИИ прикладной культурологии разнообразна и во многом инновационна. Она создает условия для постановки ряда научных проблем. Главная из них заключается в следующем: в чем суть прикладной культурологии? Формула подобной проблемы изложена в известной в свое время статье В. В. Чешева «Об отношении фундаментальных и прикладных исследований», в которой автор полемизировал с акад. Б. М. Кедровым. В упомянутой работе она изложена следующим образом. «Во-первых, если фундаментальное связывать с теоретическим, то в технических науках, которые Б. М. Кедров называет практическим, можно найти область фундаментального. Вторая, пожалуй, еще большая слабость состоит в том, что по-прежнему неясно, что собой представляют прикладные науки. Б. М. Кедров указывает, что есть “чистая” химия и химия прикладная, “чистая” механика и механика прикладная и пр. Но не говорит о том, что действительно существует, например, прикладная химия как наука, имеющая свой предмет и понятийный аппарат в отличие от “чистой” химии. Иначе говоря, прикладные исследования в области химии определенно имеются, но существует ли химия как наука?» [1].

Переводя данную формулу на язык культурологии, получаем следующую интерпретацию. Независимо от того, как понимается культурология как наука (ее предметное поле, ее функции и пр.) зафиксируем, что прикладные исследования в культурологии имеют место быть, но существует ли прикладная культурология как наука в общепринятом смысле? То есть возникает необходимость решения проблемы фундаментального и прикладного в культурологии.

Проблема фундаментального и прикладного в науке имеет свою историю. По этому поводу автору данной статьи уже также приходилось высказываться [2].

М. А. Ариарский в работе «Прикладная культурология» демонстрирует свою позицию в достаточно развернутом виде [3]. Через дихотомию фундаментального и прикладного он интерпретирует термин «теоретическая культурология». «Фундаментальная (теоретическая) культурология – отрасль культурологии, исследующая культуру как сложную, саморазвивающуюся социальную систему и форму бытия, порожденную «сверхприродными» качествами и способами деятельности человека; как совокупность созданных человеком материальных и духовных ценностей, приемов и способов непрерывного воспроизводства социального наследия в области экономики, политики, техники, науки, искусств и самого человека как наивысшей ценности цивилизации; как средство самоорганизации, саморегуляции и самоутверждения личности» [4]. Функций фундаментальной культурологии автор не выделяет.

Прикладную культурологию М. А. Ариарский определяет следующим образом. «Прикладная культурология – область культурологии, раскрывающая методологические основы, закономерности, принципы, средства, методы и формы вовлечения человека в мир культуры, определяющая механизм создания благоприятной культурной среды, обосновывающая технологию обеспечения условий для реализации духовно-эвристических и художественно-творческих потенций людей, проявления их социально-культурной активности.

Прикладная культурология как область культурологического знания находится на стыке между фундаментальной культурологией и историей, социологией, психологией, этикой, эстетикой, политологией, юриспруденцией, теорией управления и, в первую очередь, педагогикой, что позволяет использовать методики и технологии этих наук для реализации механизма вовлечения человека в процесс освоения, сохранения, воспроизводства и распространения ценностей культуры.

Предметом культурологии выступает все, что создано руками и разумом человека; предметом прикладной культурологии становится процесс постижения индивидом результатов этой деятельности, процесс вовлечения его в воспроизводство ценностей культуры» [5]. При этом автор выделяет следующие функции прикладной культурологии: научно-методическую, политико-проективную, культуроохранительную, культуросозидающую, культуротворческую, взаимообогащающую, культуроориентирующую [6]. Несколько ранее автор дает более детальную трактовку «фундаментального» и «прикладного» в культурологии. «Утверждение культурологии как области научного знания связано с продолжающимся и ныне сложным и противоречивым процессом становления ее структуры, в рамках которой большинство исследователей выделяют фундаментальную (теоретическую) культурологию, интегрирующую в себе философию, социологию, экономику, аксиологию, семиотику культуры, культурную антропологию, культурное наследие; историю художественной, религиозной, философской, политической, экономической, нравственной, правовой, физической и других направлений культуры, и прикладную культурологию, раскрывающую принципы использования фундаментальных знаний о культуре и механизм хоминизации, социализации и инкультурации в целях прогнозирования, проектирования, регулирования и организационно-методического обеспечения культурных процессов; разработки и реализации технологий формирования благоприятной культурной среды; удовлетворения и дальнейшего обогащения духовных интересов и потребностей человека, развития его творческих потенций» [7].

Позиция М. А. Ариарского, реконструируемая таким образом, достаточно понятна. Она понятна, прежде всего, потому, что изложена конкретно и обстоятельно. Но не всегда авторы высказываются по данному вопросу именно так. Это обусловлено тем, что рассматриваемая проблематика не находится в центре внимания исследователя, хотя точка зрения автора часто бывает интересна, а следовательно, в данном случае значима.

В этом плане является содержательным отношение к прикладной культурологии, разделяемое И. М. Быховской [8]. Так, в культурологии она выделяет специальный блок культурологического знания, ориентированного на «внешний», общественный запрос и представляющего, по ее мнению, многообразное и пока далекое от систематизированности пространство самых различных по проблематике исследований и их результатов [9]. Содержание данного блока культурологического знания выступает, по мысли автора, как прикладное, практически ориентированное знание о развитии и функционировании культуры в различных социальных контекстах, о культурных процессах, закономерностях их протекания и механизмах регулирования [10].

В общем плане в системе культурологического знания автор выделяет три блока, три уровня: философия культуры, или культурософия; собственно культурологический уровень; культуроведение. Прикладное культурологическое знание И. М. Быховская относит ко второму уровню – собственно культурологическому, который «предполагает выделение культуры как специального предмета анализа через ее соотнесенность с социальным пространством, в контексте которого формируются и реализуют себя культурные, т. е. нормативно-регулятивные ориентационные принципы человеческой практики, складывается и являет себя та или иная конкретная знаково-символическая система как атрибутивная характеристика всякой системы культуры (субкультуры)» [11]. А если быть более точным, то, по-видимому, по мысли автора, прикладная культурология входит в структуру второго подуровня собственно культурологического уровня, а именно: специально-теоретического. На этом подуровне культурологические теории «конкретизируются и детализируются (но опять-таки в пределах специфики культурологического подхода) применительно к отдельным областям социокультурной практики. Результатом такого анализа являются теоретические концепции хозяйственной, политической, экологической, образовательной, бытовой и других видов культуры» [12].

Не менее интересны трактовки другого известного специалиста-культуролога Э. А. Орловой. По ее мнению, прикладная культурология есть применение теоретических обобщений к диагностике и решению устойчивых социальных проблем. Прикладное знание прямо проблемно ориентировано. Как и И. М. Быховская, она также акцентирует внимание на роли социального заказа в конституировании прикладной культурологии. Предметное поле и дисциплинарная структура прикладной культурологии, по Э. А. Орловой, выглядит следующим образом:

- урбанистическая и экологическая антропология, изучающая проблемы регулирования предметно-пространственной жизненной сферы человека, или иначе – что человек делает со своим предметно-пространственным окружением, будь то естественные объекты (почва, растения, природные материалы) или искусственные образования (знания, дороги, пространственная организация поселений и т. п.). В данной сфере исследования важная роль принадлежит представлению о территориальности, так называемом «территориальном императиве» человека, обуславливающим как социальное, так и индивидуальное микропространство людей;

- функционирование объектов массовой культуры, которое тесно связано с культурной информацией, транслируемой через средства массовой информации. Массовая культура выступает как всеобщая культурная среда современного человека;

- социальные технологии, под которыми понимается организация социального взаимодействия. Во-первых, речь идет об организации межинституциональных отношений и связей. На Западе она имеет специальное название «общественные связи» или

«связи с общественностью». Ученые занимаются обучением людей и разработкой программ и технологий поддержания взаимоотношений людей как представителей институтов. Во-вторых, сюда относится также организация сообществ. Это касается мегаполисов, в которых, в отличие от малых типов поселений, жизнь локальных соседских сообществ разрушена, горожане перестали отвечать за свою территорию, за соблюдение нравов и обычаев. Их не интересуют ни городские власти, ни соседи. Во всех городских сообществах решения общегосударственного масштаба совершенно не работают на уровне индивидуальной инициативы, активности граждан. Деятельность населения в решении локальных проблем, реализации государственных культурных программ называется социальным участием. Технологии такого рода и пытается разрабатывать прикладная антропология на Западе;

- адаптационное консультирование – семейное и личностное. Ломка традиционных социализационных систем обуславливает необходимость компенсировать их новыми механизмами социализации, пусть более искусственными. Это тоже входит в задачу прикладной антропологии.

Достаточно распространенным в настоящее время взглядом на природу и сущность прикладной культурологии является мнение А. Я. Флиера. По его определению, прикладная культурология – это наука, находящаяся на стыке фундаментальной культурологии с политологией, юриспруденцией, прикладной социологией, психологией, педагогикой и стремящаяся использовать их методики и технологии по практическому воздействию на сознание и поведение людей в интересах регулирования культурно-ценностных установок последних [13]. Ключевой проблемой прикладной культурологии, по его мнению, является «решение комплекса вопросов о том, какие параметры социокультурных процессов нуждаются в прогнозировании, проектировании и управленческом регулировании, какие цели при этом должны преследоваться, какие методы и средства употребляться, какие типы объектов культуры и культурных процессов должны избираться в качестве управляемых, на каком уровне и на какой стадии должно осуществляться это управление» [14]. В дальнейшем А. Я. Флиер скрупулезно анализирует указанный комплекс вопросов и предлагает способы его решения.

Далее, на наш взгляд, стоит привести определение прикладной культурологии государственными органами, изложенное, например, в государственном стандарте ВПО по учебной специальности «Культурология» в 2000 г., действующем и по настоящее время. В нем предметность прикладной культурологии определяется таким образом: коммуникация, культурное наследие и управление социокультурными процессами. Если развернуть это положение подробнее, то получается следующее:

1. Информационная среда современной культуры. Виды и возможности современных массовых коммуникаций, их роль в производстве культурных форм.

2. Принципы классификации и кодификации культурных артефактов и свидетельств о них. Способы выявления, исследования, популяризации и сохранения историко-культурных памятников, подготовка и реализация научно-практических программ сохранения обществом природного и культурного наследия.

3. Основы моделирования социокультурных процессов и управления ими. Направления и методы управления в сфере культуры. Организация управления в учреждениях культуры. Экономика культуры. Формы культурного консультирования. Виды проектной деятельности в сфере культуры.

В данном случае отметим, что практически сразу после введения указанного стандарта для нужд высшего образования с приведенной интерпретацией прикладной культурологии сама прикладная культурология была выведена как научная специальность из номенклатуры ВАК РФ, хотя в вузовских курсах прикладная культурология сохраняется. Это рассогласование, естественно, вызывает недоумение. В результате такого решения обрежется перспектива собственно научных исследований в данной области, т. е. отри-

цается необходимость движения образовательной культурологии к научной, на что обращает внимание, например, Г. Н. Миненко, и с этим нельзя не согласиться [15]. Наличие подобного рассогласования – факт показательный и требующий разъяснения.

Приведенный перечень трактовок, естественно, неполный. В нем представлены подходы, получившие достаточное распространение в научной литературе. Но само его наличие свидетельствует о том, что вопрос явно назрел и требует того, чтобы к нему было выражено определенное отношение.

Прежде всего, резюмируем вышеприведенные точки зрения на сущность прикладной культурологии. Так, по мысли М. А. Ариарского, прикладная культурология – это область методологического знания. И. М. Быховская прикладную культурологию, несмотря на то что этот термин она не употребляет, трактует как практически ориентированное знание о развитии и функционировании культуры в различных социальных контекстах. Э. А. Орлова сводит прикладную культурологию к некоей собственно «прикладной антропологии». По А. Я. Флиеру, прикладная культурология – теория и практика управления социокультурным процессом.

Анализ приведенных точек зрения очерчивает круг требующих осмысления проблем, имплицитно присутствующих в приведенных трактовках прикладной культурологии, а именно: что такое культура, человек, социокультурный процесс, как понимать культурологию как науку, каковы взаимоотношения культурологии и социальной антропологии и т. п. Понятно, что рамки данной статьи не предполагают такого объемного анализа. Поэтому в данном случае ограничимся лишь декларацией того, что нам ближе точка зрения М. А. Ариарского. Поясним это.

Мысль о том, что природа первична и естественна, а культура вторична и искусственна, – это банальность. Но совершенно не банальна мысль о том, что культура лишь составная и далеко не важная часть общества и государства, что безусловен примат личного над биологически индивидуальным и т. п. Как следствие, современная массовая культура становится все более натуралистичной и агрессивной. Это своеобразная месть природы и ее искусственной формы – культуры – за непонимание и пренебрежение. Становление культурологии как науки, в сущности, и является попыткой отрефлексировать эту ситуацию.

В этом плане недооценивается методологический потенциал категории «активность». В современной философской литературе сфера человеческой активности представлена поведением, практической деятельностью, сознанием, общением, технологией. Все они представляют различные способы отношения человека к самому себе, к обществу и миру. На разных этапах становления человека на передний план выходят разные формы активности. В становлении и функционировании человеческого сообщества можно выделить хронологически качественно различные этапы – культуру, социум, государство. Не обсуждая в данном случае мотивы и аргументы такого деления процессуальности человеческого бытия, констатируем, что на указанных этапах доминирующую роль играли соответствующие формы человеческой активности, а именно: на этапе культуры – поведение и технология; на этапе социума – общение и сознание; на этапе государства – практика (деятельность).

Процессуальность человеческого бытия – «хронологический» аспект его существования. Не меньшее значение имеет его структурированность, выражающая организацию бытия в «пространственном» аспекте. «Хронологический» и «пространственный» аспекты используются здесь скорее как метафоры, а не как категории науки или философии. «Пространственный» аспект существования человека означает следующее. Сферы культурного бытия, бытия социального, бытия государства можно выстроить в виде пирамиды, основанием которой служит культура, над ней – социум, а затем, наконец, государство. Иными словами, культура пронизывает всю пирамиду и присутствует в социуме и государстве, социум – в государстве. Обратимость в этом случае неполная. Не все проблемы государства представлены в социуме и культуре. Поэтому не все культурное поле

присутствует в социуме, а тем более в государстве. Следовательно, государство и социум в своем существовании охватывают и регулируют не все культурные процессы, но и государство, и социум культурно детерминированы.

Указанные взаимоотношения культуры, социума, государства с формально-логической точки зрения заставляют признать культурологию в онтологическом плане как самую общую науку, в которую составными элементами включаются науки социальные и науки о государстве, т. е. над природой «надстроены» в качестве искусственных организмов – организмы культурные, социальные и государственные. Все они имеют в качестве простых составляющих элементов некие онтологические единицы, природу которых еще предстоит изучить, а именно: в культуре – культурные формы, артефакты и т. п.; в социуме – социальные структуры; в государстве – государственные организации и институты. Они вступают между собой в отношения горизонтальные (или координационные) и вертикальные (или субординационные), т. е. отношения между культурными формами, социальными структурами, государственными организациями и институтами. В таком случае, если культура – явление искусственное (в самом широком смысле слова), то она выступает объектом для наук об искусственном. Составляющими этого объекта являются социум и государство в той степени, в какой они собственно искусственны. Но искусственного в чистом виде не существует. Значит, в культуре присутствуют естественные объекты – природные материалы, процессы, отношения. В этом плане культура, социум, государство представляют собой фрагменты бытия естественного и искусственного в их имманентной связи. Поэтому можно декларировать, что объектом культурологии выступает культура как искусственное и надприродное, а значит, искусственное и надприродное в составляющих культуры, как искусственное и надприродное в социуме и государстве.

Человек – имманентно природное существо, наделившее себя в процессе эволюции такими чертами, свойствами, отношениями, которые позволяют ему выступать, являться в четырех ипостасях – природной, культурной, социальной, государственной – биологическим организмом, культурной формой, личностью, гражданином. В нем также филогенетически и онтогенетически присутствует внутренняя связь естественного и искусственного, природного и культурного (социального и государственного).

Естественное (природное) имеет свою структурную организацию в форме микро-, макро-, мегамира. Культурное также структурно организовано. Если в качестве макромира считать общество, то аналогами мегамира будет культура (Вселенная человека), микромира – государство, которое невидимо, неслышимо, неосвязаемо для человека, но составляет ближайшую основу его бытия как гражданина, а затем уж личности и, наконец, культурного существа, о чем свидетельствуют наличные государственные режимы (имеется в виду сам процесс получения гражданства). Продолжая аналогию, в таком случае заметим, что науки об естественном – это естествознание, а науки об искусственном – культурознание или культурология.

В свое время нам приходилось высказываться о взаимоотношении естественного и искусственного, о чем говорилось выше, в связи с анализом проектировочной деятельности. В настоящее время идет осознание такого вида проектировочной деятельности, как проектирование культуры или «культурное проектирование». Если определить проектировочную деятельность как деятельность по преобразованию естественного в искусственное и классифицировать фундаментальные науки как науки об естественном, а прикладные науки как науки об искусственном (в плане естественных и технических наук), то определение прикладной культурологии можно сформулировать следующим образом: прикладная культурология – это наука об искусственном в искусственном, т. е. искусственном второго порядка.

Поясним: культура – область искусственного, надприродного, включающая материальные артефакты (машины, сооружения, скульптуры и т. п.) и идеальные артефакты

(смыслы, ценности, идеалы и т. п.). Это можно назвать искусственным первого порядка. Понятно, что, во-первых, в этой области есть свои закономерности, законы, нормы, правила. Во-вторых, их содержание и следование им не должно нарушать естественных законов. Примером этому может служить современный глобальный экологический кризис. Хотя прошло почти 200 лет, и сегодня актуально утверждение Ф. Энгельса: «мы отнюдь не властвуем над природой так, как завоеватель властвует над чужим народом, не властвуем над ней так, как кто-либо находящийся вне природы, – что мы, наоборот, нашей плотью, кровью и мозгом принадлежим ей и находимся внутри ее, что все наше государство состоит в том, что мы, в отличие от всех других существ, умеем познавать ее законы и правильно их применять» [16]. То же самое можно сказать и об искусственном. Правда, здесь есть один нюанс. До сих пор закономерности и законы искусственного (в нашей терминологии – искусственного первого порядка) известны очень приблизительно. Ибо проблема искусственного в современной научной литературе в большей степени обсуждается в инженерных и медицинских науках. По-видимому, очередь до культурологии еще не дошла, тем не менее, следует зафиксировать следующий факт: культурное как искусственное есть результат эволюции природы, вследствие которой произошел отбор природных процессов и появилось новое качество – культурность, несущее на себе печать прошлого, природного, как результат, итог творчества природы. Можно, по аналогии, продолжить эту линию. Искусственное, надприродное = культурное (или искусственное первого порядка) в процессе культурного развития порождает надкультурное или искусственное второго порядка – знание, а также информацию. Как культурное есть способ существования природного, так и знание есть способ существования сознания – результата развития культуры, общества, государства. В качестве поясняющего аргумента можно привести известную мысль В. И. Ленина о том, что «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его» [17]. В качестве продукта деятельности сознания как высшей формы творчества природы и культуры следует назвать знание, т. е. искусственное второго порядка. Данная мысль не является чем-то новым в философии и культурологии. На это обращали внимание классики марксизма еще в XIX столетии, эвристический потенциал которого далеко не исчерпан. К. Маркс подчеркивал, что «способ, каким существует сознание и каким нечто существует для него, это – знание. Знание есть его единственный акт. Поэтому нечто возникает для сознания постольку, поскольку оно знает это нечто. Знание есть его единственное предметное отношение» [18]. Вышеотмеченное означает, что знание – иная реальность, чем реальность культурная. Это искусственное второго порядка по отношению к культурному как искусственному, надприродному и одновременно реальность третьего порядка по отношению к природной реальности.

Интерпретация прикладной культурологии как науки об искусственном второго порядка обуславливает ее предмет следующим образом. Предметом прикладной культурологии являются знания, информация о материальных и идеальных культурных формах, артефактах и т. п., в том числе о ценностях культуры, культурных идеалах, смыслах, нормах и т. д., процессах их генезиса, трансформации, функционирования, трансляции, хранения.

Понимаемый таким образом предмет прикладной культурологии определяет задачи прикладной культурологии – накопление знаний о культурных формах и артефактах; их обработку – типологизацию, систематизацию, анализ; конструирование соответствующих приемов, методов, способов их функционирования в культуре, обществе, государстве; поиск эффективных способов хранения культурологического знания как средства передачи будущим поколениям. Иными словами, прикладная культурология синтезирует теоретико-познавательные и практико-методические функции в своем содержании.

Сформулированные задачи, естественно, нормируют деятельность общественных и государственных структур по их эффективной реализации.

Подобная интерпретация прикладной культурологии не претендует на обязательность или полноту. Она дискуссионна. Но практическая деятельность научно-исследовательского института прикладной культурологии детерминировала подобную трактовку содержания прикладной культурологии.

Примечания

1. Чешев В. В. Об отношении фундаментальных и прикладных исследований // Вопр. методологии науки. – Томск, 1974. – Вып. 4. – С. 16.
2. Балабанов П. И. Фундаментальное и прикладное в проектировании // Современная наука и закономерности ее развития. – Томск, 1985. – С. 144–149; Он же. Концептуальные основы деятельности института прикладной культурологии КемГАКИ // Ориентиры культурной политики. – М., 2002. – Вып. 4. – С. 65–74. Современное состояние проблем в культурологии иллюстрируют позиции, разделяемые М. А. Ариарским, И. М. Быховской, Г. Н. Миненко, Э. А. Орловой, А. Я. Флиером и др.
3. Ариарский М. А. Прикладная культурология. – СПб., 2001. – С. 288.
4. Там же. – С. 247.
5. Там же. – С. 250.
6. Там же. – С. 253.
7. Там же. – С. 31
8. Быховская И. М. Знание о культуре: культурософия-культурология-культуроведение // Культурология и культуроведение: концептуальные подходы, образовательная практика. – М., 1998. – С. 7–17.
9. Там же. – С. 13.
10. Там же. – С. 11.
11. Там же. – С. 14.
12. Там же. – С. 15.
13. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. – М., 2000. – С. 85.
14. Там же. – С. 75–76.
15. Миненко Г. Н. О взаимодействии научно-фундаментальной и прикладной культурологии // Культурология и культуроведение: концептуальные подходы, образовательная практика. – М., 1998. – С. 49.
16. Энгельс Ф. Диалектика природы // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 20. – С. 495.
17. Ленин В. И. Философские тетради // Полн. собр. соч. – Т. 18. – С. 194.
18. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 42. – С. 165.

В. Н. Порхачев

СОЦИАЛЬНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАК АДЕКВАТНЫЙ МЕТОД ПРЕОДОЛЕНИЯ ИСКАЖЕНИЙ КОНЦЕПЦИИ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ

Сегодня одной из актуальных социальных проблем является проблема вектора будущего развития общества. Будущее общество должно обладать целым комплексом свойств, которые возможно объединить в понятие «бесконфликтность», т. е. непротиворечивое существование как вовне, так и внутри общества. На сегодняшний день это практически недостижимая задача в силу ряда объективно существующих препятствий. Это комплексная проблема, требующая пересмотра сложившихся философских, социально-экономических, политико-правовых представлений и концепций.

В настоящее время широкое распространение получила концепция устойчивого развития, как проекта, способного при определенных процедурах теоретизации указать вектор будущего общественного развития. Общая установка, что ресурсов должно хватить не только нынешним, но и последующим поколениям, должна была уточниться после развертывания на локальном уровне, с последующей обратной связью позитивных последствий на глобальный уровень. Концепция начала конкретизироваться с 1992 г. Конференция в Рио-де-Жанейро вполне может служить отправной точкой отсчета ее практического обсуждения. В 2002 г. произошло важное событие, итог за десять лет работы над концепцией – саммит в Йоханнесбурге. Подведения итогов, собственно, не получилось, поскольку за десять лет изменилось очень многое. Результаты саммита вызвали у участников противоречивые чувства. Общее настроение на саммите выразил премьер-министр Франции Жак Ширак: «Наш дом горит, а мы смотрим в другую сторону! Земля и человечество в опасности и мы все несем за это ответственность». Т. е. можно констатировать, что в отношении к концепции устойчивого развития на глобальном уровне на сегодняшний день произошло некоторое охлаждение.

В задачу данной публикации входит попытка объяснить причины искажений концепции устойчивого развития и отразить возможность выхода из сложившейся ситуации.

Для адекватного и более конкретного представления существующей проблемы следует расширить арсенал методологических средств нашего исследования путем введения понятия «гносеологический образ».

«Понятие “образ” выражает идеальный характер, отражательную сущность наших знаний, их объективную детерминированность». Образ объективен по своему источнику и субъективен по способу своего существования. Материальной формой образа служат язык, различные знаковые модели. «Если мы хотим оттенить специфику, разновидность образов, то можно присоединить соответствующие характеристики – гипотетический образ, модельный образ, фантастический образ, художественный образ и т. д.» [1]. В основе возникновения образа находится активно-практическая сущность объекта познания. «В образе отражаются не все, а только некоторые, значимые для субъекта в той или иной деятельности свойства и структуры объекта» [2]. Объект в форме субъективного образа позволяет предположить возможное развитие и изменение не только внутренней структуры, но и собственного окружения. В этом случае строгая логика дополняется живописностью воображения, исследовательским «чутьем» [3]. У образа есть и недостаток – неполнота отражения, вследствие выделения его из реальности одним объектом, но «теория и практика обогащают смысловое, семантическое содержание исходных образов, уточняют их» [4]. Образ должен постоянно дополняться и интерпретироваться, находиться в постоянном движении относительно той реальности, которую он выражает. «В образах социальной теории в наглядно-чувственной форме фиксируются знания, в синкретическом единстве общих и индивидуальных свойств исследуемого явления» [5]. Выделяются следующие специфические формы образа: гносеологический, онтологический, художественный.

Гносеологический образ – это отношение образа к своему источнику – предмету, характеризующее степень их адекватности, или сходства по содержанию. «Основное назначение научного воображения – создание образов, позволяющих осуществить познание объекта» [6]. Подобного рода образы являются необходимой и закономерной частью любого научного познания. Например, образ атома, как части материи, был введен в научное мышление и развит благодаря научной интуиции античной философии, но изучение атома стало возможно только на современном технологическом уровне. Тем самым образ атома явился целеполагающим в изучении физической реальности. В истории науки множество подобных примеров.

Онтологический образ возникает при взаимодействии субъекта с внешним миром и представляет собой частицу природы, звено в развитии материи. Одним из самых ярких примеров, иллюстрирующих данное понятие, является образ Вселенной, на который ориентируются, очевидно, не наблюдая явление воочию.

Художественный образ – создание в воображении и описание несуществующего объекта – выражает эстетические особенности явлений действительности, «самый способ бытия художественного произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности» и тем самым открывает новые качества в уже известном объекте. В данном определении существует противоречие, поскольку художественный образ может отображать мир реалистически или в системе знаков, которые непонятны для воспринимающего субъекта. Здесь примером служат социалистический реализм и абстракционизм: споры между представителями этих направлений по поводу неадекватности отображения реальности стали преобладающими в их отношениях. Для иллюстрации данного образа возможно привлечь огромное количество примеров, связанных с объектами материальной и духовной культуры, поскольку художественный образ «работает» не только в текстах, картинах, скульптурах и т. д., но также и, например, в продукции масс-медиа. Проблема художественного образа находится в рамках триады жизнь – автор – читатель, и только в сумме этих понятий проясняется смысл существования образа. «Художественный образ можно рассматривать не только как готовую структуру, но и в генезисе: как образ-процесс, образ-произведение, образ восприятие... одного и того же образа-системы» [7]. Следует отметить, что на сегодняшний день художественный образ устойчивого развития не разработан.

Генерализирующая проблема – построение чувственного образа объекта, не наблюдаемого в данный момент. Впервые задача подобного рода возникла в физике и астрономии, где она решается через чувственное сравнение старых образов с новыми понятиями. Каждый новый образ является еще одним элементом в ряду создаваемых образов, дополняя и расширяя данный ряд новыми, более полными и яркими красками.

Не имея самостоятельного бытия вне отношения к своему материальному субстрату – мозгу, а также объекту отражения, образ упрощает объект, так как действительность богаче образа. Однажды возникнув, образ приобретает относительно самостоятельный характер существования. По степени реализации на практике образ можно разделить на следующие группы: образ как начальная точка исследования; образ служит началом; становится в последующем одним из элементов. В развивающейся науке образ служит коммуникатором между теорией как научным объектом и всеми элементами общественного сознания. Это влечет за собой не только коммуникацию между наукой и остальными формами общественного сознания, но также и волну критики.

Ход рассуждений по использованию понятия «образ» в анализе функционирования концепции устойчивого развития необходимо начать с тезиса, что сложившаяся социальная ситуация в данное время является уникальной, со всех точек зрения, и вполне логичным ее итогом явится уничтожение общества как системы. Эсхатологические версии христианства служат иллюстративным материалом, способным показать будущее общества при сложившемся векторе развития, направленном на хищническое потребление природных ресурсов. Речь идет об элементарном выживании человечества в целом и отдельного индивида в частности. С момента декларации концепции устойчивого развития прошло 10 лет. Время изменило ряд моментов, которые при создании концепции были преобладающими. Мир стал, очевидно, многополярным. И каждый политический полюс пытается сформулировать свое понимание будущего и технологию его достижения, но без трансляции этого взгляда на глобальный уровень. Отсюда скептическое отношение к концепции устойчивого развития. Следующий важный момент – это дискредитация ООН как органа, способного вести общую «надполюсную» политику. Режим войны в

концепции устойчивого развития не приветствуется, также как насильственное насаждение демократии. Но даже те программы, которые были задействованы ООН через комиссию по устойчивому развитию, например ВКОСР, не принесли сколько-нибудь действенных результатов. На наш взгляд, программы только исказили и без того нечеткий образ устойчивого развития.

Сейчас очевидно будущее неустойчивое состояние общества, поскольку ресурсы будущего расходуются для настоящего. Возможно, нынешнее состояние – это пауза для осмысления и изменения ценностных ориентиров.

На местном уровне работа по адаптации концепции устойчивого развития движется, на наш взгляд, чрезвычайно успешно. Создан ряд проектов. Проводятся конференции. Пишутся монографии. Обратим внимание на ряд примеров развертывания концепции устойчивого развития. Следует отметить, что развертывание начинается с популяризации, так как еще не все до сих пор четко представляют, что такое устойчивое развитие. Одним из таких примеров может служить «Стратегический план устойчивого развития города Новосибирск». Прделана колоссальная работа. В течение нескольких лет интеллектуальный потенциал Новосибирска был задействован на создание программы.

Основным достоинством плана является расширенный реестр проблем и стратегического потенциала по их решению. Выявлены особенности развития города как в региональном, так и в общемировом значении. Выстраивается иерархия ценностей под девизом «Стабильное улучшение качества жизни (повышение уровня жизненного потенциала) всех слоев населения в процессе устойчивого развития». Применяется экзотический метод SWOT-анализа, где через пересечение преимуществ и недостатков с возможностями и угрозами формируются основные принципы и способы их решения. Принципов два – «Принцип сбалансированности экономической, экологической и социальных сфер» и «Принцип ресурсосбережения и создание условий для жизни будущих поколений» [8].

Исходя из данных принципов формируются стратегические цели устойчивого развития г. Новосибирск:

- 1) рост благосостояния жителей города;
- 2) рост экономического потенциала;
- 3) рост образовательного, научного, культурного и духовного потенциала;
- 4) обеспечение безопасной жизни в городе;
- 5) улучшение качества городской среды.

Отмечается, что это стратегический сценарий развития города на 20 лет. Документ не стал практически действующим, но наличие подобного документа говорит о работе на локальном уровне по проектированию желаемого состояния и развития.

За последнее время вышел целый ряд книг и учебных пособий, которые раскрывают и пропагандируют концепцию устойчивого развития. Одна из таких работ – это «Введение в теорию устойчивого развития». Учебное пособие представляет собой курс лекций «как опыт привнесения идей устойчивого развития в создание современного образования» [9]. Также хотелось бы подчеркнуть, что книга является первой в целой серии учебных пособий, которые будут выходить под девизом «Образование для устойчивого развития». Курс лекций не является панацеей от информационной недостаточности, наблюдающейся у интересующихся данной проблематикой. Книга задает вектор приемлемого объяснения концепции устойчивого развития. В книге многое спорно. Один из спорных моментов – это тезис о применении понятия ноосферы к идее устойчивого развития. Идея ноосферы сама по себе является емкой и, видимо, в силу своей вариативности – недоопределенной. Очевидным достоинством является опора на культуру: «Культура, в арсенале которой находятся огромные богатства, накопленные человечеством в виде знаний, материальных и духовных ценностей, а также социальный опыт предшествующих и настоящих поколений, позволяет выявить наиболее

приемлемые пути и подходы к решению того или иного экологического вопроса» [10]. Авторы ратуют за новую экологическую культуру, способную подчинить общество задаче взаимного сохранения.

Хотелось бы отметить еще и роль общественных организаций в деле разворачивания концепции устойчивого развития. Благодаря самостоятельному финансированию и активной роли людей, эти организации возглавляющих, общественные организации на местном уровне ведут активную пропаганду и пытаются формировать социальный заказ в русле проблем концепции устойчивого развития. Один из примеров подобной организации – это Неправительственный институт проблем устойчивого развития (НИПУР), расположенный в Томске. Он ведет активную научную работу по анализу концепции устойчивого развития. Проведено несколько конференций. В данной связи обратимся к статье А. В. Позднякова [11]. Автор подробным образом рассматривает сложившиеся тенденции научного рассмотрения концепции устойчивого развития и предлагает свой вариант развития событий, отмечая, что «дальнейшее развитие цивилизации должно базироваться на новой парадигме, согласно которой рост разнообразия материальных и духовных потребностей людей по количеству и качеству возможен только при одном условии: если одновременно будет происходить повышение продуктивности экосистем при сохраняющейся и даже повышающейся их устойчивости» [12]. Констатируется, что проблема вряд ли разрешима в ближайшие десятилетия, «поскольку требует колоссального роста затрат чистой, не загрязняющей и не разрушающей природную среду энергии» [13]. Интересен вывод о том, что необходимо новое мировоззрение, которое автор называет религией – сциентический нестоицизм, в которой органически сливаются научное мировоззрение и нравственность. Предполагается создание парламента мира, который через централизованное управление восстановит биосферу. Понятно, что при таком объяснении концепция предстает как утопия. Но сам факт моделирования ситуации на основе концепции устойчивого развития интересен как уникальный теоретический опыт.

Приведенные примеры выбраны из множества подобных, на основе которых можно сделать вывод о попытках социального проектирования на локальном уровне. Следует отметить и негативную тенденцию, связанную с механическим присоединением уже существующих теоретических разработок к пока еще не состоявшейся до конца концепции устойчивого развития. Прорыв, безусловно, существует. Но тенденции рассмотрения концепции на локальном уровне ведут к самоуспокоенности.

Концепция устойчивого развития в силу своей неформальности вполне может быть определена как проектировочная реальность. Для проектировочной реальности характерен ряд конкретных атрибутов, которые на сегодняшний день, очевидно, констатируемы как характеристики нестабильной ситуации и которые необходимо привести в изначальное состояние как на локальном, так и глобальном уровне развертывания такой системы, какой является общество.

Социальное проектирование возникло не только как способ конструирования исходного начального состояния социального объекта, но и как способ задания социальной реальности определенных параметров будущего состояния, что позволяет управлять социальными процессами. Социальное проектирование является значимой социальной потребностью, так как без него невозможно осуществление поступательного развития общества. Социальное проектирование лежит на границе научно-теоретической и предметно-практической деятельности.

Социальное проектирование ведет свою историю с возникновения проблемы создания крупных социальных объектов. Ставились задачи создания не только некоторого объекта, но и всей инфраструктуры, связанной с ним. Данный процесс отличался сложностью и неопределенностью. И поэтому поставленные задачи каждое из проектных направлений попыталось решить по-своему, предполагая, что это единственно вер-

ный путь создания любого социального объекта. Как выяснилось, применить алгоритмы проектирования, отработанные, например, в архитектуре, к социальному проектированию оказалось полностью невозможным.

Проектировочная деятельность стала заметным явлением в мировой истории. Истоки традиционных видов архитектурно-строительного и технического проектирования обнаруживаются на заре цивилизации. В настоящее время проектирование являет собой комплекс специализированных видов деятельности – архитектурно-строительное проектирование, инженерное проектирование, дизайн, социальное проектирование, системно-психологическое проектирование, генетическое проектирование и др.

Цель, проект, план, программа, идеал – формы, в которых фиксируется информация о будущем желаемом состоянии целенаправленно изменяемых объектов.

Социальный идеал – это образ совершенный с точки зрения возможности реализации потребностей, интересов отдельной личности или социальной группы и, следовательно, заведомо невыполнимый в границах социального заказа на существующем технологическом уровне.

Совмещение социальных проектов с прогнозами форм, способов, путей объективной реализации исторической необходимости позволяет строить сегодня с максимальным учетом отдаленной перспективы.

Социальный идеал является необходимым элементом, движущим проектировочную деятельность в направлении, которое иллюстрирует социальный заказ. Социальный заказ на социальное проектирование формируется на основе осознания возникшей социальной проблемы и общественной необходимости ее разрешения. Культурная обусловленность проектирования в современной проектировочной терминологии и обозначается термином «социальный заказ». Он ориентирован на разрешение осознанной конкретной ситуации, где возможным выходом является не только оптимизация, но и качественное преобразование некоторой локальной системы общественных отношений. Суть социального заказа – в общественной необходимости ответить на вопрос: как определить пути выхода и найти новые средства для разрешения возникшего противоречия? Социальный заказ – особая сфера духовно-практической деятельности в проектировании, в которой конкретизируется диалектика исторической необходимости и сознательной деятельности людей. В зависимости от вида деятельности он может менять конкретное содержание, но по форме остается инвариантным.

Предвосхищение, предчувствие, прогнозирование и другие формы предсказания – это дескриптивная информация о будущем. Целеполагание, проектирование, планирование – это прескриптивная, предсказательная информация. И та и другая относятся к предвидению, только первая есть результат познания, а вторая – конструирования. Социальное проектирование – одна из форм социального предвидения предсказательного типа наряду с целеполаганием, планированием.

После определения целей, ориентируясь на них, важно установить главные задачи – это формулировка индивидуальной или общественной потребности, ожидающей своего удовлетворения. Через прогнозирование выявляется, насколько осуществимы цели и задачи, насколько они реальны. Далее идет нормативный прогноз, который формирует образ будущих объектов. Конструкт – это формирование теоретического знания, обеспечивающего наименьшие затраты при достижении запланированного эффекта. Проект системы – это идеальная модель, выраженная в системе знаков. Следует отметить, что даже самый точный прогноз и самая детальная методика не дают абсолютно точной картины будущего состояния системы. Здесь приходится сталкиваться с эффектом «черного ящика», когда имеется комплекс причин с множеством непредсказуемых результатов и следствий.

Необходимо различать также социальное проектирование в зависимости от времени или этапа будущего, на котором вообще возможно осуществлять обоснованное проекти-

рование при заданной точности проекта, максимально возможный период обоснованного упреждения будущего.

Социальное проектирование классифицируется также в зависимости от глубины разработки проектов. Глубина разработки социальных проектов – это степень детальности очерченных в них конструируемых социальных объектов. Социальное проектирование поддается классификации в зависимости от характера, содержания, методов и строгости обоснования проектов. Время и этап упреждения будущего, горизонт проектирования, глубина проектирования, обоснованность проекта, его точность, масштаб решаемых проблем – это параметры социального проекта, которые обязательно учитываются при его разработке.

Сложные взаимоотношения в системе «общество-природа» характеризуются рядом проблем, получивших общепринятое название «глобальные». В их список включен широчайший комплекс общечеловеческих проблем современности, затрагивающих как мир в целом, так и каждый регион в отдельности: от предотвращения ядерной войны до искоренения нищеты и голода. Глобальные проблемы представляют собой причудливое переплетение на общепланетарном, общемировом и общечеловеческом уровнях социально-экономических, политических, идеологических, культурных и социоприродных противоречий и конфликтов последней трети XX века. Глобальность проблем состоит в том, что они так или иначе затрагивают человечество в целом и не могут быть полностью разрешены в рамках отдельного государства. Комплекс сложных взаимно переплетающихся проблем разрешается на фоне динамической системы беспримерной сложности и комплексности, где многие физические параметры и связи еще не исследованы, и прогнозы антропогенного воздействия тоже довольно неопределенны. Для эффективного их разрешения требуются усилия представителей различных областей деятельности, выработка междисциплинарной стратегии решения глобальных проблем.

Разрешению и описанию противоречий, сложившихся в глобальной социальной системе, посвящена, например, деятельность неправительственной международной организации Римский Клуб. Деятельность Римского Клуба является проектной по своей сути, поскольку претендует не только на описание глобальных процессов, но и на поиски путей выхода из сложившейся ситуации. Сюда же можно отнести и другие неправительственные и правительственные организации. Результатом работы подобных организаций часто являются конструктивные предложения и проекты, в частности концепция устойчивого развития как итог работы международных организаций под патронажем ООН в Рио-де-Жанейро в 1992 г. Попытки решения указанных проблем методами политического, экономического, социокультурного регулирования не принесли желаемого результата. Объяснение кроется в том, что эти проблемы возникли из глубин культуры человечества, его непосредственного социального бытия. Решение их операционным образом – политическим, экономическим и т. п. – естественно, неэффективно. Их можно решить лишь стратегически, т. е. на концептуальном уровне. Одним из средств разрешения этих сложных вопросов может быть социальное проектирование.

По нашему мнению, социальное проектирование применимо на следующих уровнях: глобальном, государственном, региональном, локальном. И основная проблема состоит в активизации социального проектирования на локальном и региональном уровне, поскольку именно на данных уровнях существует насущная необходимость создания систем с заданными условиями.

Здесь взята только принципиально управляемая, социально обусловленная иерархия, но она существует в другой, более обширной, неопределенной – в природе. Мы здесь принципиально не занимаемся анализом данной иерархии, предполагая, что социальные теоретизации важны, главным образом, для социума, нежели для природы. Первая ступень иерархии – глобальный уровень, уровень страны, уровень региона. Глобальный уровень определяется целеполагающим документом «Повестка дня на XXI век». На уровне

страны – это закон или другой приравненный к нему документ. В Российской Федерации это указ № 440 от 01. 04. 1996 г. «Концепция перехода Российской Федерации к устойчивому развитию». Локальный уровень характеризуется известной неопределенностью, поскольку существующие в нем инициативы в большинстве случаев имеют гипотетический или программный характер (например «План стратегического развития города Новосибирск»).

На уровне государственного социального проектирования регламентация деятельности выражается через законодательные акты. Глобальный уровень существует в виде идеальных концепций – политического, экономического и т. п. характера, которые вырабатываются на основе интересов определенных групп стран, тем самым входя в противоречие с уже существующими тенденциями, и поэтому не всегда реализуемых. Таким образом, проектируемые глобальные социальные проекты заранее ставятся в невыгодные условия, поскольку проект все же по своей сути направлен на реализацию.

Приходится констатировать, что концепция устойчивого развития никак не воздействует на глобальный уровень иерархии социального проектирования, а также допускается возможность определенной конфронтации, которая связана с поликультурностью и различным материальным положением тех или иных субъектов горизонтальной иерархии. В принципе, с точки зрения глобального уровня, региональные уровни одинаковы и не берется в расчет потенциал, которым обладают те или иные регионы.

Подобная рассогласованность возникает из-за искажения образа, который сформулирован нечетко. Представляется невозможной ситуация, при которой на глобальном уровне концентрируется опыт локальных потребностей. Если даже это произойдет, то искомое состояние будет представлять собой некое механическое соединение, без возможности преодоления противоречий, заложенных на региональном уровне. Процедура проектирования, за которую ратует автор, оказывается проблематичной.

Следует заметить, что перечисленные области применения социального проектирования имеют дело с решением неопределенных глобальных проблем, которые проявляются не только на глобальном, но и на локальном уровне. Потенциально допускается возможность развертывания повсеместно на региональном уровне локальных Повесток дня по реализации концепции устойчивого развития, которые в режиме самоорганизации формируют и в дальнейшем выносят искомый образ на глобальный уровень с последующей процедурой уточнения. Процесс принципиально невозможно будет контролировать, следовательно, изменения, которые произойдут в концепции, будут иметь неожиданную форму.

Здесь в действие вступает фактор пространства и времени биосферы, которая может впасть также в режим самоорганизации с коллапсами и стихийными бедствиями. В этом случае концепция устойчивого развития не будет иметь принципиального значения.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что искажения, происходящие с концепцией устойчивого развития, носят естественный характер. Связаны искажения с трансляцией неточного и не всеми воспринимаемого образа. Технология уточнения развивается на локальном уровне медленно и без трансляции выводов на глобальный уровень. Предлагается вернуться к изначальному образу и, уже исходя из него, произвести процедуру уточнения концепции во всей иерархии.

Примечания

1. Петрушенко Л. А. Единство системности, организованности и самодвижения. – М., 1975. – С. 136.
2. Славин А. В. Наглядный образ в структуре познания. – М., 1971. – С. 206.
3. Поздняков А. В. Устойчивое развитие, сингулярные тенденции и роль науки в развитии цивилизации – Томск, 2002 г. – <http://lpur.tsu.ru>

4. Там же. – С. 4.
5. Родняская И. Б. Художественный образ // Филос. энциклоп. словарь. – М., 1983. – С. 760.
6. Паперный З. С. О художественном образе. – М., 1961. – С. 187.
7. Горанов К. Художественный образ и историческая жизнь. – М., 1970. – С. 187.
8. Стратегический план устойчивого развития города Новосибирск. – Новосибирск, 2002. – С. 27.
9. Введение в теорию устойчивого развития: курс лекций. – М., 2002. – С. 89.
10. Там же.
11. Поздняков А. В. Указ. соч.
12. Там же. – С. 4.
13. Там же. – С. 7.

В. В. Туев

АТРИБУТ «СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ»: ДВА УРОВНЯ ОДНОЙ ПАРАДИГМЫ

Полагаем, в качестве очевидной истины, что на смену идеологической парадигме советского общества пришла культурологическая парадигма общества постсоветского, что марксистско-ленинскую идеологию, интегрировавшую совсем недавно общественное сознание в нашей стране, в той или иной степени пытается заменить культурология как новая интегративная социальная наука, практика, общенаучный образовательный предмет. Получается ли это у культурологии во всех ее ипостасях (научной, образовательной, социально-практической), удастся ли, например, учебному предмету «Культурология» вкупе с родственными ей по предметному полю учебными дисциплинами стать таким же фундаментальным ядром современного образования, каким в свое время был цикл общественных наук? Однозначные ответы на эти вопросы еще, видимо, рано давать, да и не в наших это возможностях.

Но несомненно, что любая парадигма как «научная теория, воплощенная в системе понятий, выражающих существенные черты действительности» или как «исходная концептуальная схема-модель постановки проблем и их решения» [1], имеет свое терминологическое поле, сигнифицируется (обозначается) наиболее емко отражающими ее категориями, понятиями, атрибутами. На наш взгляд, атрибутация науки, тем более на ее самом высоком, парадигмальном уровне, – необходимое условие ее становления и развития. Понимая это, разработчики, промоутеры, популяризаторы настойчиво ищут адекватные новой научной парадигме атрибуты. Так, в терминологическое поле культурологии, ее категориально-понятийный аппарат все более внедряется атрибут «социально-культурный».

Само слово «атрибут» трактуется сегодня как «устойчивый отличительный признак, неотъемлемое свойство чего-либо» [2]. Но дело в том, что, как писал известный российский поэт, «слова у нас до важного самого в привычку входят», часто даже не успев обрести единые для всех атрибутивные признаки.

Причем, что особенно странно в последнее время, многим столь привычно уже звучащим в нашем обиходе словам, как говорится, без году неделя. И речь идет не о модных словечках молодежного сленга, не об англицизмах, пропитавших российскую лексику, как чернила – промокашку. Нет, привычка употреблять новые слова и словосочетания, не очень задумываясь об адекватности лексических нововведений реальным процессам, которые ими сигнифицируются, начинает поражать и нашу научную, и нашу образова-

тельную терминологию. Однако практика профессиональной деятельности учреждений культуры и образования оказалась более консервативной и не спешит брать на вооружение предлагаемые ей учеными и педагогами неологизмы.

Конечно, атрибут «социально-культурный» не попытается понять и принять сегодня только ленивый. После экспроприации старых, периода «застойного времени», терминов он уже активно «работает» в новом информационном поле. Мало того, образовалось целое лексическое гнездо, все лексемы которого стали столь же легко усвояемы нашей устной и письменной речью: «социально-культурная сфера», «социально-культурная деятельность», «социально-культурное образование», «социально-культурные учреждения», «социально-культурные технологии» и т. п.

В формулировках названий современных диссертаций по культурологии, социологии, теории и истории культуры запестрели знакомые нам, педагогам кафедр социально-культурной деятельности вузов культуры, словосочетания «социально-культурные основания», «социально-культурное развитие», «социально-культурные аспекты». Еще несколько лет назад неизменным первичным атрибутом подобных формулировок были словосочетания «педагогические условия» или «социально-педагогические условия», теперь вот «социально-культурные условия (основания, аспекты, составляющие, технологии, механизмы и т. д.)».

Что же такое «социально-культурный»? Конечно, если попытаться определить семантическое содержание этого словосочетания чисто морфологически (т. е. структурно) и этимологически (т. е. опираясь на этимоны – первоначальные значения составляющих это словосочетание понятий), то понятие «социальный» (от лат. «socialis» – общественный, связанный с обществом) можно трактовать как «общественно значимый», «общественно востребованный», «общественно полезный», «общественно организуемый», «общественно управляемый» и т. п., а понятие «культурный» (от лат. «cultura» – возделывание, взращивание, воспитание, развитие) можно интерпретировать и просто как «имеющий отношение к культуре», «содержащий культуру», но и как «формирующий культуру», «приобщающий к культуре», «культуроорганизующий» и «культуразвивающий».

Студенты одной из групп нашей кафедры, овладевшие на наших занятиях способами логического определения понятий, этимонами интересующих нас слов и их современными дефинициями, так, например, определили понятие «социально-культурная деятельность» (значение слова «деятельность» они также выясняли по словарям В. И. Даля и С. И. Ожегова и по современным словарям, энциклопедиям и справочникам): «Социально-культурная деятельность – это общественно значимая и управляемая форма проявления активности человека, приобщающая его к культуре». Затем мы на занятиях знакомим студентов с другими подходами и определениями, обосновываем и конструируем собственные, но, главное, на наш взгляд, в этом учебном тренинге, что мы убеждаем студентов, что хотя бы на учебном, лабораторном, первичном уровне они должны знать содержание понятия СКД (социально-культурная деятельность), уметь адекватно определять и применять его в общении с другими как профессиональный термин.

Но это все делается нами в учебно-дидактических целях. А в научно-педагогических? Думается, что потребность российских ученых, педагогов, практиков в одном терминологическом языке общения сегодня не менее велика, чем у наших студентов. И не только по отношению к разночтениям по горизонтали, т. е. к исключительно широкому спектру полисемии понятий, употребляемых современными специалистами. Правомочно, мы думаем, употребляя, например, термин «социально-культурное образование», выяснить степень его семантической преемственности и по вертикали, т. е. по отношению к предшествующим аналогичным терминам. Например, действительно ли термин «социально-культурное образование» (СКО) означает по объему и содержанию понятия то

же самое, что еще в 80-е годы XX века означало понятие «культурно-просветительное образование» (КПО), а в 90-е годы – понятие «культурологическое образование» (КО)?

Действительно ли понятие СКО – лексический правопреемник понятий КПО, а затем КО? Как соотносятся объемы этих понятий, какое из них уже, шире, а может, они тождественны?

То же самое с понятием «социально-культурная деятельность». Как оно соотносится со своими ближайшими предшественниками: «культурно-просветительная работа» и «культурно-досуговая деятельность»? В курсе наших лекций по СКД есть тема «Динамика развития понятия СКД», в которой перечисляется шесть основных наименований общественно организованной деятельности по активизации свободного времени населения: «внешкольное просвещение», «внешкольное образование», «политико-просветительная работа», «культурно-просветительная работа», «культурно-досуговая деятельность», «социально-культурная деятельность». Если первые три термина «пережили» свое историческое время в России и обозначали в каждый из конкретно-исторических периодов ее развития соответствующие направления, совокупность учреждений, форм, содержание и характер деятельности, ее субъекты и объекты, то последние три из шести названных нами терминов функционируют в нашей лексике и сейчас, в начале XXI века, имеют свои объемы понятия и, полагаем, свою сферу применения. Употреблять их в профессиональной речи как тождества или только как терминологические модификации – это, на наш взгляд, значит закрывать глаза на серьезные и реальные перемены в современной науке, не замечать их в практике, упрощать в образовании. Сама жизнь настоятельно задает нам вопросы, касающиеся точности наших профессиональных и образовательных терминов. Тем более, что вопросы эти не такие уж бесхитростные и не отвечать на них тоже нельзя. Уйти от ответов – это значит, как следствие, управлять тем, не зная чем, образовывать то, не зная что. Ведь если, например, в качестве хитрой уловки, определить понятие «социально-культурное образование» как «процесс подготовки профессиональных специалистов социально-культурной сферы», то сразу же возникает вопрос: что такое социально-культурная сфера?, тут же необходимо различие таких существовавших ранее или бытующих сейчас понятий, как «непроизводственная сфера», «социальная сфера», «культурно-образовательная сфера», «культурно-досуговая сфера». И проведение таких, крайне необходимых и ученым, и педагогам, и управленцам операций с крайне важными для всех нас дефинициями не имеет, на наш взгляд, ничего общего с тем, что некоторые называют «терминологическим жонглированием» или «псевдоученой казуистикой». Если уж мы действительно хотим иметь в современной России социально-культурное образование как системно организованный процесс подготовки высококвалифицированных специалистов для социально-культурной сферы, то все элементы этой системы должны быть четко выявлены, обозначены, взаимосвязаны и определены в одном, столь же системно организованном терминологическом поле.

Вне всякого сомнения, должен быть в этом поле и термин «социально-культурная деятельность». Социально-культурная деятельность как предмет науки и образования уже реальность, и оспаривать эту инновационную очевидность сегодня нет смысла. Благодаря научной и педагогической инициативе Т. Г. Киселевой, Ю. Д. Красильникова, Ю. А. Стрельцова, Г. Я. Никитиной, Н. Н. Ярошенко – в Москве, М. А. Ариарского, А. С. Запесоцкого, В. Е. Триодина, А. В. Соколова – в Санкт-Петербурге, их соратникам в вузах культуры других регионов, совершен прорыв в культурологическом образовании, произошла своеобразная смена вех в методологии и теории традиционного профилирующего предмета для категории специалистов – организаторов культурного досуга населения, парадигма СКД утвердилась как новая учебная и научная специальность. Новаторский вклад московских и Санкт-петербургских ученых в это, по существу, революционное явление в российском профессиональном образовании надо признать, высоко оценить и перестать призывать вузовских коллег к возвращению назад к КПП (культурно-просве-

тительной работе) или к КДД (культурно-досуговой деятельности). Наоборот, следует признать возникновение и усиление другой тенденции: использование атрибута «социально-культурный», да и всего словосочетания «социально-культурная деятельность» представителями других гуманитарных наук – философии, культурологии, социологии – и внедрение ими категорий и понятий, содержащих этот атрибут, в терминологическое поле «своих» наук. В настоящее время, по крайней мере, отечественное высшее профессиональное образование, на наш взгляд, испытывает влияние двух крайних тенденций:

- сужение объема понятия «социально-культурная деятельность» (СКД) до уровня только КДД;

- расширение его до понимания термина «социально-культурный» как атрибутивной характеристики любого процесса, связанного с функционированием культуры в обществе.

Я отношу себя к тем преподавателям вузов культуры, кто сразу и с энтузиазмом принял концепцию обновления понятийного аппарата культпросветской парадигмы образования, предложенную Т. Г. Киселевой и Ю. Д. Красильниковым, Ю. А. Стрельцовым, А. В. Соколовым, и настойчиво внедряет ее в организацию и содержание нового общепрофессионального учебного предмета в вузах культуры, с новым и, на наш взгляд, имеющим большие перспективы названием «СКД».

Дело теперь, по нашему глубокому убеждению, за совершенствованием содержательно-тематической структуры нового учебного курса, за унификацией терминологического аппарата в образовании, за формированием научно обоснованного и композиционно логичного теоретического ядра этого предмета. Общие содержательно-тематические и организационно-структурные проблемы преподавания учебного курса СКД сегодня объединяют не только преподавателей кафедр СКД различных вузов культуры, но и преподавателей предмета СКД в ссузах культуры. Недавняя апробация материалов этой статьи на заседании кафедры СКД Кемеровского государственного университета культуры и искусств, а затем на региональной конференции «Актуальные проблемы преподавания теории и истории социально-культурной деятельности», проводившейся в марте 2004 года Омским колледжем культуры и искусств, подтвердила эту гипотезу.

Полагаем, что эти проблемы ощущают и разделяют с нами коллеги и из других образовательных учреждений культуры и искусств. Поэтому наша задача здесь не только еще раз обозначить наиболее острые проблемы, возникающие в настоящее время при организации и чтении курса СКД в вузах и ссузах культуры, но и в пределах, задаваемых объемом настоящей статьи, попытаться хотя бы поделиться с коллегами своими предложениями или имеющимися наработками по решению этих проблем.

Сначала обозначим сами проблемы. Мы полагаем, что это:

- проблемы дефиниции СКД;
- проблемы определения предметного поля учебного курса СКД и соотношения его с другими учебными предметами общепрофессионального и специального блоков учебного плана специальности СКД;
- проблемы преподавания раздела истории СКД (КПР, КДД) в России и, прежде всего, проблемы периодизации этой истории;
- проблемы выявления актуальных тенденций в развитии современной СКД;
- проблемы определения объема понятия «социально-культурная сфера» и типологии входящих в нее социально-культурных институтов;
- проблемы включения технологических аспектов СКД в курс СКД и соотношения их с содержанием учебных дисциплин технологической направленности.

Одной из актуальнейших проблем является, на наш взгляд, поиск оптимальной дефиниции СКД. Пора определяться с единым, по крайней мере, для отечественных вузов культуры подходом к определению понятия СКД, его выстроенной по законам логиче-

ского определения понятий родовидовой дефиницией. Можно сколько угодно ссылаться на авторское видение, обоснование и интерпретацию подходов к понятию СКД, устраивать научные дискуссии и методические семинары по этому вопросу, но если мы действительно реально хотим проводить в жизнь стандартизацию в области профессионального образования, то начинать ее непосредственно в учебном процессе надо с единого терминологического аппарата, с выработки стандартизированного категориально-понятийного аппарата в наших учебных курсах. В связи с этим считаю, что определение интересующего нас понятия в Законе о культуре 1992 года, на который многие авторы, разделяющие это определение понятия, ссылаются, не может нас устраивать хотя бы потому, что в нем произведена элементарная подмена понятия, когда вместо понятия СКД определяется понятие КД (культурная деятельность), а это, как убедительно доказывает в своих актуальных работах по СКД А. В. Соколов, совсем не одно и то же. И доказывая это, А. В. Соколов логично заключает, что «культурная деятельность подразделяется в зависимости от субъекта (деятельности – В. Т.) на два вида:

- индивидуально-культурная, осуществляемая единичным субъектом (личностью),
- социально-культурная, осуществляемая социальным субъектом (множеством людей)» [3].

Во-вторых, мы полагаем, что при определении понятия СКД необходимо сохранить ценностно ориентированный и деятельностный подход к изложению сущности СКД.

Из всех ныне существующих дефиниций СКД нам ближе всего определение того же А. В. Соколова: «СКД понимается как деятельность социальных субъектов по созданию, сохранению, распространению и освоению культурных ценностей» [4]. Правда, и в этом довольно четком определении деятельность, увы, определяется через деятельность.

Вслед за проблемами дефиниции СКД и в целом ее терминологии не менее важная проблема – определение предметного поля учебного курса СКД. Полагаю, что одинаково вредно и для современной социально-культурной практики, и для образовательной теории излишне умозрительное расширение этого предметного поля и утилитарное, ориентированное на совершенно конкретный вид деятельности, сужение его.

Примеров и того, и другого подходов в нашей литературе предостаточно. Полагаем, что выработка четкой дефиниции СКД послужит основанием и для определения содержания и структуры предметного поля СКД и тесно взаимосвязанных с этим решений и действий в социально-культурной практике. Тем более, что и в теории, и на практике проблемы этой взаимосвязи очень ощутимы. В теории на это уже вынуждены обратить внимание многие специалисты. Авторы первого учебного пособия по СКД Т. Г. Киселева и Ю. Д. Красильников с первых же строк предупреждали специалистов: «Чтобы по-настоящему разобраться в сложной диалектике происходящего, увидеть подлинную сущность, природу и тенденции социально-культурной деятельности, следует отказаться от эффектных, но поспешных дефиниций...» [5]. Но вот уже профессор В. Е. Новаторов, выступая недавно с докладом в Иркутске на межрегиональной научно-практической конференции с актуальным названием «Кадры культуры и культура кадров», посетовал, что «понятие социально-культурная сфера трактуется сегодня исключительно широко. Она, в частности, включает в себя привычные для нас культуру и искусство, а кроме того, охватывает физическую культуру и спорт, туризм, здравоохранение, образование, отдельные стороны социальной работы. К социально-культурной сфере относят сегодня и средства массовой информации, включая радио, телевидение, печать, книгоиздательскую деятельность и книжную торговлю, интернет-системы и пр.» [6]. Оказывается, в этом и без того широком перечне социальных институтов и видов деятельности, включаемых, по мнению В. Е. Новаторова, в сегодняшнюю трактовку понятия «социально-культурная сфера» (СКС), есть еще или могут быть «и пр.», т. е. и прочие, иные социальные институты и виды деятельности, не вошедшие в этот «бездонный» список?!

Ю. А. Помпеев в своем учебном пособии «Экономика социально-культурной сферы», только что изданном в Санкт-Петербурге, совершенно правильно начинает пособие «с определения основных терминов, составляющих наименование учебного курса». Вот его определение: «социально-культурная сфера – составная часть национальной экономики, связанная с выполнением государством его социальных функций в рамках межличностных и товаро-денежных отношений между людьми. Эта сфера представляет совокупную социокультурную организацию общества и, в соответствии с Законом «О бюджетной классификации» (1996), включает в себя следующие группы или отрасли:

- культура, искусство и средства массовой информации,
- образование и профессиональная подготовка кадров,
- здравоохранение,
- физическая культура и спорт,
- социальное обеспечение» [7].

Полное определение, четко обозначенная структура, да еще с указанием законодательного источника, гарантирующего правовые основания для использования и такого определения, и такой структуры СКС в практической деятельности и в образовательном процессе. Но ведь не используется же! В реальной управленческой практике такая насыщенная и полиинституциональная структура больше, на наш взгляд, соответствует объему понятия «социальная сфера», которое по-прежнему активно употребляется и в научной, и в образовательной, и в профессионально-практической лексике. Зачем же подменять понятие «социальная сфера» понятием «социально-культурная сфера», имеющим все же иной объем?

Но почему же такой безразмерный подход бытует в науке и не только по отношению к СКС, СКД, СКО, но и прочим образованиям, в названии которых присутствует атрибут «социально-культурный»? Думается, этому можно найти несколько объяснений. Одно из них – все более возрастающая у нас мода на преимущественно мозаичный, количественный, статистический способ определения понятий, вытесняющий в нашей науке более точно отражающий суть того или иного предмета, явления логический способ определения понятий. Культурологам известен, например, аналогичный подход выдающегося английского этнографа и историка Э. Б. Тэйлора к определению понятия «культура», который впервые был реализован им в монографии «Первобытная культура» и получил позднее у культурологических системологов и классификаторов сразу и наименование «социологический подход», и критическую оценку: «любой, даже обстоятельный перечень всегда грешит неполнотой». Определение понятия «СКС» таким вот мозаичным, перечислительным способом и порождает включение в объем определяемого понятия, как говорят ныне рекламисты, входящих и не входящих в него элементов. Второй причиной такого во многом эклектичного перечня является, на наш взгляд, свойственное каждой новой отрасли знаний первоначальное расширение объемов объектов и понятий, за счет включаемых в ее предметное поле явлений и терминов смежных отраслей познания. Наконец, следует иметь в виду, что сами атрибуты «социальный» и «культурный» настолько полисемичны, настолько широки по спектру выявляемых в человеческой речи значений, что каждое из них в отдельности зачастую почти полностью отождествляется с такими глобальными понятиями, как «общественный», «духовный», «человеческий». Это возможные значения только отдельно взятых понятий. А в их словосочетании?! Вот еще почему, мы полагаем, возникают такие проблемы с толкованием терминов «социально-культурная сфера» или «социально-культурная деятельность». Не случайно, В. Е. Новаторов в указанной нами статье, дав уже приведенное выше мозаичное определение понятия СКС, иронично заключает: «а все, что в социально-культурной сфере планируется и осуществляется, именуется теперь социально-культурной деятельностью» [8]. И все же далее и он вынужден сделать совершенно естественный и разделяемый

всеми, кого волнуют те же проблемы, вывод: «Тем не менее для более глубокого и предметного осознания в социально-культурной сфере проблем полезно привести здесь хотя бы одно определение социально-культурной деятельности» [9].

Мы признательны уважаемому омскому коллеге за то, что в числе таких определений понятия СКД, которые он рекомендует современным педагогам и студентам образовательных учреждений культуры и искусств, он приводит одно из наших определений: «Социально-культурная деятельность – это управляемый обществом и его социальными институтами процесс приобщения человека к культуре». В нашей статье, где приводится и обосновывается это определение, на которую ссылается В. Е. Новаторов, в других наших работах по этой проблеме, опубликованных в столичных изданиях, мы подробно излагаем саму «одиссею» поиска наиболее адекватного современным реалиям определения понятия СКД, конструирования формулировок, логического обоснования и критического анализа полученных дефиниций и составления новых, более совершенных версий [10]. Мы рады, что в результате нами было составлено определение, которое В. Е. Новаторов назвал «лаконичным и емким», а Н. Н. Ярошенко в 23-м выпуске «Ученых записок» МГУКИ, положительно оценивая примененный нами публично-аналитический метод поиска оптимальной дефиниции, при котором «мы становимся соучастниками процесса выработки авторского варианта понятия», отмечает, что «в теории социально-культурной деятельности это, пожалуй, первый случай столь откровенной демонстрации процесса генерации понятия» [11]. Позитивно относится он и к итоговому определению нашего понятийного анализа: «Социально-культурная деятельность – это управляемый обществом и его социальными институтами процесс приобщения человека к культуре и активного включения самого человека в этот процесс» [12]. Подчеркнута нами в этом варианте определения новая составляющая видовой специфики СКД, указывающая на субъектную роль человека в процессе его приобщения к культуре, организуемом и управляемом обществом и его социальными институтами. Н. Н. Ярошенко обращает внимание и на это достоинство нового, более конструктивного варианта нашего определения понятия СКД: «Действительно, в этом определении имеются основные родовые приметы социально-культурной деятельности. Мы солидарны с В. В. Туевым в признании того, что сама эта деятельность осуществляется целенаправленно, что ее содержание определяется культурой и человек становится субъектом собственного “приобщения к культуре”» [13].

Но и в этом, казалось бы, достаточно идентифицированном по отношению к реальному содержанию и функциям СКД определении есть, и по мнению автора и с точки зрения Н. Н. Ярошенко, все тот же недостаток, который мы обозначили в самом начале нашей статьи. Н. Н. Ярошенко указывает на этот недостаток довольно точно: «Социально-культурная деятельность, будучи, по В. В. Туеву, процессом приобщения к культуре, оказывается безразмерной, предельно широкой, а следовательно, лишенной специфики. Ведь приобщение к культуре – это процесс повсеместный, и, к счастью, он управляется обществом постоянно» [14]. Да, замечание, на наш взгляд, методологически верно, и критика Н. Н. Ярошенко недостатков такого широкого подхода справедлива.

Но что же делать? Как найти оптимальное определение понятия СКД и аналогичных ему понятий из социально-культурного лексического гнезда? Как само по себе широкое значение понятий «социальная» и «культурная», еще более расширяющееся при их сочетании, загнать в прокрустово ложе наименования конкретного вида профессиональной деятельности?

Может быть, этот вид профессиональной деятельности и профессионального образования обозначить все же другим, менее «размытым» термином?! А если все же пользоваться термином «социально-культурная деятельность», таким современным и благозвучным, то давайте тогда четко определимся, что мы, преподаватели, готовящие специалистов по социально-культурной деятельности, обозначаем данным термином, опреде-

лим предметное поле и этого учебного предмета, и этой предметной профессиональной деятельности, разграничим объемы и содержание соответствующих понятий. Полагаем, что в интересах общего образовательного дела это необходимо сделать.

Мы уже отмечали, что эту проблему остро ощущают и практики. Но они все же в своей практической деятельности, особенно управленческой, разграничивают понятия «социальная сфера» и «социально-культурная сфера». В компетенцию, например, заместителя губернатора или мэра по социальным вопросам естественно входят и здравоохранение, и культура, и печать, и социальная защита. Но ведь департаменты, управления, комитеты, непосредственно управляющие этими отраслями деятельности, разные! И совокупность подведомственных им организаций и учреждений, кадровых, финансовых и материально-технических ресурсов у каждого такого управленческого подразделения своя. И это делается так, очевидно, в целях повышения эффективности организации управленческого процесса! Зачем же мы стремимся объять необъятное?

В то же время следует учесть и возросший интерес представителей фундаментальных социальных наук, остро нуждающихся в обновлении категориально-понятийного аппарата, к атрибуту, который наиболее полно мог бы отразить смену идеологических вех и прежде всего политико-ориентированной доминанты в научной, образовательной и просветительской лексике прежних лет на культуру-ориентированную доминанту в теории, практике и лексике современного российского общества.

Анализируя и итога поиски и находки современных ученых в наиболее адекватном употреблении атрибута «социально-культурный» в терминологическом поле отечественных гуманитарных наук, мы делаем вывод о наличии двух уровней новой культурологической парадигмы, на которых активно функционирует этот атрибут:

– локальный, отраслевой, предметный в таких словосочетаниях, как «социально-культурная деятельность», «социально-культурная сфера», «социально-культурное образование», «социально-культурные учреждения» и т. п.,

– глобальный, межотраслевой, общенаучный, на котором оперируют современные философские, социологические, гуманитарные науки, в таких, например, словосочетаниях, как «социально-культурные процессы», «социально-культурные отношения», «социально-культурные основания» и т. п.

И, видимо, пока необходимо признать существование этих уровней и естественное размежевание между ними, как, впрочем, и столь же естественное взаимоотяготение и взаимопроникновение. Преподаватели кафедр социально-культурной деятельности вузов культуры и искусств России активно разрабатывают научное обоснование и методику внедрения в культурно-образовательный процесс атрибута «социально-культурный» на первом уровне культурологической парадигмы. Учебные пособия Т. Г. Киселевой и Ю. Д. Красильникова по теории социально-культурной деятельности, изданные в 1995 и 2001 гг., положившие начало новой отрасли науки и образования, монография Н. Н. Ярошенко по методолого-теоретическим проблемам СКД (2000 г.), содержательная и конструктивная монография Р. З. Богоудиновой, Е. Д. Румянцевой, Р. Р. Юсупова с актуальным названием «Профессиональная подготовка специалистов социокультурной сферы: прогнозирование, проектирование, практическая реализация» (1999 г.), учебные пособия и монографии по проблемам истории, теории и технологии прикладной культурологии, социально-культурной и культурно-досуговой деятельности М. А. Ариарского, Ю. А. Стрельцова, А. Д. Жаркова, В. М. Чижикова, Г. Я. Никитиной, Е. И. Григорьевой, В. Е. Новаторова, В. Я. Суртаева, Б. А. Титова, Д. В. Шамсутдиновой, Г. Г. Волощенко, Ю. Р. Гореловой, Е. Н. Ключко, Н. Ф. Максюткина, В. В. Попова, А. С. Ковальчук, В. С. Русановой, О. В. Первушиной, А. Д. Плюснина, изданные в последние годы в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Челябинске, Омске, Тамбове, Орле, Барнауле, работы педагогов кафедры СКД Кемеровского государственного университета культуры и искусств свидетельствуют о том, что, как пишут в своей коллективной монографии наши

казанские коллеги, «подготовка профессионалов в области социокультурной политики настоятельно необходима», что «обновление культурно-образовательной деятельности требует принципиально новых идей, программ, методов и средств, профессионалов, организационных и управленческих структур, обуславливает необходимость организации социального и культурного проектирования с соответствующим созданием научно-концептуального обеспечения» [15]. Нам представляется, что первоочередной задачей в процессе научно-концептуального обеспечения профессиональной подготовки новых кадров культурной сферы является формирование понятийно-категориального аппарата социально-культурной науки, решение ее актуальных терминологических проблем.

Примечания

1. Парадигма // Краткий словарь современных понятий и терминов. – М., 1995. – С. 305.
2. Атрибут // Толковый словарь иностранных слов в русском языке. – Смоленск, 2001. – С. 39.
3. Соколов А. В. Ретроспектива-70. – СПб., 2004. – С. 230; Соколов А. В. Феномен социально-культурной деятельности. – СПб., 2003. – С. 7.
4. Туев В. В. Социально-культурная деятельность: понятие и предметное поле // Социально-культурная деятельность: история, теория, образование, практика: сб. статей. – Кемерово, 2002. – С. 32.
5. Киселева Т. Г. Основы социально-культурной деятельности: учеб. пособие / Т. Г. Киселева, Ю. Д. Красильников. – М., 1995. – С. 3.
6. Новаторов В. Е. Тенденции, проблемы и перспективы развития социально-культурной сферы в России // Кадры культуры и культура кадров. – Иркутск, 2003. – С. 5.
7. Помпеев Ю. А. Экономика социально-культурной сферы. – СПб., 2003. – С. 3.
8. Новаторов В. Е. Указ. соч.
9. Там же.
10. Туев В. В. Социально-культурная деятельность как понятие: (включение в дискуссию) // Ученые записки МГУКИ. – М.: МГУКИ, 2001. – Вып. 23. – С. 25–39.
11. Туев В. В. Социально-культурная деятельность как предмет вузовской науки // Ориентиры культурной политики. – М., 2002. – Вып. 4. – С. 36–51.
12. Ярошенко Н. Н. Социально-культурная деятельность в контексте формирования новых качеств социального взаимодействия // Ученые записки МГУКИ. – М., 2001. – Вып. 23. – С. 41.
13. Туев В. В. Социально-культурная деятельность как понятие: (включение в дискуссию). – С. 38.
14. Туев В. В. Социально-культурная деятельность как предмет вузовской науки. – С. 36–51.
15. Новаторов В. Е. Указ. соч. – С. 5.

И. Ф. Петров

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ

Управление процессами духовной жизни общества предполагает их всестороннее исследование. Такого рода исследования на теоретическом и конкретно-эмпирическом уровнях позволяют раскрыть тенденции и закономерности функционирования, изменения и развития духовных явлений, их место и роль в обществе. Эта работа сопряжена с немалыми трудностями, вызванными сложностью объекта изучения.

Интерес к исследованиям духовной жизни обусловлен закономерным возрастанием роли науки, искусства, образования и других важнейших сторон духовной жизни в настоящее время. Внимание к такого рода исследованиям объясняется рядом причин:

- во-первых, потребностями развития учения об общественном сознании и уточнения самой категории общественного сознания;
- во-вторых, потребностями развития учения о духовной культуре. Раскрывая содержание духовной культуры, определяя ее как явление, исследователи соотносят культуру с духовной жизнью;
- в-третьих, потребностями в методологии анализа явлений духовной жизни при проведении конкретно-социологических исследований;
- в-четвертых, потребностями, связанными, в частности, с разработкой системы ее категорий [1].

Следовательно, сама общественная практика проявляет глубокий интерес к изучению духовной жизни, к ее методологическим проблемам. Отметим, что при исследовании духовной жизни используются различные аспекты изучения ее явлений: гносеологический, социологический, аксиологический и др. Взятые в совокупности, они могут воссоздать объективную картину духовной жизни во всем ее многообразии, показать внутреннюю структуру, процессы, многогранную деятельность личности. В философской и социологической литературе существует множество точек зрения относительно духовной жизни, ее места в системе категорий и т. д. Однако до сих пор, на наш взгляд, нет фундаментальных трудов, посвященных анализу духовной жизни как специфическому общественному феномену, в нашем аспекте рассмотрения. Мы не ставим перед собой такой задачи, как характеристика имеющихся работ, а лишь коротко коснемся вопроса, упомянув при этом, что в разное время проблеме уделяли внимание: Н. Б. Биккенин, В. С. Барулин, Д. К. Гордеев, В. А. Демичев, В. В. Журавлев, М. Т. Иовчук, А. К. Уледов, М. Ковальзон, Г. Г. Караваев, С. В. Попов, В. П. Тугаринов, А. Д. Шершунов, М. В. Яковлев и др. Существующая потребность в определении духовной жизни общества как исходного понятия, которое позволяло бы разрабатывать и операционные понятия для анализа явлений духовной жизни на различных уровнях организации общества, по-прежнему актуальна. Речь идет об определении не только понятия духовной жизни, но и других понятий, выражающих основные компоненты духовной жизни и их связи, о принципах анализа явлений духовной жизни [2].

Следует сказать, что за последнее время сделано немало. В частности, в научном обиходе с успехом используются понятия духовной сферы, культурного уровня социальных групп, культурной среды, социальных типов и др. Однако процесс уточнения существующих понятий и введения новых является весьма сложным и отстает от практики конкретных социологических исследований.

Характеристика духовной жизни в гносеолого-социологическом плане позволяет при анализе общественных явлений не упускать из виду зависимость духовной жизни личности от материальной и вместе с тем акцентировать внимание на ее особенностях. «Духовная жизнь общества по своей сути есть реальный процесс существования людей, а по своему осуществлению – способ общественной жизнедеятельности и относительно самостоятельная сфера, связанная с производством и распространением сознания и удовлетворением духовных потребностей людей» [3].

Приведенная формулировка духовной жизни, хотя и является достаточно общей, имеет методологическое значение на всех уровнях исследования, в том числе и на конкретно-социологическом. На этом уровне общее, необходимое в явлениях духовной жизни раскрывается в единстве с особенным и частным, исследуются реальные процессы духовной жизни локальных социально-культурных образований, причем анализируются явления по преимуществу в плане их функционирования.

Определение духовной жизни как способа жизнедеятельности и относительно самостоятельной общественной сферы позволяет выделить и более высокие уровни

объяснения явлений духовной жизни. В частности, самый высокий из них – уровень общесоциологической теории, в рамках которой раскрывается духовная жизнь как реальный процесс жизнедеятельности, а также обосновывается ее место в социологической структуре общества. Далее анализ духовной жизни и ее специфики, как относительно самостоятельной общественной сферы, может осуществляться на уровне специальной социологической теории духовной жизни.

Конкретные социологические исследования подвели нас к постановке вопроса о локальных социально-культурных образованиях как формах существования общества в целом, о культурной жизни этих образований, вбирающих в себя определенные стороны духовной жизни общества и обладающих, в то же время, своей спецификой.

Что общего и в чем различие между культурными потребностями различных социально-демографических групп, уровней, типов? Подобного рода вопросы неизбежно встают в связи с конкретными исследованиями. Их решение предполагает обоснование вполне определенных понятий, характеризующих культурные потребности отдельных социальных групп. Например, понятие «молодежная культура» давно и с успехом используется учеными. В частности, им оперируют Т. Парсонс, Р. Линтон, А. Коэн, Д. Коулмен, К. Кенистон, Г. Сиболд, Ч. Рейч, Т. Розак, О. Тоффлер и др. Исходя из их мнения, культура общества не только многообразна, но и мозаична, она состоит из различных культурных подгрупп (со своими интересами и потребностями), выделяемых на основе территориальных, национальных, религиозных, демографических признаков. «По сути дела мы живем в эпоху взрывообразного роста субкультуры», – заявляет О. Тоффлер, считая, что общество имеет тенденцию раскалываться на мелкие части – субкультуры [4]. С ним соглашается Ч. Бидуэл, говоря, что внутренняя дифференциация современного общества обнаруживается в культуре и обусловлена различиями в профессиях, возрасте, религиозной принадлежности, национальном самосознании, просто во вкусах и предпочтениях. Исходя из сказанного, выделяются субкультуры национально-этнических групп, религиозных сект, спортивных команд, болельщиков и даже гангстерских банд. В таком случае, правомерно будет выделение и социально-психологических типов и их культурных потребностей, а также уровней развития этих потребностей. Основанием для их выделения является общность, совпадение культурных потребностей и интересов, вкусов, развлечений, мотивов деятельности в сфере досуга, характерных для выделяемых социальных групп. Несмотря на существование возрастных, профессиональных, образовательных или других социальных различий, их культурные потребности достаточно однородны, просматриваются сходные позиции и настроения, проявляющиеся главным образом в сфере досуга, мало затрагивая бытовые и семейные отношения. Эта определенная культурная автономия, исполняющая функцию социализации личности, формирования ее духовного мира.

Исходя из сказанного, мы будем придерживаться мнения А. Коэна, отмечающего, что субкультура – это «“культура в культуре”, имеющая достаточно четкие контуры. Она включает знания, верования, цели и ценности, суждения и оценки, нравы и вкусы, жаргон и манеры поведения, предрассудки и предубеждения, характерные для социальной группы и разделяемые ее членами» [5]. К этой множественной системе субкультур относятся и «культуры» выделенных уровней и типов и как их выражение – культурные потребности и интересы в сфере досуга.

Духовная жизнь является необходимым компонентом социального бытия человека. В начале человеческой истории производство сознания было «непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Образование представлений, мышление, духовное общение людей являются здесь еще непосредственным порождением материального отношения людей. То же самое отно-

сится к духовному производству, как оно проявляется в языке политики, законах, морали, религии, метафизики и т. д. того или другого народа» [6]. С ускорением развития общества духовная жизнь приобрела относительную самостоятельность, утвердились многочисленные формы духовной жизнедеятельности. Тем не менее, зависимость ее от материальной сферы сохранилась.

Духовная жизнь выступает и как относительно самостоятельная специфическая сфера жизни общества вследствие ее объективации как внутреннего основания личности. Сферами жизни общества являются социальные образования, включающие в свое содержание, прежде всего те или иные виды материальной и духовной деятельности, общественные отношения как формы деятельности и общественные потребности, обуславливающие деятельность людей. Взятые в совокупности, названные компоненты позволяют составить представление о сферах как подсистемах общества, способных обслуживать последнее.

Понятие «духовная сфера общества» «концентрирует содержание понятия “духовная жизнь общества”. Им охватывается не вся духовная жизнь, а лишь один из ее слоев, или уровней, связанный со специализированным (профессиональным) духовным производством, с функционированием социальных институтов (идеологических и научных учреждений, театров, библиотек, музеев, школ и т. д.), создающих и распространяющих духовные ценности. В духовную жизнь общества входят наряду с профессиональным производством и непрофессиональное, наряду с организованной системой распределения духовных ценностей – стихийное и т. д. Духовную сферу можно рассматривать как целенаправленно организуемую обществом духовную жизнь людей» [7].

Таким образом, в исследованиях духовной жизни как общественной сферы следует исходить из понимания ее как реального процесса жизнедеятельности людей, что и является методологическим требованием социологического подхода к анализу духовной жизни и рассмотрению ее как способа социальной жизнедеятельности людей и как относительно самостоятельной сферы общества.

Применение принципа системности в исследованиях духовной сферы позволяет глубже раскрыть ее специфику и функционирование, возможности управления духовными процессами, а также представить духовную жизнь как внутренне упорядоченную, устойчивую целостность, обладающую системными качествами и специфическими закономерностями (Б. П. Гусев, Л. И. Казакова, В. Ф. Рябов, Г. И. Прибытков и др.).

Представление о духовной сфере как совокупности тесно связанных между собой компонентов, как определенной целостности вытекает из положения об обществе как «социальном организме», «органической системе», развивающейся в целостность. «Органическая система как совокупное целое имеет свои предпосылки, и ее развитие в направлении целостности состоит именно в том, чтобы подчинить себе все элементы общества или создать из него недостающие ей органы» [8].

Как следует из проведенного нами анализа, среди исследователей нет единства взглядов относительно элементов системы духовной жизни. И главная причина этого в том, что принимать за основание структурного деления духовной сферы, какие критерии позволили бы не только эмпирически, но и теоретически обоснованно подходить к выделению соответствующих элементов. Эта проблема отражена в работах: С. Н. Михайлова, В. Н. Шубкина, Ж. Ошавкова, В. М. Краснова, Э. С. Маркаряна, Ю. К. Плетникова, В. Г. Афанасьева, А. В. Маргулиса, В. П. Рожина, Г. И. Прибыткова и др.

Если исходить из комплексного критерия, включающего потребности, тип деятельности, общественные отношения и субъектов деятельности и отношений [9], то, не претендуя на бесспорность своих суждений, можно выделить следующие основные элементы духовной сферы:

- духовная деятельность;
- духовные потребности;
- духовные отношения.

Дадим им краткую характеристику.

Человеческая деятельность осуществляется в двух основных или наиболее общих формах – материальной и духовной. Критерием их разграничения является предмет деятельности и ее результаты. По своему характеру любая деятельность является общественной, «даже и тогда, когда я занимаюсь научной и т. п. деятельностью, – деятельностью, которую я только в редких случаях могу осуществлять в непосредственном общении с другими, – даже и тогда я занят общественной деятельностью, потому что я действую как человек» [10].

Известно, что основу духовной жизни составляет духовная деятельность. По мнению Л. П. Буевой, «духовная деятельность представляет собой процесс целенаправленного систематизированного отражения действительности, ее результатами являются преобразования в сфере общественного сознания. В современных условиях, это, как правило, профессиональная деятельность. В качестве ее наиболее общих видов можно выделить научное познание, ценностное сознание, целеполагание, прогнозирование и программирование» [11].

В то время как материальная деятельность является практическим самоутверждением человека, духовная – теоретическим. Духовная деятельность есть «деятельность моего всеобщего сознания и как таковая является моим теоретическим бытием как общественного существа» [12]. Духовная деятельность шире по объему и богаче по содержанию, чем теоретическая, т. к. осуществляется на разных уровнях – теоретическом и социально-психологическом.

Особенности духовной деятельности, ее специфические черты наиболее отчетливо проявляются в духовном производстве, которое составляет основу духовной деятельности. Его спецификой, как известно, является производство идей, взглядов, представлений и т. п., всего того, что мы называем общественным сознанием и духовными ценностями. И здесь речь идет о производстве сознания в его исторически конкретных формах. При этом на раннем этапе формирования общественного сознания, как отмечалось, оно непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни. Однако эта тенденция сохраняется и тогда, когда духовная деятельность, умственный труд отделяются от материальной деятельности.

Другим элементом духовной сферы выступают духовные потребности. Связь духовных потребностей и духовной деятельности носит двусторонний характер. С одной стороны, потребность стимулирует деятельность. С другой – сама деятельность становится предметом потребности. Более того, деятельность вызывает формирование новых потребностей потому, что она сама нуждается в средствах, необходимых для ее осуществления. Это обстоятельство оказывается решающим для понимания специфики духовной жизни. Если эволюция животного мира имеет своим результатом совершенствование органов потребления и приспособления к условиям среды на основе естественного отбора, то развитие духовной жизни обусловлено, в конечном счете, созданием новых средств духовной деятельности, производством сознания, духовных ценностей как особого вида деятельности, обеспечивающего существование и развитие человеческих сообществ.

Генетически духовные потребности можно рассматривать в качестве основы, определяющей становление духовной жизни. Анализ употребления самого термина обнаруживает несколько его аспектов. «Прежде всего, это стремление к обладанию результатами духовного производства: приобщение к науке, искусству, философской культуре. Развитие духовных потребностей в этом смысле обусловлено демократизацией образования

и функционированием множества институтов культуры» [13]. Более глубокое понимание духовных потребностей характеризуется, по мнению А. Г. Здравомыслова, тем, что сами они рассматриваются в качестве форм выражения потребностей материального порядка и социальных отношений [14]. С этой точки зрения развитие духовных потребностей выступает как арена столкновения противоположных позиций на поприще сознания. Следующий аспект рассмотрения понятия духовных потребностей относится к проблеме развития личности. Так, личность воспринимает массу внешних воздействий, однако это не означает механического следования или подчинения им. По мнению Гегеля, действительность способна иметь для индивида двойное значение, так как «влияние, оказываемое на индивида действительностью... приобретает благодаря индивиду тот абсолютно противоположный смысл, что индивид или предоставляет потоку действительности свободу влияния на себя или обрывает и преобразовывает его» [15]. Таким же образом обстоит дело и с индивидуальными потребностями личности – она способна действовать под влиянием определенных потребностей, но она способна и противодействовать им, ориентируясь на духовные потребности более высокого порядка.

Духовные потребности наряду с общими чертами имеют и свои особенные, позволяющие отличать их от других, прежде всего от материальных. Так, духовные потребности:

- теснее связаны с сознанием, их удовлетворение осуществляется главным образом в сфере свободного времени;

- связь между субъектом и объектом духовных потребностей характеризуется бескорыстием, а процесс их удовлетворения практически безграничен [16].

В процессе духовной деятельности и удовлетворения своих духовных потребностей личность вступает в духовные отношения, также составляющие один из элементов духовной сферы как системы.

В самом понятии «духовные отношения» содержатся как определенный субъект отношения, так и объективные связи и зависимости между различными видами деятельности, сферами общественной жизни, различными общностями и людьми, выступающими в качестве субъектов духовной деятельности.

Остановимся на взаимосвязи духовного общения и коммуникации.

В философской и социологической литературе подробно рассматривается духовное общение, его средства, формы и др. (Г. Гибш, Л. П. Буева, А. Добрович, М. Н. Перфильев, М. Форверг и др.).

Духовное общение, как и духовная деятельность, есть необходимое условие формирования и развития личности. Любая деятельность предполагает вступление личности в определенные общественные отношения. Вспомним, что «действительное богатство индивида всецело зависит от богатства его действительных отношений» [17].

Общение выполняет свою специфическую роль в общественном процессе и является не только духовным, но и материальным, социально-реальным процессом, в котором происходит обмен деятельностью, опытом, способностями, умениями и навыками, результатами этой деятельности, предметно воплощенными в материальной и духовной культуре. Посредниками общения являются не только результаты духовной деятельности – идеи, мнения, ценности, идеалы, но и материальные вещи – орудия, предметы и средства человеческого труда, материальные объекты, являющиеся носителями социальных ценностей и человеческого опыта [18].

Вместе с тем, необходимо различать «духовное общение» как «социальное общение» и «коммуникацию».

Как известно, духовное общение принято рассматривать в качестве одной из форм социального общения. Социальное общение – это взаимосвязь людей, условие челове-

ческого бытия. Сама взаимосвязь обуславливается потребностями жизнедеятельности людей, в процессе которой происходит взаимный обмен результатами деятельности, информацией, психическими состояниями. Видом информационной связи является социальное общение, в котором реализуются общественные отношения [19].

Коммуникация – это общение, обмен мыслями, сведениями, идеями и т. д.; передача определенного содержания от одного сознания к другому (коллективному или индивидуальному) посредством знаков, зафиксированных на материальных носителях. Она представляет собой социальный процесс, отражающий общественную структуру и выполняющий в ней связующую функцию. В рамках науковедения количественно и качественно исследованы такие формы коммуникации, как публикация, дискуссия, интеллектуальное влияние и т. п. Научная коммуникация – это функциональная подсистема в рамках системы движения научной информации (общение членов одного коллектива, например членов художественной самодеятельности в клубе) для получения нового знания, передача добытой информации другим специалистам, практическое использование знаний и др.

За рубежом проблеме коммуникации уделяли внимание Э. Мунье, Ж. Сартр, К. Ясперс и др. Эмпирические исследования коммуникации осуществляются социологией, изучающей каналы (печать, телевидение и др.) и аудитории массовой коммуникации [20].

И в заключение отметим, что категория *духовной жизни* несет большую смысловую нагрузку при анализе общества как социального целого. Ее можно определить только через соотношение с однопорядковой категорией *материальной жизни* общества, пользуясь при этом социологическим подходом, где речь должна идти о субъекте духовной реальности, который осуществляет духовную деятельность, удовлетворяет свои духовные потребности, вступает в духовные отношения. Именно это, на наш взгляд, и фиксирует понятие «духовная жизнь общества».

Примечания

1. Уледов А. К. Духовная жизнь общества. – М., 1980. – С. 8–14.
2. Там же. – С. 12.
3. Там же. – С. 38.
4. Тоффлер О. Столкновение с будущим // Иностран. лит. – 1982. – № 3. – С. 290.
5. Коэн А. Содержание делинквентной субкультуры // Социология преступности. – М., 1988. – С. 314.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Критика политической экономии: Глава о капитале // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 46, Ч. 1. – С. 229.
7. Коэн А. Указ. соч. – С. 35.
8. Там же. – С. 52.
9. Маркс К., Энгельс Ф. Экономическо-философские рукописи 1844 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 42. – С. 118–119.
10. Там же. – С. 118.
11. Буева Л. П. Человек: деятельность и общение. – Л., 1978. – С. 86.
12. Маркс К., Энгельс Ф. Экономическо-философские рукописи 1844 г. – С. 119.
13. Там же. – С. 23.
14. Здравомыслов А. Г. Проблемы интереса в социальной теории. – М., 1981. – 228 с.
15. Гегель Г. Ф. В. Соч. – М., 1959. – Т. 4. – С. 164.
16. Коган Л. Н. Духовные потребности и деятельность личности // Филос. науки. – 1976. – № 1. – С. 15.

17. Маркс К., Энгельс Ф. Тезисы о Фейербахе // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 3. – С. 629.
18. Буева Л. П. Указ. соч. – С. 110.
19. Соковнин В. М. О природе человеческого общения. – Фрунзе, 1973. – 162 с.
20. Старостин Б. А. Коммуникация // ФЭС. – М., 1983. – С. 269.

Н. Д. Фирер

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ПОНЯТИЯ «РЕГИОН»

В настоящее время, по мнению А. Г. Чернышова, провинция ассоциируется преимущественно с регионом (регионами) в том своем качестве, в каком она отличается от столицы. «К тому же зачастую понятие “провинция” приобретает негативные коннотации, связанные с некими явлениями отсталости, “местечковости”, патриархальности» [1].

Возникает проблема определения понятия «регион», так как это понятие неоднозначно трактуется исследователями. Различаются исторические, географические, социокультурные, политологические и геополитические дефиниции понятия «регион» [2].

Своеобразны исследования новосибирской социально-экономической школы, в которых регионом считается пространство – экономическое, культурное, ментальное и политико-административное. С точки зрения культурного взаимодействия регионы – это общности людей, объединенных определенной культурой и материальными объектами этой культуры. Сибирская школа определяет понятие «регион» как «условную общность людей, ощущающих принадлежность к данной общности» [3].

В политологии понятия «регион» и «субъект Федерации» являются однотипными. А. В. Дахин и Н. П. Распопов отмечают, что «институт “субъектов Федерации” в России интересен не столько своей обусловленностью природно-географическими факторами, сколько зависимостью от социокультурных и политических обстоятельств, ибо последние определяют процесс превращения российского провинциализма в российский регионализм» [4]. Установление в России такого института, как «субъект Федерации», предопределило развитие процессов политического, экономического и социокультурного самоутверждения регионов; иными словами, жизнь и интересы масс людей все больше «регионализируются» [5]. Авторы считают, что речь идет не о стремлении этих «субъектов» обособиться – «медвежьи углы в России были всегда, и именно в ней жила провинция, которой было свойственно то, что принято называть провинциальностью». Ее отличает безразличие к самоутверждению во внешнем мире, в «для-другого-отношениях», – ей ценно собственное повседневное существование настолько, что «другое» для нее просто не существует. Иное дело – регионализация: здесь «субъект» нуждается в признании со стороны, стремится самоутвердиться в глазах другого, такого же «субъекта»; ему, как минимум, необходимо равенство в «для-другого-отношениях».

Под региональной стратификацией общества авторы понимают «фундаментальное и постоянное измерение его бытия, которое проявляется, с одной стороны, как региональная дифференциация, а с другой – как региональная иерархия географического пространства и в целом социальной жизни человеческой цивилизации» [6]. «Региональная страта политической жизни – сфера существования традиций повседневности, незримо, в архетипических формах хранящих опыт предшествующей истории данного сообщества. Архетипами политической жизни авторы называют исторически сложившиеся взгляды, навыки, привычки политической деятельности, коллективно-бессознательные по происхождению, но индивидуально-личностные по способу своего эмпирического проявления. Они составляют содержание коллективной памяти жителей региона и исподволь предопределяют установки, ориентации и действия участников текущего политического процесса» [7].

Анализ научной литературы показывает, что термин «регион» многозначен: в социально-экономической географии, в региональной экономике, теории государственного управления, в политологии под ним подразумеваются подчас весьма различные понятия. Очевидно, что в зависимости от целей научного исследования и методологических подходов оправдано то или иное толкование этого термина. Например, методолог П. Г. Щедровицкий считает, что «регион» представляет собой единицу, в которой процессы исторического развития деятельности должны «замкнуться» на стабильных структурах воспроизводства человеческой жизнедеятельности, культурных форм, природных и трудовых ресурсов, материала жизнедеятельности и производства и т. д. [8]. Становление целостных механизмов и структур воспроизводства в условиях развития порождает «регионы» различного уровня сложности, которые могут локализоваться на тех или иных участках территории, прикрепляться к ним и «паразитировать» на определенных массивах природного окружения и территориальных ареалах.

В рамках доктрины европейского интегрального федерализма «регион» определяется как «сверхтермин», с присущими ему, по мнению Л. Рэмхельда, такими основополагающими признаками, как: общая (определенная) территория; определенное население; общность истории; общность природных условий; общность решаемых проблем [9].

В геополитике изначально словосочетанием «геополитический регион» обозначалась либо страна, либо группа стран, территориально и акваториально близлежащих, с исторически сложившимися, устойчивыми политическими, военными, конфессиональными и этническими связями [10].

Однако в ряде современных постклассических геополитических исследований под регионом понимается и часть государства.

Автор подчеркивает, что геополитика в обширном своем понятийном аппарате важнейшее значение придает категории пространства, рассматривая не только физические характеристики пространства, но «именно человеческий элемент», одушевляющий пространство [11].

Социологическое понимание региона исходит из того, что, будучи социально-территориальной системой, регион должен обладать социально-пространственной общностью организации проживающего в его рамках населения. Отличаясь своеобразием природных условий, сложившейся специализацией производства, определенным уровнем развития производительных сил, производственной инфраструктуры, регион в то же время характеризуется спецификой социальной структуры и инфраструктуры, а также образа жизни населения. Территориальная дифференциация природных условий составляет естественную основу общественного (территориального) разделения труда, исторически закреплённого, находящего продолжение в своеобразии социальных условий жизни и в социальном облике населения [12].

Отечественная история смысловые контуры понятия «регион» определяет через отличие его от административно-территориальной единицы.

Ю. Светов трактует понятие «регион» следующим образом: «территория, отличающаяся характерным направлением развития экономико-географических, социально-демографических и политических структур, совпадающая или несовпадающая с административным делением государства» [13]. Если административная единица формируется условиями извне, решениями государственной власти, то регион возникает как результат саморганизации, и, значит, граница региона – это граница специфической исторической деятельности людей, которая данный регион формирует [14]. Из данных определений видно, что и административная единица, и регион – это пространства, но пространства разные, которые могут совпадать или не совпадать на конкретной территории [15].

Однако их объединяет то, что немецкий геофизик Карл Хаусхофер обозначил как «жизненное пространство», т. е. минимальный территориальный объем, позволяющий

народу достичь реализации своих исторических и политических стремлений [16]. В качестве синонимов можно использовать такие понятия, как «общественное пространство», «пространство общества», «пространство жизни человека», «пространственный фактор общества», «пространственная сторона общественных явлений», «пространство социальной деятельности» [17]. Это прежде всего пространство социальное, связанное «с деятельностью социального субъекта» [18]. Социальное пространство «есть некая вселенная, состоящая из народонаселения земли, – утверждает П. А. Сорокин. – Там, где нет человеческих особей или же живет всего лишь один человек, там нет социального пространства (или вселенной), поскольку одна особь не может иметь никакого отношения к другим... Соответственно определить положение человека или какого-либо социального явления в социальном пространстве означает определить его (их) отношение к другим людям и другим социальным явлениям...» [19].

В. Н. Порус подчеркивает, что «пространство жизни еще более глубоко дифференцировано. Оно несет в себе смысловые различия, соотносимые с многообразием социально-культурных условий жизни людей» [20]. Способ организации пространства, с которого начинается культура, В. Н. Порус называет Домом. Дом в его трактовке – «это окультуренное пространство, “пространство с человеческим лицом”. Важнейшим в Доме является не то, что он ограничивает космическое (физическое) пространство, “вырезает” из него нишу пребывания человека, чтобы стать Домом, пространство должно перестать быть физическим, обрести антропоморфные качества. Дом есть Пространство-для-Человека, неотделимое от человека. Дом – это Мир, но Мир, в котором есть человек...» [21].

В. П. Яковлев также утверждает, что «социальное пространство индивида есть не то же самое, что социальное пространство целого коллектива людей, а последнее – не то же самое, что пространство всего общества... Если на социальном микроуровне, т. е. на уровне индивида, пространство – это круг интересов и общения личности, на уровне поколения – его сфера жизни, определяемая существом и характером общественно-исторического бытия и действия современников, то на уровне всего общества пространство людей есть “общее силовое поле истории”, в котором перекрещиваются и сталкиваются бесчисленные поступки, стремления, интересы следующих друг за другом поколений» [22]. Допуская, что пространство социальное «включает в себя территорию, на которой осуществляются социальные взаимодействия людей» [23], В. П. Яковлев, однако, не сводит его (пространство) к территории, т. е. «пространству географическому. От географического пространства пространство социальное отличается пространством человеческой деятельности». «Там географическая (социально-экологическая) метрика облекает структурное содержание времени-пространства, выступает следствием, результатом» (А. Н. Лой) [24]. «Соотносясь не с экологическими (географическими) единицами пространства, а с определенными социальными системами, социальное пространство отражает взаимодействия, упорядоченность событий и процессов, их насыщенность и охват в пределах структурного целого» [25].

В. П. Потемкин и А. Л. Симанов «под социальным пространством» понимают «такую форму существования элементов социального бытия, которая объективно закрепляет их положения и связи, обусловленные общественными отношениями, независимо от места их проявления» [26]. Как и В. П. Яковлев и А. Н. Лой, авторы признают физическое, географическое и другие пространства «лишь в качестве необходимого фона, в качестве условия самого существования объектов и элементов социального бытия, локализация общественных отношений, их структуры являются относительными к физическому пространству» [27]. «Социальное пространство характеризует качественную сторону социальной жизни и содержит в снятом виде характерные признаки физического и других пространств» [28]. В. К. Потемкин и А. Л. Симанов отмечают, что физическое пространство «так же “присутствует” в обществе». «Общество не может нормально функциониро-

вать, не скоординировав свою деятельность, которая протекает в географическом, физическом и других пространствах, с точки зрения пространственных связей и отношений» [29]. «...Социальное пространство существует не в физическом и географическом, а на фоне физического и географического пространства, выступающих внешним необходимым условием» [30].

Таким образом, социальное пространство, как поле социальной деятельности, гораздо более широкое понятие, охватывающее все уровни общества, включая «совокупность расселенческих единиц общества: городов, деревень, агломераций», а также внутреннее строение человеческих поселений [31]. Социальное пространство формирует общественные отношения, определяя их признаки и основные свойства, оставляя в качестве вторичных, второстепенных и внешних территориальные, географические признаки. Для региона же основным признаком является территориальное разделение труда, «исторически закрепленного, находящего продолжение в своеобразии социальных условий жизни и в социальном облике населения» [32].

А. Г. Чернышов, рассматривая отношения «центр – провинция», отмечает, что «разрыв между столицей и “крайними” территориями конкретного региона (района, села, деревни) заметен уже со всей четкостью, приобретая остроту и драматичность... возникает не просто федеральная и региональная составляющая. Их дополняет еще один, самый “нижний” этаж. Иными словами, мы получаем три уровня: федеральный (Центр – столица), региональный (центральный город региона) и провинциальный (так назовем в данном случае все, что останется в регионе за рамками названного выше)» [33]. Регион и провинция, различаясь между собой, являются, между тем, социальным пространством, которое можно понимать как форму «существования социального бытия» [34].

В последнее время социологическая литература все больше внимания уделяет проблеме пространства, так как в его пределах сосуществуют социальные общности, идентифицируемые той же самой территорией. А. Филиппов в «Элементарной социологии пространства» считает, что главное – предельная социология пространства. «Принципы общественной классификации переносятся на организацию пространства, причем общество своим авторитетом навязывает такое видение как само собой разумеющееся» [35].

По Г. Зиммелю социальное пространство может быть: 1) однозначно квалифицировано как пространство группы или общности; 2) рассматриваться как пространство взаимодействия и взаимовлияния, или 3) как пространство не только размещения, но и перемещения, или 4) как пространство сосуществования социальных групп [36]. В труде «Социальная система» Т. Парсонс вводит понятие «территориальность» – один из реляционных атрибутов «эго» как биологического организма. Реляционные критерии определяют, в каком специфическом отношении некий объект находится к «эго» и, таким образом, к другим объектам. Парсонс выделяет три таких реляционных атрибута: биологическую позицию (половой аспект воспроизводства), пространственное, или территориальное, размещение, а также темпоральное размещение (локализация во времени). Если «пространственная позиция “эго” как организма в данный момент времени берется как данное, то отношение к ней позиции в пространстве, на которой размещен “альтер”, и есть территориальное размещение» [37]. Такое релятивное (соотносительное) территориальное размещение присуще всем действиям, но особенно важно оно в следующем случае. Поскольку каждый индивид исполняет несколько социальных ролей, продолжительность отводимого им на это времени не может быть больше, чем позволяет ограниченная пространственная мобильность при переходе от одной к другой, например от семьи к работе и наоборот. «Это значит, что основные “базисы операций” деятельности индивида должны располагаться внутри ограниченной территориальной области, хотя “регулярное сообщение” посредством механических средств сильно расширило эту об-

ласть. Сообщество – это коллектив, члены которого разделяют общую территориальную область как базис своих операций в повседневной деятельности». Парсонс еще называет это «резидентным размещением». Пространство «может быть характеристикой либо фиксированных на определенных территориях групп, либо перемещающихся сообществ, либо взаимодействующих людей» [38].

Не менее интересны исследования Н. А. Шматко и Ю. Л. Качанова, в которых территориальная идентичность выступает как предмет сознания. «Территориальная идентичность – переживаемые и/или осознаваемые смыслы системы территориальных общностей (“субъективной социально-географической реальности”), формирующие “практическое чувство” и/или осознание территориальной принадлежности индивида» [39]. «Взгляд субъекта на себя в определенном месте пространства социальной географии есть отношение образа Я к структуре интериоризированных образов территориальных общностей. В этом плане территориальная идентичность является идеальной представленностью социального отождествления “Я – член территориальной общности”. Данное отождествление обусловлено фиксированными в социальной позиции и биографическом опыте диспозициями воспринимать, оценивать и категоризировать социальные ситуации определенным образом» [40].

Авторы рассматривают «интериоризированные образы территорий (“интроекты” территориальных общностей, т. е. отождествления представлений индивидов с собственными характеристиками территориальных общностей) как своего рода “мировоззренческие миры”, пристрастные системы отсчета и оценки, обладающие каждой своей интерпретацией» [41].

В исследованиях Новосибирской экономико-социологической школы понятие «территориальная общность» синонимично понятию «коммьюнити», широко распространенному в социологической (преимущественно зарубежной литературе).

Концепция «коммьюнити» – одна из наиболее сложных и противоречивых в современной общественной науке. Е. Е. Горяченко приводит различные определения территориальной общности:

- любое множество социальных отношений, осуществляемых главным образом внутри некоторых границ поселений или территорий;
- социальная сеть взаимодействующих индивидов, обычно концентрированных в рамках определенной территории;
- «...наименьшая территориальная группа, которая может охватывать все аспекты человеческой жизни... локальная группа, достаточно обширная, чтобы “включать” все главные институты, все статусы и интересы, которые, может быть, и составляют общество. Это наименьшая группа, которая может быть и часто является обществом» [42].

Я. Щепаньский определяет территориальную общность как группу людей, «члены которой связаны узами общих отношений к территории, на которой они проживают, и узами отношений, вытекающих из факта проживания на общей территории... В этих общностях протекают экологические процессы, то есть процессы, происходящие между индивидами и группами, возникающие из их связи с географической средой. Внутренняя организация этих общностей определенным образом приспособляется к условиям среды» [43].

Сегодня большинство социологов, по мнению Е. Е. Горяченко, использует понятие «коммьюнити» для обозначения единиц территориальной организации общества, которые в определенном смысле образуют замкнутую совокупность (деревня, небольшой городок, какой-либо пригородный район и т. п.).

Коммьюнити «рассматривается как территориальная единица, т. е. объединение людей внутри определенного географического ареала», где территория понимается пространственной средой, «формирующей условия жизнедеятельности. При этом тер-

ритория может выступать как независимая переменная, влияющая на жизнь территориальной общности, помогая объяснить местоположение, устойчивость, возникновение и потенциал развития коммьюнити, относительную самодостаточность, т. е. способность удовлетворить свои основные потребности на локальной территории. Вместе с тем территория может рассматриваться и в качестве зависимой переменной, поскольку жители постоянно изменяют территориальную среду, в которой они живут, преобразуют ее, адаптируют ее к своим потребностям, охраняют, а иногда и уничтожают окружающую природную среду».

«Члены коммьюнити идентифицируют себя с данной территориальной общностью, осознают свою причастность к ней, а от нее получают ощущение принадлежности и безопасности» [44].

Одной из важнейших характеристик территориальной общности, по мнению Е. Е. Горяченко, является групповая идентификация, осознание своей принадлежности к данной территориальной группе.

А. С. Мадатов, исследуя пространственно-временные измерения демократии, указывает, что пространственное измерение «включает наряду с природно-географическими условиями и размерами территории и совокупность социально-экономических отношений, а также уровень и характер культуры общества, представляя собой соответственно экономическое и культурное пространство» [45]. Следовательно, регионализм означает также совокупность социально-экономических отношений, уровень и характер культуры регионального общества.

Д. Н. Замятин, исследуя географические образы в гуманитарных науках, рассматривает пространство как «культурно-географические образы», где «пространство выступает как репрезентации и интерпретации самой культуры» [46]. Вслед за П. А. Флоренским автор утверждает, что «пространство как бы обволакивает культуру и максимально ее актуализирует посредством четкой образной локализации. Посредством интерпретации культурно-географических образов культура глобально “переживается” через географию, происходит своего рода опространствление культуры» [47]. «Культура в данном случае становится интересной как продукт образно-географических интерпретаций» [48].

Приведенные мнения, помогающие идентифицировать регионализм, – это далеко не полный перечень работ по данной проблеме. Однако они позволяют сделать попытку смоделировать объект исследования, понимая под «моделью» наглядно-образную репрезентацию изучаемого объекта, используемую для получения знания о его существенных свойствах или параметрах, интересующих исследователя.

Регионализм, полагаем, определяется не только совокупностью социально-экономических отношений, присущих данной территории, но и комплексом социально-генетических черт, проявляющихся в мышлении, поведении, в особой культуре, соединяющей городскую и народную крестьянскую культуру, ценностных ориентациях, профессиональной деятельности.

Примечания

1. Чернышов А. Г. Центр – провинция в региональном самосознании // Полит. исследования. – 1999. – № 3. – С. 100–104.
2. Бейдина Т. Е. Возможности геополитики в изучении малых региональных дисциплин // Гуманитар. науки в Сибири. – 2000. – № 1. – С. 66–69.
3. Там же.
4. Дахин А. В. Проблема региональной стратификации в современной России / А. В. Дахин, Н. П. Распопов // Полит. исследования. – 1998. – № 4. – С. 132–144.
5. Там же.
6. Там же.

7. Там же. – С. 134.
8. Распопов Н. П. Социально-политическая стабильность региона – субъекта РФ // Полит. исследования. – 1999. – № 3. – С. 92.
9. Там же.
10. Бейдина Т. Е. Указ. соч. – С. 67.
11. Там же. – С. 68.
12. См.: Российская социологическая энциклопедия. – М., 1998. – С. 440.
13. Гомаюнов С. Местная история в контексте россиеведения // Обществ. науки и современность. – 1996. – № 1. – С. 55–63.
14. Там же.
15. Там же.
16. Бейдина Т. Е. Указ. соч. – С. 68.
17. См.: Российская социологическая энциклопедия. – М., 1998. – С. 423–424.
18. Там же.
19. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – 303 с.
20. Порус Н. В. Пространство в человеческом измерении // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 17–33.
21. Там же.
22. Яковлев В. П. Социальное время. – Ростов н/Д, 1980. – 160 с.
23. Там же.
24. Лой А. Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». – Киев, 1978. – 135 с.
25. Там же.
26. Потемкин В. К. Пространство в структуре мира / В. К. Потемкин, А. Л. Симанов. – Новосибирск, 1990. – 176 с.
27. Там же.
28. Там же.
29. Там же.
30. Там же.
31. См.: Российская социологическая энциклопедия. – М., 1998. – С. 424.
32. Там же. – С. 440.
33. Чернышов А. Г. Указ. соч. – С. 100–104.
34. Там же.
35. Филиппов А. Элементарная социология пространства // Социолог. журнал. – 1995. – № 1. – С. 45–69.
36. Там же.
37. Шматко Н. А. Территориальная идентичность как предмет социологического исследования / Н. А. Шматко, Ю. Л. Качанов // Социолог. исследования. – 1998. – № 4. – С. 94–98.
38. Там же.
39. Там же.
40. Там же.
41. Там же.
42. Там же.
43. Щепаньский Ян. Элементарные понятия социологии. – М., 1969. – 240 с.
44. Социальная траектория реформируемой России: Исследования Новосибирской экономико-социологической школы. – Новосибирск, 1999. – 504 с.
45. Мадатов А. С. Пространственно-временное измерение демократии // Обществ. науки и современность. – 1998. – № 1. – С. 60–70.

46. Замятин Д. Н. Географические образы в гуманитарных науках // Человек. – 2000. – № 5. – С. 81–87.

47. Там же.

48. Там же.

*Н. И. Романова,
А. С. Двуреченская*

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И РЕГИОН

Кризисное состояние тех сфер, которые непосредственно влияют на человека, его духовность, остро ставит вопрос о культурной политике и механизмах ее осуществления. Тема «культурная политика в регионе» дает нам как минимум две плоскости измерения: культурную политику и регион. Для выявления границ содержания данной темы необходимо, прежде всего, уточнить формулировку понятий «культурная политика» и «регион».

Понятие «культурная политика» на сегодняшний день имеет устойчивое определение в научной сфере, если не считать того, что каждый исследователь, используя данное понятие, добавляет свои смысловые детали в этот термин: культурная политика – это управление культурной сферой общества. Известно, что любая теория, претворяясь в жизнь, претерпевает изменения, – не исключая и ее методологический аппарат. Если определять, что такое культурная политика, осмысляемая через человеческую жизнедеятельность (макроуровень), то это понятие характеризуется как способ выживания и отражение жизнеспособности определенных социальных структур. С этих позиций она может быть понята как «специфический вид деятельности по регулированию культурной жизни, сводящийся к воздействию на личность с целью формирования ее «картины мира» [1]. В этом случае целью культурной политики будет являться стремление сохранить или изменить картину мира людей таким образом, чтобы это соответствовало интересам субъектов культурной политики (создателей культурных ценностей, их потребителей, общества, государства).

Наиболее подходящим для теоретических разработок определением культурной политики является определение, данное российским культурологом А. Я. Флиером: культурная политика – это «совокупность научно обоснованных взглядов и мероприятий по всесторонней социокультурной модернизации общества и структурным реформам по всей системе культуропроизводящих институтов» [2]. Причем, как он полагает, необходимо различать собственно культурную политику и оперативное управление текущими культуротворческими процессами как два разных уровня стратегии и тактики управленческой деятельности, потому что первая связана с государством и его деятельностью, а второе – с общественными институтами. Оперативное управление текущими культуротворческими процессами – это не столь научная концепция, сколько комплекс оперативных действий по решению актуальных проблем существующих культуропроизводящих институтов. В любом случае, модель управления культурой будет включать и теоретическую, и практическую стороны применения.

При разработке научной модели управления культурой важно знать и уметь фиксировать реальные интересы субъектов культурной политики. В современной культурной жизни России доминирующую роль играет такой субъект культурной политики, как государство, формирующее федеральный и муниципальный уровни управления культурой. Ученые подчеркивают неотработанность общей методологии именно государственной культурной политики. В частности, А. В. Каменец ставит вопрос о государственной культурной политике, как вопрос о том, можно ли управлять культурой в принципе,

и отвечает, что возможно управление деятельностью, прежде всего, социокультурных учреждений. Ученый утверждает, что «в этом случае управленческая деятельность должна ориентироваться не только на оптимизацию уже сложившихся сфер и объектов культуры, но и на развитие «естественных» культурных процессов: культурных запросов различных групп населения безотносительно к тому или иному усредненному стандарту, общественных инициатив, коммерческих структур в сфере культуры и т. д.» [3]. Ориентир на «естественные» культурные процессы указывает на то, что в государственной культурной политике, независимо от ее уровня, должны учитываться культурные реалии управляемой территории. Что в действительности не всегда соответствует современной политике в сфере культуры.

Кроме государства, выделяют еще три основных субъекта культурной жизни. Во-первых, население, которое заинтересовано в том, чтобы были обеспечены максимально благоприятные условия для удовлетворения его культурных запросов. Для населения главным условием обеспечения его социокультурных запросов будет являться рынок художественных ценностей и услуг.

Следующий основной субъект культурной жизни – общество – может выступать на различных уровнях – от совокупности людей, живущих в определенном населенном пункте или на локально очерченной территории, от группы людей, объединенных общими культурными интересами, до населения регионов или республик, до представителей национальных культур. Общество заинтересовано, прежде всего, в воспитании культурных потребностей населения. Кроме того, оно заинтересовано в развитии искусства. Инструментом, реализующим эту цель культурной деятельности, является, например, меценат, который может быть индивидуальным или общественным лицом.

Третий субъект – художник. Его положение в системе культурных интересов особое. Он – производитель художественных ценностей и услуг. С одной стороны, художник заинтересован в том, чтобы передать свой духовный опыт современникам и потомкам. В этом случае ему может помочь меценат. С другой стороны, художник может искать признания у своих современников. Достижению этой цели способствует рынок художественных ценностей и услуг.

Государство как таковое не должно иметь собственных интересов в сфере культурной жизни, оно обязано обеспечивать максимально возможный уровень реализации интересов субъектов культурной жизни (общества в целом или его отдельных групп, отличающихся различными культурными потребностями и интересами, «культурным поведением»; художника как производителя художественных ценностей и услуг).

При рассмотрении категорий «субъективное-объективное» в культурной политике многие исследователи отмечают сохраняющуюся централизованность в управлении сферой культуры. Эта «традиция» присуща русскому обществу в целом. Еще Н. А. Бердяев отмечал, что «большая часть наших политических и культурных идеологий страдает централизмом» [4]. А уже современный исследователь подтверждает: «Приходится констатировать, что базовые функции управленческой деятельности (планирование, организация, учет и контроль), достаточные с позиций старой парадигмы нормативного управления, изменились незначительно» [5]. Эту же ситуацию зафиксировали и зарубежные эксперты, которые констатировали значительное влияние государственного сектора на сферу культуры, истоки которого в историко-культурных традициях российского прошлого. В современной культурной жизни доминирующую роль продолжает играть государство, формирующее федеральный и муниципальный уровни управления культурой. Тогда как остальные субъекты культурной жизни оказываются в культурную политику практически не включенными. И все же, как отмечено в Федеральной целевой программе «Культура России» (2001–2005 годы), «частично удалось преодолеть господство патерналистской психологии в сфере культуры, добиться распространения программных методов организации культурной деятельности, расширения форм и объемов участия общества в поддержке культуры» [6].

Таким образом, культурная политика – это сложное теоретическое и реальное явление, которое можно рассматривать и как собственно государственную культурную политику, и как управление социокультурными процессами со стороны других субъектов культурной жизни. Подобная двусоставность культурной политики неизменно отражается на регионе, который, с одной стороны, подчинен центру, а с другой – обладает собственной культурной жизнью и культурными институтами.

Понятие «регион», в отличие от понятия «культурная политика», имеет полисемантическое поле и трактуется по-разному, в зависимости от той общественной сферы, где оно применяется. Тема культурной политики в регионе предопределяет понимание его как культурной среды в широком смысле слова. Если давать региону собственно культурологическое определение, то с этих позиций под культурным регионом будет пониматься территория, отличающаяся от соседних областей существенными культурно-цивилизационными характеристиками, особенностями, процессами (этнонациональным составом населения, традициями, языком, элементами этнической картины мира, наличием определенной системы ценностей и т. д.).

Исходя из этих позиций, выбор методологии исследования региона как культурной общности и реальности одновременно будет зависеть от учета его пространственно-географической, историко-культурной, знаково-коммуникативной и социокультурной характеристик. Наложение на эти характеристики содержания понятия «культурная политика» и обуславливает сложность выбора методов исследования культурной политики в регионе. Данный выбор как проблема первоначально возникает на предварительном этапе конструирования модели управления культурой, когда ученому-теоретику приходится укладывать процессы реальной культурной жизни и их институционализацию в рамки научного проектирования. Прежде чем образ подобной модели приобретет устойчивые очертания, необходима полная включенность ученого-аналитика в культурную, политическую и административную жизнь региона посредством налаживания многообразных обратных связей в целях отбора фактического материала, который станет основой для создания модели управления региональными культурными процессами. Однако и до подобной включенности ученому-теоретику важно подобрать предварительную методологию построения теории культурной политики в регионе. Каковы возможные варианты в выборе данной методологии?

Во-первых, наиболее полезными методами для построения теории культурной политики в регионе, когда теоретик-аналитик пока еще только собирает теоретический и практический материал по данной теме, будут методы социологического изучения культуры. Культурная политика, прежде всего, имеет институциональный уровень выражения, поэтому такие объекты исследования, как культурные учреждения федерального и регионального уровня, социально-культурные группы, аудитории средств массовой коммуникации и т. д., следует изучать через их структурно-функциональный анализ. В этом случае применимы такие социологические методы, как анализ статистики, анкетные опросы, рейтинги, анализ документов (или контент-анализ), интервью. Они позволяют не только исследовать институциональные формы проявления культурной политики на федеральном уровне, но и найти отличия от тех же институциональных форм уже на региональном уровне. Фиксация содержания институциональных форм культурной политики поможет выявить динамику культуры и исследовать ее морфологию через социальные структуры и отношения.

На коммуникативном уровне социологического исследования культурной политики в регионе регионального аналитика интересуют не институты, а скорее артефакты культурной жизни, которые будут интерпретированы через их ценностное значение. Через интерпретацию (анализ ментальных практик людей) с помощью таких социологических методов, как наблюдение, анкетные опросы, глубинное интервью, бюджетный анализ, биографический метод и т. д., объектами исследования станут культурные запо-

сы, потребности, ценностные ориентации и вкусы населения в регионе. Если при институциональном уровне исследования культурной политики в регионе нас интересуют закреплённые формы общественного устройства (прежде всего в законодательной форме), то во втором случае исследователь сталкивается с проблемой фиксации повседневной жизни и через эту фиксацию с проблемой выявления наиболее часто повторяемых, более или менее устойчивых культурных форм (норм). Подобное исследование необходимо, в частности, для того, чтобы знать и уметь использовать в тактическом и стратегическом планировании культурной политики интересы субъектов художественной жизни региона. При применении коммуникативного уровня социологического исследования теоретик не только анализирует реальную культурную политику с целью ее возможного планирования, но и одновременно изучает регион как культурную общность (знаково-коммуникативная характеристика региона).

Семиотический уровень социологического изучения культуры, с одной стороны, имеет самостоятельную область исследования – символические значения произведений культуры, с другой стороны, он перекликается с культурно-историческими исследованиями через наличие единых объектов – культурные тексты, произведения, памятники, обычаи, традиции и т. п. Данный уровень также позволяет получить дополнительную, важную информацию о регионе как культурной общности и реальности через временной срез анализа. Следует отметить, что методология культурно-исторических исследований составляет отдельный пласт изучения культуры региона, к материалу которого нужно относиться с особой тщательностью, когда речь идет о его применении в современной региональной культурной политике.

Во-вторых, применение методов социологического изучения культуры региональный аналитик в своей работе должен сочетать с одновременным применением методов теории исследования культуры региона. На сегодняшний день в теории культурной регионалистики выделяют следующие основные подходы к изучению региона: концепция культурного ландшафта (культурно-географическая характеристика региона), историко-культурная регионалистика, социокультурный подход. Современные исследователи региональных процессов используют наиболее выгодные позиции каждого из подходов при анализе определенного региона. А. В. Каменец, например, отмечает, что для разработки модели культурного развития регионов в целях государственного управления культурой наибольший интерес представляет концепция культурного ландшафта. Данная концепция через акцент на территориальный аспект культурной политики позволяет выйти на взаимосвязь культурной и природной среды (культурная экология). «Сложилось четыре направления культурной экологии: 1) геодетерминизм: дифференциация культур – результат физико-географических условий); 2) попсибиизм (выбор оптимального культурного развития с учетом природных факторов); 3) восприятие окружающей среды (изучение восприятия природы культурными сообществами); 4) культурный детерминизм (изучение антропогенных источников развития культур, но не природных факторов как таковых)» [7]. В условиях наметившегося экологического кризиса присутствие этого направления в целях и задачах культурной политики актуально и важно само по себе.

Привлекает внимание предложение ученых использовать технологии психологического подхода в формировании и реализации культурной политики. Э. А. Орлова, А. В. Каменец и Л. Б. Филонов предлагают рассматривать деятельность субъектов культурной (художественной) жизни как сочетание психологических установок, выраженных в понятиях «конфликт», «согласие», «диалог». Чаще всего, отмечают они, взаимодействие субъектов культурной политики осуществляется в рамках теории конфликта и согласия, тогда как наиболее выгодной является позиция «диалога». Последняя позволяет не только найти компромисс в решении насущных культурных проблем, но и выработать самую оптимальную стратегию развития культурной сферы [8].

Современное управление сферой культуры и на федеральном, и на региональном уровне, по мнению многих специалистов, должно включать не только планирование, организацию, руководство людьми, контроль (практическая работа), но и способы оптимизации управления, отражающие научный подход к региональной культурной политике: прогнозирование, проектирование, моделирование. Данные способы уже могут выступать в качестве самостоятельных методов исследования. К ним примыкают и используются сегодня также в качестве методов и технологий программирование и мониторинг региональной культурной политики. Перечисленные методы и технологии сами оказываются объектами современных научных исследований, где разрабатывается их методология. Но это вопрос отдельного исследования.

Итак, первичный анализ использования возможной методологии исследования культурной политики в регионе выявил проблему выбора последней. Это связано в первую очередь со сложностью содержания двух плоскостей измерения: культурной политики и региона. Необходимо отметить, что процессы управления культурной сферой региона и способы его оптимизации невозможны без привлечения научных разработок и исследований. В частности, создание и реализация модели управления культурной политикой в регионе возможны только усилиями многих ученых.

В Национальном докладе констатируется, что в России сколько-нибудь завершенная концепция общегосударственной национально-региональной политики или составляющих ее компонентов отсутствует [9]. Этот же тезис снова заявлен Министерством культуры и в 2001 г. [10]. Однако все же в отношении всех уровней власти к региональным и национальным проблемам произошли серьезные изменения, и они, прежде всего, состоят в осознании территориального разнообразия России. Так, концепция развития культуры России исходит из того, что Российская Федерация представляет собой уникальный набор регионов, имеющих свои культурные корни, собственное культурное прошлое, настоящее и индивидуальные пути развития [11]. Поэтому в культурной политике России концептуально смещается акцент с централизованного управления на региональное. И это несомненный шаг вперед. Положительную тенденцию децентрализации отмечают и зарубежные эксперты, подчеркивая, что «свобода действий региональных и местных властей за последние годы резко увеличилась, и некоторые из них уже привыкли действовать вполне независимо» [12].

Характеризуя ситуацию в настоящее время М. Свергуненко отмечает: «Регионы, в недавнем прошлом лишённые собственных механизмов управления, которые заменялись жестко централизованными отраслевыми, стали субъектами правового регулирования» [13]. Тем самым подчеркивается предоставленная свобода законотворчества регионам. При всем разнообразии правовые нормы субъектов Федерации утверждают «собственный выбор системы ценностей и интересов, отражают современные представления о путях развития общества и национальных идеалах, к которым стремится Российское государство» [14]. Сегодня во всех регионах создается нормативно-правовая база отрасли культуры. Высокое качество правовых актов обеспечивается обязательным научным сопровождением: изучение на стадии подготовки исторического опыта последствий, прогнозирование эффективности и оценка перспективности проектов для решения социальных проблем, комплексный учет влияния всей системы правовых отношений и т. д. Такие законы приняты в Республиках Калмыкия и Тыва, Краснодарском и Красноярском краях, Вологодской, Курганской, Смоленской, Читинской областях, Усть-Ордынском Бурятском автономном округе [15]. Ситуация сегодня складывается таким образом, что одни регионы более активны в законотворчестве (например республики Тыва, Карелия, Саха, Башкортостан, Таймырский, Чукотский автономные округа, Алтайский, Красноярский, Приморский края, Воронежская, Томская и Курганская, Пензенская, Пермская, Тюменская области и др.), другие – более пассивны, т. е. ограничиваются двумя-тремя законодательными актами. Однако, несмотря на большую свободу законотворчества, ре-

гионы должны все же соблюдать соответствие местных законов общим принципам государственной культурной политики и согласовывать свои законодательные акты с федеральным законодательством. В Кузбассе законодательная база сферы культуры остается неразвитой. В области до сих пор не принят закон о культуре. Это тяжело сказывается, прежде всего, на деятельности учреждений культуры.

Анализ «Концепции развития культуры в Кемеровской области», выявил, что концепция носит больше прагматический и тактический характер (удовлетворение и совершенствование культурных потребностей населения), нежели стратегический и концептуальный. Поэтому, строго говоря, этот документ нельзя назвать концепцией, он больше напоминает программный отчет и конкретное планирование оперативного управления культурными институтами на ближайшие 10 лет. Например, удачным в концептуальном отношении является закон Республики Калмыкия «О культуре» (1997 г.), который закрепил стратегическую ось демократических приоритетов «человек-общество-государство». Этот закон отличается комплексностью подхода, учетом исторической ретроспективы и четкой ориентацией на перспективу [16].

Следует сказать, что неравномерное социально-экономическое развитие регионов сказывается и на культуре регионов. Есть регионы, в которых культурная жизнь очень развита и активна – как правило, это регионы с богатым культурно-историческим прошлым, но есть и такие, в которых культуре не уделяется должного внимания.

По отношению к Кемеровской области общепризнанным является тот факт, что Кузбасс – малокультурный регион (первый аргумент – население с высшим образованием составляет 6 %). Основная причина заключается в гипертрофированном развитии индустрии, а следовательно, и урбанизации. Одновременно является малоразвитой социально-культурная сфера. Это характерно для многих промышленных регионов страны. Поэтому изучение подобных процессов и поиск выхода из кризисной ситуации в Кузбассе позволит выработать на первом этапе определенные рекомендации, а в дальнейшем и создать концепции развития культуры промышленных регионов России.

Неразвитость культурной сферы Кузбасса сказывается на том, что предприниматели не стремятся вкладывать средства в развитие культуры, предпочитая развивать сферу низкопробных развлечений, игорного бизнеса. В то же время в Концепции развития культуры России серьезная ставка в деле помощи культуре делается на меценатство. В вопросе о меценатстве прежде всего государство на законодательном уровне должно создать соответствующие условия для его культивирования. Но здесь же возникает и еще один нюанс, связанный с формированием первоначального капитала в коммерческой сфере. Как заметил в свое время губернатор Алтайского края А. Суриков: «Рассчитывать на помощь бизнесменов культура, по большому счету, в ближайшее время не может. Не тот бизнес-класс у нас родился. Реформы шли не совсем нормальным путем, и крупные состояния приобретались ... нелегально. Поэтому крупные бизнесмены никоим образом не хотят “засвечивать” свои состояния и прячут их ... за границей. Меценатство станет престижным и выгодным, если будут приняты законы, дающие легальный путь этим деньгам.... Содержать всю российскую или, в данном случае, нашу краевую культуру в состоянии только государство – и мы будем это делать» [17]. В связи с этим в Алтайском крае наблюдается осознание со стороны властей серьезной роли культуры в жизни общества – это отражено и в законодательстве в сфере культуры, и в бюджете, выделяемом на ее существование.

Сказывается уровень развития культуры в Кузбассе на качестве запросов предпринимателей и руководителей предприятий на рекламную продукцию. Стремление к дешевизне рекламы качественно снижает уровень аудио-визуальной культуры рекламных роликов, различных дизайн-проектов. Не уделяется должного внимания со стороны администрации развитию социальной рекламы, которая является воспитательным средством воздействия на сознание людей в целях повышения общей культуры населения.

Показательным является пример с решением вопроса о введении на территории Кемеровской области российского телевизионного канала «Культура», обсуждение которого так и не привело к положительному результату. Например, администрация ВГТРК объяснила отсутствие необходимости в его трансляции тем, что данный канал в Кузбассе некому будет смотреть (все по той же причине – невысокий уровень культуры населения). Сегодня телевизионный канал «Культура» в Кузбассе транслируется лишь через кабельное телевидение, возможность иметь которое есть не у каждого.

Резко снизился уровень культурных запросов молодежи. На вопрос – почему по музыкально-развлекательным радиоканалам Кузбасса звучат низкопробные образцы российской песенной эстрады, работники радио отвечают, что слушатель (потребитель) сам заказывает музыку. Это свидетельствует о том, что уровень запросов на песенную поп-культуру самый примитивный. Хотя эта тенденция характерна в целом для России.

Элитарная культура, искусство не являются в необходимой степени востребованными населением Кемеровской области, а незначительный спрос на них зачастую удовлетворяется региональными творческими коллективами и деятелями искусств. Серьезная и, пожалуй, самая главная проблема для деятелей искусства в Кузбассе – небольшая зрительская аудитория, а ведь наличие ее так необходимо для полноценной творческой деятельности. Редко приглашаются в область профессиональные коллективы из других регионов страны, и местная культура, таким образом, варится в собственном соку, что, конечно же, не способствует ее развитию.

Существует еще одна сторона вопроса: в провинции всегда существует слой населения, культурные запросы которого находятся выше уровня, на котором представлена местная элитарная культура, выражающаяся в деятельности местных профессиональных коллективов. Невозможность удовлетворить эти запросы – тоже одна из проблем культуры провинции. Кузбасс – не исключение.

При решении вопросов финансирования культуры при грамотной политике доходы массовой культуры могли бы пойти на поддержку некоммерческой, элитарной культуры. Необходимо взвешивать, заслуживает ли та или иная организация, тот или иной проект государственной поддержки. Зачастую сегодня выделяются огромные средства на помпезное внешнее оформление мероприятий, не имеющих позитивных культурных и социальных последствий. Чтобы выявлять эти последствия, решать вопросы культурной политики, необходимо компетентное мнение деятелей культуры и научный подход.

Для того чтобы с массовой культурой могла успешно конкурировать социально-значимая культура, серьезная и масштабная, строящаяся на признании принципа иерархии ценностей (а не на их плюрализме), необходима государственная программа (например программные документы о поддержке и развитии элитарной культуры, с которыми выступает ЮНЕСКО). В России в «Концепции развития культуры и искусства Российской Федерации» среди мер в области правового и экономического обеспечения развития культуры и искусства названо «последовательное изменение структуры бюджета культуры в пользу непосредственных создателей художественных произведений».

Сегодня важнейшей проблемой состояния сферы искусства в Кемеровской области является кадровый вопрос. На 2003 г. по данным департамента культуры Кемеровской области текучесть кадров в сфере культуры составила 28 %. Сегодня учреждениям культуры крайне необходимы специалисты творческих профессий (например: артист балета, вокалисты, актеры разговорного жанра, актеры кукольного театра и др.), грамотные управленческие кадры, необходимы искусствоведы (корпус театральных, музыкальных, литературных критиков), а также специалисты технического обслуживания культурных организаций (операторы, звукорежиссеры, реквизиторы, настройщики, художники по свету). Кроме специалистов этих «традиционных» профессий, требуются представители и новых профессиональных направлений, востребованных рыночными условиями, – специалисты по связям с общественностью, маркетологи, креативные рекламисты, ме-

неджеры и др. Главная причина такого положения – социальная незащищенность работников бюджетной сферы. Это и низкий уровень заработной платы, и отсутствие полноценной системы поощрений, и жилищные проблемы.

В Кузбассе на административном уровне много делается для поднятия и развития культуры – приняты меры по повышению оплаты труда работникам культуры области, ежегодно увеличиваются объемы финансирования культурной сферы, ведется и культурный обмен с другими регионами и даже странами и многое др.

К сожалению, вынуждены констатировать, что сфере культуры в Кемеровской области все же не уделяется должного внимания со стороны административных органов. Выше уже был заявлен тезис о том, что специалисты Министерства культуры и западные эксперты отметили отсутствие культурной политики в России. То же можно сказать и о Кузбассе. Сложившаяся в стране порочная система распределения бюджета не в пользу культуры, а следовательно, недофинансирование ее, негативно сказывается и на кузбасской культуре. Незаразвитая законодательная база, остаточный принцип – все это свидетельство отсутствия культурных приоритетов у административных органов области, а значит, и непонимание важности роли культуры в благополучном развитии региона. А отсюда и проблемы кадрового обеспечения сферы культуры, и проблемы элитарной культуры, и вопросы уровня ее развития как в обществе в целом, так и в каждом конкретном человеке (мы не воспитываем и не мотивируем необходимость культурных приоритетов и ценностей для населения).

Необходимо осознать взаимозависимость культурной политики и социально-экономических преобразований в нашем обществе. При традиционном узкоотраслевом подходе к культуре такая взаимосвязь почти не учитывалась и сфера культуры рассматривалась как вторичная по отношению к экономическому базису общества. «Сейчас это положение следует признать недопустимым, т. к. социально-экономический прогресс общества определяется уже не столько объемом производства, сколько наличием демократических и общечеловеческих ценностей, а также новыми технологиями социально-экономической жизни. А это уже является “территорией” культуры, понимаемой широко, как культура производства, культура управления, культура мышления, культура быта, культура досуга и т. д.» [18].

На территории Кузбасса уживается много субкультур, которые различаются по уровню развития образования, воспитания. Необходимо наблюдение и слежение (мониторинг) за происходящими внутри них процессами, обменом и взаимопроникновением между ними, с тем чтобы прогнозировать и выстраивать соответствующую гибкую культурную политику в регионе, которая бы учитывала интересы представителей этих субкультур и способствовала бы их развитию.

В деле развития культуры в регионах большие надежды возлагаются центром на возрождение интереса людей к своему краю, его истории и культуре «в глубинке», что приведет к развитию самобытных культур в различных российских регионах. «И может быть этим провинциальным, «губернским» местам и живущим в них людям, находящимся в непосредственных контактах друг с другом, суждено поднимать отечественную культуру» [19]. Регионы должны стремиться к формированию целостной системы базовых ценностей, принципов и категорий, концептуально и органично связанных и закрепляющих культурную жизнь общества.

В чем же должна заключаться культурная политика в регионе? Культуролог И. С. Кошкин утверждает, что в культурном смысле политика регионализации имеет свое собственное содержание: «С точки зрения развития культуры, регионализация означает воссоздание у человека на ценностном уровне чувства места, включая и чувство дома» [20]. Действительно, категория пространства имеет большое значение для региональной культуры, для населения данного региона. Осознание специфики данного пространства, региона позволит не только выработать уважение к культуре своей области (края), но

и осознать значимость общенациональной культуры. Доминантой культурной жизнедеятельности на региональном уровне, по мнению В. В. Савельева, является семья [21]. Безусловно, семья – это та среда, где берет свое начало характер человека, формируется его отношение к другим людям и миру в целом. Например, при исследовании семьи сибиряка мы можем выстроить и картину мира, присущую сибиряку, и перечень его основных ценностей, и специфику сибирского уклада жизни. Формирование и воспитание любви к своей малой Родине – дело непростое. В этом особая роль должна принадлежать музеям. Воспитание в каждом человеке патриота – задача музея краеведения, он прежде всего обязан заниматься именно этой деятельностью. В то же время наши музеи не имеют концепции развития, нет организации общей деятельности всех музеев, нет общей стратегии, нет идеологии. Пора уходить от однобокого понимания музеев, которые занимаются только сохранением и консервированием культуры, чья деятельность сводится к организации и проведению выставок. Кстати, не всегда понятна этическая и эстетическая тематика некоторых выставок, например, чего добиваются устроители выставок уродов и динозавров, особенно если учесть общую тенденцию снижения уровня культурных запросов и интересов населения. Музеи также должны обрести «новое дыхание», пережить «второе рождение», как это произошло с библиотеками, которые сегодня становятся информационными центрами. Музеи же должны становиться научными центрами, для чего необходимо наполнить их деятельность научным содержанием, нужен прилив научного опыта, энергии. Тем более, что в Кемерове есть такой опыт – это научный музей археологии и этнографии КемГУ, а в КемГУКИ имеются научные разработки по новой деятельности музеев в современных экономических условиях, но они остаются невостребованными, как и вообще множество других хороших проектов, имеющих сегодня в региональной науке, в том числе и в Кузбассе. Музеи вместе с учеными должны всерьез озаботиться созданием целого ряда краеведческих пособий, а власти – всячески помогать их изданию и распространению.

Привитию любви и уважения к своему городу, региону должна способствовать и деятельность СМИ. Но, к сожалению, в современных СМИ наблюдается совершенно противоположное. Мало того, сегодня буквально культивируется стиль свободного и развязного поведения журналиста. В письменной речи, а также в аудиовизуальных СМИ стали фиксироваться не только сугубо разговорные, но и считавшиеся прежде непечатными слова, матерные выражения. «Увеличение в вещании доли прямого эфира, публикаций “живых голосов” в печати, быстрая сменяемость дикторов, отсутствие редакторов и корректоров печатных изданий и другие причины привели к размыванию не только орфографической, но и грамматической и орфоэпической нормы. Речь дикторов телевидения и радио перестала быть тем каноном устной литературной речи, каковым она считалась в 1970–1980 гг.» [22]. Одной из серьезных причин такого положения (как впрочем и того, что в современной речи активно стали использоваться блатной жаргон, а также большое количество заимствованных из иностранных, прежде всего английского, языков различных терминов, слов) является отсутствие государственной программы поддержки русского языка, государственной поддержки филологического обеспечения документооборота, терминологии и др., а отсутствие мер по совершенствованию культуры речи приводит к грамматическим ошибкам даже в текстах законов и постановлений, а также и в СМИ [23]. Вот и получается, что вместо того, чтобы быть истинными проводниками и пропагандистами культуры, журналисты всем своим видом подчеркивают отсутствие порою всяческой культуры и образованности. Парадоксально, но видимо теперь само общество уже должно воспитывать гражданские чувства и воздействовать на культуру журналистов. Английская компания Би-Би-Си, пожалуй, самая профессиональная в мире, выдвигает три генеральных принципа телевизионной деятельности: информировать, просвещать, развлекать. В нашей стране из этой триады выпал принцип: просвещать.

В деятельности СМИ, освещающих вопросы культурной жизни, выявляется еще один недостаток. «Результаты контент-анализа газетных статей позволили сделать следующие выводы. Общим для исследуемых газет является тенденция освещать преимущественно массовые мероприятия – конкурсы, фестивали, смотры художественной самодеятельности, иллюстрируя при этом текст статьи фотографиями их участников (65 % публикаций). Авторами этих публикаций являются организаторы мероприятий – работники культуры и сами участники, а также благодарные зрители. Обычно 1–2 раза в год печатается интервью с руководителями отделов культуры» [24]. Кузбасс – не исключение. Необходимо четко различать описание событий и их анализ и оценку. Важной является не только информационная ценность статьи, опубликованной в газете, но и ее достоверность, надежность предоставленной информации.

Приоритетным направлением в региональной культурной политике должно стать **целенаправленное формирование культурной среды**. «Сегодня с особой очевидностью проявилось, что для нормального существования общества нужна полноценная, многообразная, самоорганизующаяся культурная и интеллектуальная среда» [25]. Культурная среда определяется как совокупность окружающих человека объектов – вещей, идей, образов, образцов деятельности, поведения, взаимодействия, причем это не только духовный микроклимат для живущих в определенной социальной группе, не только наличие культурных объектов, но и регулярная забота о них. Культурная среда требует не только внимания, но и защиты, подобно той, которая осуществляется по отношению к среде природной, прежде всего от социального лицемерия и пошлости, от развращающего влияния псевдокультуры [26]. По справедливому замечанию академика Д. С. Лихачева, «сохранение культурной среды – задача не менее существенная, чем сохранение окружающей природы. Культурная среда столь же необходима человеку для его духовной, нравственной жизни, для его “духовной оседлости”». Искусство, стиль жизни, система образования – все это влияет на содержательный тонус среды, в которой живет человек, она формирует личность.

Сегодня назрела крайняя необходимость в создании концепции развития культуры региона, столичного и провинциального города, причем в некоторых местах уже ведется серьезная работа по созданию и внедрению такой концепции. В 90-е годы в ряде субъектов РФ – в республике Алтай, Тыва, Хакасия, Костромской, Ленинградской, Омской, Пермской, Псковской, Смоленской, Тверской областях были разработаны территориальные программы культурного развития на очень хорошей, добротной и концептуальной основе. Как правило, после обсуждения и утверждения этих программ в указанных регионах происходило увеличение доли средств, направляемых в сферу культуры из местных бюджетов. Акцент в концепции культурной политики ставится, прежде всего, на стратегических (моделирующих) целях, учитывающих запросы и настроения, с которыми люди живут сегодня и будут жить завтра, а затем уже разрабатываются тактические (реальные) цели культурного развития – удовлетворение и совершенствование культурных потребностей населения (это уже может быть программа культурного развития). И начинать ее создание нужно как можно скорее. При этом необходимо понимать разницу между концепцией и программой. Если к концептуальным моментам культурной политики относятся наиболее общие, стратегические принципы развития культурной жизни, обусловленные характером социокультурной ситуации, то культурная программа выступает как ее рабочий инструмент, механизм ее практической реализации. «Культурная программа исследует чисто прагматические вопросы, связанные с программой разработки конкретных проблем культурного строительства, его организации, прогнозирования, финансирования. Ее рабочая концепция ориентирована на повышение социальной эффективности функционирования учреждений культуры, на организацию деятельности в направлении социальной значимости и привлекательности» [27]. Поэтому Концепция развития культуры Кузбасса является по сути программой, а не концепцией. Чтобы успешно содейство-

вать развитию региональной и отечественной культуры, к разработке культурной политики должны быть привлечены лучшие, наиболее масштабно мыслящие люди из сферы культуры и науки. Необходимо разработать серьезную, научно обоснованную стратегию развития духовной жизни общества. «Наступившее столетие призвано стать эпохой фундаментальных знаний. Будущее любой страны определяется не столько природными ресурсами и капиталом, не столько предпринимательской энергией, а сколько богатством знаний, высоким уровнем культуры, науки и образования» [28]. Общий процесс развития культуры можно осмыслить с помощью теории, общепhilosophического анализа проблем человеческого бытия. Отсутствие теоретического подхода обедняет сам процесс познания, приводит к узкой прагматизации культурной политики, ставит под угрозу возможность освоения и эффективного использования духовных ценностей.

В мире и в нашей стране (на всех уровнях – федеральном, региональном, муниципальном) отмечается негативная тенденция, или даже традиция, отрыва знания от управления, теории от практики. В области культурной политики преодолеть ее можно сближением научных институтов и административных органов. Администрация накопила большой практический опыт, богатую эмпирию фактов, статистики, которые нуждаются в серьезном теоретическом осмыслении. В свою очередь, науки о культуре в нашей стране достигли высокого уровня теоретико-аналитического знания, не учитывать которое является уже недопустимым. Требуется серьезно привлечь институт науки и к проектированию и прогнозированию развития региональной культуры. «Правильный прогноз позволяет по крайней мере контролировать негативные последствия культурных проявлений и тем самым ослабить их действие» [29].

Наука на региональном уровне может заниматься осуществлением проектов изучения региональной культуры, вести постоянный мониторинг состояния культуры на уровне субъекта Федерации в разрезе каждого вида организаций культуры и искусства – театров, концертных организаций, цирков, кинотеатров, музеев, библиотек, учреждений клубного типа, парков культуры и отдыха, образовательных учреждений этой сферы – школ искусств, сузов, вузов (тем более, что Министерством культуры РФ такая программа, разработанная учеными, была рекомендована всем регионам), координировать деятельность по охране памятников истории и культуры, вести сбор и обработку экономической информации по данной проблематике, проводить ее экономико-статистический анализ – все это может найти отражение в создании культурной карты региона. Сегодня крайне необходимо проведение таких исследований, как сопоставление состояния культуры и культурной политики в Кузбассе с состоянием культуры других регионов Сибири. В перспективе это могло бы привести к созданию в Сибирском регионе такой научной структуры, которая бы изучала развитие культуры Западной Сибири. Кузбасс мог бы выступить с инициативой создания такого научно-исследовательского центра, так как в регионе имеется неплохой научный потенциал в области культурологии. Базой такого центра мог бы стать либо НИИ прикладной культурологии при КемГУКИ, либо Кемеровский филиал СО РАН. Все подобные исследования требуют финансовой поддержки. В «Концепции развития культуры и искусства Российской Федерации» в числе основных задач культурной политики названа «реализация программы сохранения и поддержки науки о культуре и искусстве на основе субсидирования базисных исследований и внедрения системы грантов в области фундаментальных наук и максимальной актуализации прикладных исследований». В Концепции развития культуры и искусства Кузбасса такой задачи вообще не ставится, а значит, нет понимания и осознания важности поддержки теоретических и прикладных наук о культуре в Кузбассе, и наука продолжает быть оторванной от управления.

Какова же ситуация в Кузбассе в вопросе о сотрудничестве администрации и науки в сфере культуры? Здесь, пожалуй, кроме каких-то мероприятий, в которых пересекаются интересы двух сторон, о серьезном сотрудничестве говорить не приходится.

К участию в создании концепции развития культуры Кузбасса не было привлечено ни одного ученого, ни одного деятеля культуры и искусств, и ее авторами стали только представители администрации. Тенденция централизации и жесткого администрирования в сфере культуры остается довлеющей. Более того, до сих пор **нет созаказа со стороны административных органов на подобный анализ и разработку концепции!** Существующий в Кузбассе Кемеровский государственный университет культуры и искусств имеет неплохой научный потенциал и коллектив квалифицированных ученых и специалистов в области культурологии, управления социально-культурной сферой, исследований региональной культуры. Ситуация такова, что университет живет сам по себе и научный потенциал его остается невостребованным, а администрация управляет культурой сама по себе. Складывается впечатление, что существует взаимное непонимание между сторонами.

А ведь именно в единстве знания и управления, в сотрудничестве администрации и института науки видится залог успешного социокультурного развития. Для осуществления этого необходимо создавать Советы по культуре при городских и областных (краевых) администрациях, но надо добиваться того, чтобы они были действительно работающими. Тем более, что в мировой практике накоплен богатый опыт сотрудничества власти и работников культуры. В такой совет должны войти представители науки, администрации, ведущие деятели культуры и искусства (например представители творческих союзов) той или иной административной единицы. В 2002 г. в Кузбассе была попытка создать совет по культуре при губернаторе области, но он так и не начал свою работу. Интересно провести следующую аналогию: в 1996 г. при Президенте России был образован Совет по культуре и искусству, но он был сформирован скорее не как рабочий, а как декоративно-совещательный орган и результативность его работы была минимальной. Эта некая общая тенденция возможно требует своего изучения и объяснения. Зарубежные наблюдатели рекомендуют также создавать в регионах Центры информации по культурной жизни, которые могли бы анализировать текущее развитие событий в области децентрализации, собирать статистику и следить за наиболее крупными и значимыми культурными проектами [30].

Ученые могут выступать и в качестве экспертов, наблюдателей, аналитиков. Администрация должна быть крайне заинтересована и выступать инициатором в проведении таких научных исследований, как оценка потенциала культурной активности населения, выявление масштабов приобщения населения к культуре, диагностика зрительских интересов, изучение емкости рынка культурных благ, исследования в области подготовки кадров и кадровой политики, должен проводиться культурологический и социологический анализ качества проведенных мероприятий и др.

Задача науки не управлять культурой, а рекомендовать, прогнозировать, задача администрации – поддерживать и направлять культурное развитие, с учетом высказанных наукой рекомендаций.

Именно таким образом региональная культура может оправдать надежды, возлагаемые на ее саморазвитие центром.

Ученые и общественные деятели России встревожены тем, что культурная политика в стране и регионе сегодня не опирается на оформленную государственную идеологию. Хотя в целом все понимают, что в России утверждается идеология буржуазного либерализма с совершенно другими ценностями, нежели те, которые культивировались в нашей стране в прошлом. Поэтому проблемы в сфере культуры как в стране, так и в регионах напрямую связаны с этим фактом. Но все же нельзя забывать об одном очень важном обстоятельстве – регионам сегодня даны большие возможности для самостоятельного развития, и в сфере культуры отмечается перенос акцента с центра на регион, а значит, нужно самостоятельно всерьез озаботиться созданием идейной основы развития культуры и искусства в каждом регионе. В историко-культурных регионах с богатыми местными

традициями (например Ленинградская область, регионы Золотого кольца России и др.) имеется зачастую сложившаяся система мировоззрения, связанная глубокими корнями с нашей историей и культурой, естественно там уровень развития культуры на порядок выше тех регионов, которые таких традиций и длительной истории не имеют. К таковым относятся многие индустриальные регионы, в том числе и Кузбасс. Поэтому здесь с формированием идеологии дело обстоит сложнее, но это не значит, что у таких регионов нет исторических и культурных традиций, нужно только всерьез заняться их экспликацией и возрождением. Нельзя забывать и о том, что культурный процесс воссоздания и производства новых традиций никогда не должен прекращаться.

Вот здесь и должна наука оказать большую помощь администрации. Будет разработана идеология культуры в регионе – будет она и в районах, и городах, и селах, будет она и в каждом учреждении. Все учреждения культуры должны разрабатывать идеологию и стратегию своего развития, своей деятельности. Но не все учреждения смогут справиться со стратегией. Поэтому чем раньше административные органы в сфере культуры и ученые объединят свои усилия, тем быстрее мы сможем поднять нашу культуру на качественно новый уровень развития.

Основными направлениями культурной политики в Кузбассе должны стать:

1. Стимулирование и поддержка художественного творчества (всячески способствовать формированию зрительской среды, обеспечивать социальную защищенность творческих деятелей культуры и искусства, молодых талантов и т. д.).

2. Сохранение культурного наследия (защита и пропаганда).

3. Распространение ценностей культуры (в области просвещения: расширение научно-информационной и публикаторской деятельности архивов, создание гибкой системы пользования учреждениями культуры для малоимущих и социально незащищенных групп граждан путем введения льготных цен на билеты, дней бесплатного посещения и т. п., широкое внедрение новых информационных технологий – создание видеофильмов, CD-дисков, разработка и внедрение в программы дошкольных и всех уровней образовательных учреждений компонентов культурного образования и эстетического воспитания, создание системы непрерывного художественного и культурологического образования для взрослых, пропаганда ценностей российской культуры и культуры Кузбасса в других регионах и за рубежом).

4. Развитие и воспроизводство культурного потенциала общества (развитие профессионального образования в сфере культуры и искусства, повышение квалификации кадров, создание программы сохранения и поддержки науки о культуре и искусстве на основе субсидирования базисных исследований и внедрения системы грантов в области фундаментальных наук и максимальной актуализации прикладных исследований).

5. Экономическое обеспечение развития культуры и искусства (всемерное поощрение культурных инициатив и проектов, гражданской законодательной инициативы; возрождение практики морального и материального стимулирования юридических лиц и граждан, активно участвующих в благотворительной деятельности, формирование в структуре учреждений культуры службы маркетинга, службы постоянно действующих социального и целевого мониторингов).

Превратить Кузбасс в регион приоритета культуры – такой должна стать главная цель политики властей в нашем регионе.

Примечания

1. Жидков В. С. Культурная политика России: теория и история / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – М., 2001. – 592 с.
2. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. – М., 2000. – 407 с.
3. Каменец А. В. Методологические основы системы управления на федеральном и региональ-

- ном уровне в сфере культуры // Ориентиры культурной политики. – 1994. – № 5. – С. 17.
4. Бердяев Н. А. Философия свободы. – Харьков, 2002. – 736 с.
 5. Франц Л. А. Соотношение субъективного и объективного в культурной политике // Культурологические аспекты развития Западной Сибири. – Тюмень, 1998. – С. 94–96.
 6. Федеральная целевая программа «Культура России (2001–2005 годы)» // Ориентиры культурной политики. – 2001. – № 3. – С. 64–74.
 7. Каменец А. В. Указ. соч. – С. 23.
 8. Орлова Э. А. Технологии формирования и реализации социокультурной политики / Э. А. Орлова, Л. Б. Филонов, А. В. Каменец // Ориентиры культурной политики. – 1996. – № 6. – С. 3–68.
 9. Культурная политика России: Национальный доклад Министерства культуры // Культурная политика России: История и современность: Два взгляда на одну проблему. – М., 1998. – С. 11–156.
 10. Свергуненко М. Не декларации, а дееспособные правовые механизмы: (Региональное законодательства в сфере культуры) // Ориентиры культурной политики. – 2001. – № 3. – С. 87–96.
 11. Концепция развития культуры и искусства Российской Федерации // Ориентиры культурной политики. – 1995. – № 3. – С. 56–75.
 12. Доклад зарубежных экспертов о культурной политике России // Культурная политика России: История и современность: Два взгляда на одну проблему. – М., 1998. – С. 157–295.
 13. Свергуненко М. Указ соч. – С. 87–96.
 14. Там же.
 15. Там же.
 16. Там же.
 17. Вестник культурной жизни (по страницам региональной прессы): Представители государственной власти о культуре своих регионов // Ориентиры культурной политики. – 2001. – № 3. – С. 97–101.
 18. Программа проведения мониторинга сферы культуры и искусства на уровне субъекта РФ // Ориентиры культурной политики. – 2001. – № 5. – С. 81–89.
 19. Арнольдов А. И. Культурная политика: реалии и тенденции. – М., 2002. – 65 с.
 20. Кошкин И. С. Социально-политические ориентиры управления сферой культуры региона // Культурологические проблемы развития региона. – Тюмень, 1999. – С. 12–14.
 21. Савельев В. В. Региональная культурная политика: тенденции разгосударствления // Современные проблемы взаимодействия культуры, искусства, образования. – Смоленск, 2002. – Вып. 3. – С. 3–11.
 22. Культурная политика России: Национальный доклад Министерства культуры // Культурная политика России: История и современность: Два взгляда на одну проблему. – М., 1998. – С. 11–156.
 23. Там же.
 24. Арнольдов А. И. Указ. соч.
 25. Там же.
 26. Там же.
 27. Там же.
 28. Там же.
 29. Там же.
 30. Там же.

СОЦИАЛЬНО-КОММУНИКАЦИОННЫЙ ПОДХОД В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПАРТНЕРСТВА В РЕГИОНЕ

Среди причин, вызывающих обострение таких проблем в современной культуре, как насилие и терроризм, а также – отчуждение и дезориентация представителей всех поколений россиян в новом культурно-философском, мировоззренческом и социокультурном пространстве, пристальное внимание исследователей философии современной культуры в последние годы привлекает фактор межгруппового общения – его функции и историческая специфика, а также – поиск возможностей его практической регуляции. Неоднозначно оценивается роль культуры в этом процессе. Таким образом, цель данного исследования – обнаружить социокультурные и исторические предпосылки в разрешении «вечного» конфликта поколений.

В последние годы исследованию данной проблемы уделялось большое внимание в отечественных гуманитарных исследованиях. Так, социологи, историки, философы, политологи и этнографы – Ю. В. Арутюнян, А. Ю. Дроздов [1] – исследуют особенности «межкультурного (межгруппового) взаимодействия» на макроуровне – т. е. на уровне стран, отдельных социальных групп и индивидов в рамках отдельного государства и его составляющих – автономий, округов, областей, регионов, районов и т. д. В то же время, психологи С. Г. Климова, Л. Б. Косова, Д. С. Лебедева, А. П. Марков, Т. Г. Стефаненко [2] рассматривают психические процессы в личности и обществе как основу процесса общения, а роль культуры оказывается в рамках данного подхода незначительной, так как акцентируется внимание на психофизиологических процессах. В то же время на микроуровне социологов Л. А. Гордона, И. М. Ильинского, Л. Л. Рыбаковского [3] и др. интересуют скорее абстрактные общественные отношения, чем собственно деятельностное общение поколений.

Таким образом, общим недостатком в рамках традиционных гуманитарных подходов является тот факт, что из поля зрения внимания исследователей ускользают «незначительные», на первый взгляд, элементы процесса общения, но которые, тем не менее, принципиально влияют на понимание процесса общения, поскольку концентрируют внимание именно на его социально-психологической специфике, при этом культуре уделяется второстепенное место. В этой связи специфика собственно культурологических исследований заключается в использовании междисциплинарного подхода к изучению проблем общения «отцов» и «детей», который основывается на утверждении неразрывной связи факторов культуры и общения, основанного на равенстве, а не на доминировании одного из компонентов. Таким образом, новизна именно культурологического подхода к изучению проблем неконфликтного межкультурного общения позволяет нам интегрировать две реальности – культуру и общение. О «социальном заказе» на подобного рода исследования говорит обилие публикаций за последние годы (Л. И. Василенко, В. Е. Ермолаева, Б. С. Гершунский, С. Г. Климова, Е. С. Кузнецова) [4].

Так, исследование проблемы современного конфликта поколений в рамках социальной культурологии позволяет изучать проявление социального в индивидуальном, т. е. у исследователя появляется возможность установить – насколько отдельная личность, «впитывая» в себя в процессе межкультурного (межгруппового) общения традиции, ценности, нормы и правила поведения, выработанные предыдущими поколениями, «врастает» в современное социокультурное пространство.

Следовательно, преимущество данного междисциплинарного социокультурного подхода заключается в том, что «культура» рассматривается как результат общения и, одновременно, как регулятор, оформитель всех сторон данного процесса. В свою очередь, общение – это взаимодействие отдельных личностей, групп и так далее, с целью созда-

ния универсальных основ коммуникации, выработки культурных ценностей, правил и норм поведения, востребованных в рамках культуры всеми поколениями и группами.

Итак, как социокультурный и психологический фактор развития личности и общества, общение имеет свою структуру. Большинство исследователей (Г. М. Андреева, А. А. Бодалев, А. А. Деркач, В. Н. Казанцев, А. Н. Сухов) в структуре общения выделяют: коммуникативно-информационный компонент, означающий прием и передачу сообщений и предполагающий обратную связь; познавательный (перцептивный) аспект, основанный на процессе восприятия и понимания людьми друг друга; интерактивный (контактный) компонент, связанный с взаимодействием людей, с непосредственной организацией их совместной деятельности. В данных исследованиях выделяются также несколько компонентов процесса общения: участники общения, на анализе специфики отношений, психологических реакций и поведения которых учеными разрабатываются в последние годы методики регуляции процесса общения (в том числе и проблемы «отцов» и «детей»), а также – его стабилизации, которая приобретает глубокое переосмысление в нестабильной и неоднозначной социально-политической, историко-культурной и мировоззренческой ситуации в современной российской действительности. И хотя сама по себе эта проблема не является порождением очередного «переходного», «смутного» времени рубежа веков, однако она имеет свою специфику, связанную с ухудшением экономического положения россиян, способствуя дезориентации старшего и отчасти молодого поколения в современных процессах глобализации, демократизации, в многоуровневом потоке информации, требованиях ускоренной технической модернизации российского общества.

Определяя специфику современной российской социокультурной ситуации, в которой задействованы «отцы» и «дети» в качестве участников процесса общения, можно констатировать мировоззренческий, но главное – психологический разрыв между сложившимся мироощущением старшего поколения и молодежи. Если первое формировалось в период расцвета ценностей, норм, идеалов и стереотипов советской культуры и в период начала «перестройки», столкнувшись с новыми тенденциями рубежа XX–XXI веков, то период оформления молодого поколения отмечен усилением индивидуализма, целенаправленной ломкой старых социальных институтов (брака, семьи, армии) – в этих условиях молодежь якобы «лучше приспосабливается». В итоге возникает конфликт, основанный на двух различных жизненных позициях, и как следствие – на непонимании, а порой и нежелании считаться с интересами и потребностями «Другого».

Таким образом, общение понимается нами как определенная сторона социокультурной деятельности личности в обществе, так как оно включено в любую деятельность, есть ее элемент, в то время как саму деятельность можно рассматривать как условие общения. С другой стороны, общение можно интерпретировать как особый вид деятельности, внутри которого выделяются две разновидности: 1) собственно коммуникативная деятельность и 2) общение как один из видов деятельности (например социальное партнерство, социальное строительство).

Далее в структуре общения выделяют контекст – «все виды деятельности, в которые вступает человек», канал общения – «конкретные средства общения, которые используются в его процессе» и код – т. е. правила его организации. Итак, сами элементы общения оказываются критериями для построения исторической типологии общения, где и происходит различение культур на традиционные и креативные (М. С. Каган). Возникает вопрос, к какому типу относится нынешняя Россия?

Если в традиционной культуре России «вырабатывается такой тип коммуникации, который мы называем функциональным», для которого характерна зависимость индивида от культурной традиции, их нерасчлененность, то, следовательно, общение должно быть обусловлено социальными функциями – личностью должна вырабатываться мо-

дель ролевого общения. Так в современной семейной среде индивид по-прежнему «играет роль» «семьянина», заботливого «родителя», работающего и верного «мужа», любящей «матери», на работе – «профессионала», создает образ «деловой женщины», инициативного «работника»; с друзьями – гостеприимного «хозяина», преданного в радости и горе «товарища», компанейского парня, а с «Чужими» (незнакомыми людьми) разыгрывает равнодушие, добродушие, презрение или же превосходство, постоянную готовность помочь. Следовательно, социально-психологические маски меняются в зависимости от конкретной ситуации, от «социального контекста», что опять же обусловлено традициями российской культуры.

Таким образом, в современной России налицо факторы общения, актуальные для традиционного типа культуры: ценности, традиции, нормы и правила поведения, закреплённые в архетипах (общечеловеческих первообразах, в коллективном бессознательном) как отражение опыта предыдущих поколений. Именно архетипы как представления-символы о человеке, его месте в мире и обществе, а также – нормативно-ценностные ориентации, задающие образцы жизнедеятельности, способствуют сегодня адаптации индивида в новом социокультурном пространстве, и регламентируют отношение личности к воспринимаемым ею объектам и субъектам процесса общения.

В то же время становится возможным выделить следующие сложившиеся в российской действительности традиционные факторы общения, которые в современной ситуации глобализации, формирования «культуры мира» по пути расширения границ коммуникаций мешают укреплению межкультурного общения:

1) замкнутость в пределах своей группы и недоверие к «Чужакам» как сложившаяся реакция на суровые условия, постоянную борьбу за существование, борьбу за «место под солнцем»;

2) социоцентризм как реакция на сложности, с которыми сталкивается индивид, стремясь адаптироваться в ином социокультурном пространстве;

3) нетерпимость, критика всего, что в какой-то мере не совпадает или отличается от представлений «своего» типа сообщества;

4) недостаточное развитие индивидуальных способностей как нежелание проявлять свою ответственность, выражать личное мнение, реализовать свои потребности и творческие способности вне границ, условностей и требований данного общества;

5) устремленность в будущее, когда зачастую игнорируются запросы и задачи дня настоящего.

Следовательно, до сегодняшнего дня россиянам свойственно стойко укоренённое в русском традиционном сознании неприятие новаций, скептическое отношение к ним, что во многом способствовало обострению политического, экономического, культурного кризиса конца XX века. Любая социокультурная проблема, с которой сталкивается традиционное сознание, в этой связи переходит из реального пространства в некую абстракцию, нашедшую отражение в представлениях о мифическом зле, давлении сверхъестественных сил, рока на судьбу человека, которые не зависят от воли индивида и не являются следствием его поступков, но исходят от некоего «Чужого». Под концептом «Чужого» в данном контексте понимается отдельный индивид или социальная группа, которые по своим жизненным установкам, по положению, по пониманию роли партнера взаимодействия и по обращению с данным партнером, отличаются от воспринимающих их других индивидов. Отношения с «Чужими» нашими согражданами строятся не на основе симпатий или антипатий, а на основе традиционного восприятия и трактовки окружающего мира как «враждебного». Как следствие – формируется специфическое социально-психологическое проблемное поле, в рамках которого у россиян рубежа веков укореняется стойкое убеждение, что «во всем виноваты» – враждебные каждому «государство», «Америка», «родители» (так как «не понимают»), либо «дети» (по той же причине), но практически никогда – сам индивид, поскольку последний не готов взять на себя ответственность в поисках ответа на вопрос не «кто виноват?», а – «что делать?».

В этой связи возникает необходимость рассмотрения возможностей формирования в современной России неконфликтного межкультурного общения поколений, характерного для креативного типа культур. Так, креативное сознание в центр мироздания ставит личность и утверждает высшую нравственно-эстетическую ценность именно личностных качеств. В человеке ценится то, что отличает его от другого, «в чем проявляется неповторимость его духовного мира, его психологии, его поведения, детерминированного изнутри, а не извне...». В этой связи Г. И. Липовецкий рассматривает «субкультуру» «отцов» и «детей» не только как совокупность некоторых негативно интерпретированных норм и ценностей традиционной культуры, либо как особую форму организации людей, но как трансформированную профессиональным мышлением систему ценностей традиционной культуры, получившей своеобразную мировоззренческую окраску» [5].

С позиции культурологии «субкультура» является особой сферой культуры, которая отличается собственным ценностным строем, обычаями, нормами. Так, одной из самых востребованных временем в нашей стране может быть субкультура, условно представленная «предпринимателем-менеджером», причем представленная не только на уровне поколения «детей», вступающего в креативную культуру со свойственными ей ценностным строем, обычаями, нормами, но и «отцов», на рассмотрении которых стоит остановиться более подробно. Для понимания специфики данной субкультуры следует учитывать российские различия между поколениями, усиливающуюся ситуацию раскола общества, в том числе, в Кузбасском регионе. Так, отличительными особенностями представлений этой субкультуры среднего класса стали: инновационность, активная гуманистическая составляющая, ответственность, компетентность, социальная востребованность, мобильность, а также высшими ценностями креативного сознания в наши дни все больше становятся: свобода творчества, самовыражение личности, престиж, оригинальность [6]. Однако данная тенденция приводит к тому, что каждый человек получает право считать свои суждения предпочтительными в лучшем случае, в худшем – единственно верными перед любым другим, что опять же способствует во многом возникновению возможных конфликтных ситуаций.

В связи с вышесказанным можно проанализировать то, как изменяются в России в последние годы взаимоотношение «человек-человек»: «индивид» в наше время рассматривается как свободный и автономный представитель своей группы, а потому происходит «самообособление индивидуума во всех формах общности – и социальных, и культурных, и даже биологических» [7]. С другой стороны, «современное сознание стремится к стиранию всех противоположностей: материальное и духовное, природное и культурное, чувственное и разумное, типизированное и индивидуально-неповторимое, традиционное и современное» и т. д. [8].

Следующими характерными чертами нового креативного сознания, выделяемыми М. С. Каганом, являются стремление соединить миф и реальность, а также формирование новых принципов восприятия мира в границах городской культуры. Город является местом концентрации носителей современного сознания. Так как Кузбасский регион предстает как промышленный, экономический центр Сибири, создается своеобразный миф о постоянном наличии «цивилизационных благ», хотя на практике иная картина – задержки заработной платы, низкий уровень жизни многих жителей региона, его «криминогенность» и т. д.

В то же время в рамках креативного сознания меняется представление о пространстве и времени. Появляется ощущение быстротечности времени, его динамичности, необратимости движения. В связи с этим ценности традиционного сознания – прошлое и будущее – теряют свою актуальность, их место занимает настоящее как непосредственно переживаемый опыт собственной жизнедеятельности индивида. В свою очередь это влияет на расширение границ пространства в его восприятии участниками конфликта. Так, мир современным сознанием «детей» воспринимается не как замкнутая среда обитания

в границах своего дома, города, государства, а как пространство, в котором необходимо формирование глобального мышления, стремление к познанию мира, находящегося за рамками замкнутого круга традиционной культуры.

В свою очередь А. Г. Шиманский считает, что для нового мироощущения креативного типа характерно стремление познать «Другого» – «человеку становится интересен другой человек» [9], когда познание «Другого» происходит через социальное партнерство, переживание большей полноты жизни, большего творчества и личностного знания. Так, по мнению В. П. Визгина, по отношению к культуре как миру человека «Другое» выступает двояко: как внекультурное начало (божественное и природное) и как внутрикультурное отношение (проблема сосуществования «Моей» и «Чужой» культуры и т. д., именно оно нами и будет рассмотрено). Таким образом, мы будем касаться лишь последней формы [10].

Иными словами – за видимостью чужой человеку природы скрывается его собственный разум – сокровеннейшее достояние человека, его лучшая часть, через которую он идентифицируется в качестве человека. Возможно, именно о встрече с самим собой он мечтал, считает В. П. Визгин [11]. Но существует стремление души и духа – встретить в своем существовании, в мире не себя, а как раз – «Другого». Поэтому-то и важна здесь интенция на встречу именно с «Другим», на инаковость, важна, как говорит Межуев, «другодоминантность», а не доминанта на «Свое». В то же время проблема современности в том, что «человек может себя и не встретить». Однако трудно не согласиться с обратной точкой зрения – предостережениями В. П. Визгина – катастрофа произойдет как раз в противном случае: если человек будет встречать «Себя» и только «Себя» и никогда – «Другого». Если допустить, вслед за К. Юнгом, что человек больше всего на свете жаждет встретить себя – снять отчуждение от себя, обрести свою «самость», то определяется очередной «парадокс» эпохи: нами забывается, что суть современной ситуации в обратном – человек хочет встретить в мире «Другого», протянуть ему руку и открыть сердце, о чем писали поздний М. Хайдеггер, персоналисты и т. д. Нам также особенно близка эта мысль.

В рамках же идейного каркаса теории отчуждения утверждается, что человек утрачивает себя, свою сущность и хочет вернуть ее – встретиться с самим собой, достичь самообретения. Так, для Гегеля внешний мир был не более чем «переодетое» мыслящее «Я». Так сказать, поскреби мир – увидишь самого себя, свое лучшее, т. е. мыслящее «Я». То же самое у Фихте. Да и позиция Канта во многом схожа: явление конструкции трансцендентального субъекта.

Философия XX века возвращается из гносеологического тупика в космическую метафизику, поэтому становится очевиден ответ на вопрос – встретит ли здесь человек самого себя? Ведь если так, то человек, восстанавливая права космической метафизики, хочет найти как раз не «себя самого», а «Другое-Космос», Природу, а может быть, Бога. Не есть ли это возвращение как раз симптом того, что современному человеку гораздо больше, чем он «Сам», нужен «Другой» в любой его форме? Ведь он уже встречал себя во всех вариантах новоевропейской философии, и это уже, вероятно, надоело ему, поскольку оказалось ненасыщающим и бесплодным. Поэтому сегодня у каждого из участников конфликта «отцов и детей» рождается все более осознанное желание обрести «Другого», а свидетельством тому являются творчество М. Бубера и позднего М. Хайдеггера, и определенная постмодернистской модой тема диалога в современной культуре и др. Видимо, суть современного конфликта поколений в непонимании того, что встреча с «Собой» немыслима без встречи с «Другим», которая позволяет восполнить свою самость, а тем самым – обрести себя, но уже не частично, а целого и исцеленного [12], а для этого человеку необходимо самоопределиться.

В свою очередь, О. К. Румянцев настаивает, что источник сегодняшнего конфликта поколений можно искать в отчуждении «отцов» и «детей», но что «парадоксаль-

но» – именно оно традиционно в истории культуры являлось хотя и не первичным, но мощным организатором совместной жизнедеятельности людей, породив невероятную производительную силу человеческой коллективности. В то же время отчуждение обусловило невозможность успешного проектирования человечеством своего будущего как вечного повторения судьбы «блудного сына». Следовательно, поскольку отчуждение имеет историческое происхождение, значит, преодолено оно может быть тоже лишь в истории. В связи с этим возникает необходимость обсудить те исторические условия, при которых сегодня участниками конфликта задается направленность истории за пределы отчужденных форм ее саморазвития.

Итак, одним из исторических условий можно считать свойственное европейской культуре поспешное стремление к формализации отношений в процессе общения, обусловившее успех в социальном обустройстве жизни и лидерство европейской цивилизации в мировой истории, но в то же время – имеющее и свою отрицательную сторону, поскольку творчество в социальном плане выступает как экстаз, а не образ жизни. В этой связи в нашей работе показано, что если для отчужденной истории направленность развития задана отрицательно, как «свобода от» природной зависимости, отчужденных форм социальности и власти, то для отчужденной истории направленность должна быть определена положительно как «свобода для». Так, «для чего» и «для кого» стремится к свободе россиянин рубежа XX–XXI веков в каждом из поколений?

Для современной культуры характерно понимание свободы как совокупности деятельности. Тогда основное в осуществлении жизни как культуры и культуры как жизни – это ответственность, а также умение – мастерство, каковое, конечно, тоже – ответственность или ее проявление, но все же особого свойства, а потому заслуживающее особого внимания. Мы знаем о цели поисков «свободы» молодежью – она любит одиночество, но при этом не задаемся вопросом, какова длительность требуемого одиночества. Мы знаем «свободу» в понимании «отцов» в ее связи с выбором (или необходимостью). Однако сегодня важно и тем, и другим осознать, что для русской ментальности характерно и то, что такую, безусловно, «свободу» «зрелых» теснит «воля» «молодых», а как они сочетаются друг с другом в реальности – мы не знаем. Но вот как сегодня и завтра будет актуализирована «свобода» как совокупность целей (кто умеет, тот и бесцельность включит в этот круг), которая открывает перспективу такого узнавания, а также и перспективу обучения и свободного сосуществования, востребованного сегодня «отцами» не меньше, чем «детьми», как формы «ответственного существования, требующего всегда присутствия в настоящем – свободноответственного бытия»?

В связи с поисками ответа на данный вопрос стоит напомнить, что главной чертой времени сегодня в отечественной культуре становится стремление к созданию «принципиально нового», «оригинального». Отсюда характерное для креативного сознания отрицание нормированности, какой-либо «заданности», «рутинности» [13], а на первое место среди социокультурных ценностей выходят именно «уникальность» каждого индивида, его «творчество». Данным характеристикам креативного сознания отвечает также формирующийся в России демократический социальный строй, который обеспечивает максимальные возможности свободы личности и одновременно способствует воспитанию осознанной необходимости в неконфликтном общении.

Таким образом, наряду с востребованными элементами традиционного типа культуры россиянами на рубеже XX–XXI веков планомерно формируется и креативное сознание нового типа культуры, которое характеризуется признанием абсолютной ценности любых форм новаторства, самовыражения и самореализации личности. Однако все вышеперечисленные характеристики формируются на фоне сохраняющихся в качестве по-прежнему актуальных типов и форм межгруппового общения прошлого. В этой связи, одной из задач социального культуролога является сравнение результатов современной российской функционализации с типичными для традиционной культуры формами

межгруппового функционального общения. И поскольку участником конфликта поколений может выступать как группа, так и отдельный индивид, в процессе его разрешения наряду с «новым» наследуются «традиции прошлого», в итоге – формируется разлад внутри самой группы (как своего рода противостояние «архетипа» и «новаций»). Следовательно, можно предположить, что сегодня традиционный «конфликт поколений» обостряется тем, что его протекание происходит на уровне социальной психологии – в эмоциональной, наиболее трудно контролируемой сфере, где гнев, отвращение, презрение», составляющие триаду чувств враждебности, представляют собой механизмы, которые «выключают» чужого из зоны действия принятых моральных норм и катализируют проявление социального зла.

Данное предположение дает основание говорить, что в российской культуре в настоящее время происходит конфликт между традиционным сознанием «отцов» и требованиями современного информационного общества с формирующимся креативным типом культуры «детей». В его рамках выделение социально-психологических факторов общения продиктовано необходимостью искать пути преодоления враждебности и конфликтности с помощью планомерной продуманной и гибкой государственной культурной политики, поставившей участников конфликта в очень сложные и неоднозначные ситуации. В свете вышесказанного, вслед за И. Горяиновой, И. М. Ильинским, К. Э. Разлоговым, В. А. Тишковым [14], мы выделяем следующие возможные психологические факторы неконфликтного общения, способствующие реализации на практике концепции «устойчивого развития» страны:

- 1) терпимость, основанная на уважении прав и свобод «Другого»;
- 2) толерантность, основанная на взаимопонимании и ненасилии по отношению к «Другому» и «Чужому»;
- 3) солидарность как единение всех индивидов, групп, государств в противостоянии и борьбе с конфликтом и враждебностью в пользу культуры мира;
- 4) «враждебность-эмоция», направленная на неконтролируемую агрессию против «Чужого», как выход-переход к солидарности и толерантности;
- 5) конфликтность-столкновение мнений, сторон, потребностей, при этом компромисс выступает как способ разрешения конфликта [15].

В свою очередь следствием целенаправленного формирования у россиян данных ценностей является возможность для страны и региона выйти на более высокий уровень цивилизационного развития, характеризующегося:

- 1) экономической безопасностью и развитием, где мир может быть обеспечен в случае экономического процветания и устойчивого развития (без кризисов);
- 2) политической безопасностью, осуществляемой через диалог и компромисс;
- 3) военной безопасностью как формой посредничества между народами и нациями.

Сама же организация межгруппового общения поколений и ее правила (код) строго ограничены в рамках общественных организаций и институтов, где функционируют символические каналы. Таким образом, интерес к выделению именно социально-психологических факторов общения свидетельствует о стремлении общественного сознания россиян рубежа веков урегулировать и искоренить негативные тенденции современности, сняв многовековое напряжение и противостояние «отцов и детей». В настоящее время возникает насущная потребность сравнительного изучения этих факторов как показателей регуляции общественной жизни в прошлом, в связи с их актуальностью в настоящем. Междисциплинарный же подход позволит, используя полученные представителями современного гуманитарного знания результаты, выработать рекомендации административным органам власти (в том числе и на местах), которым, как показал анализ итогов исследования общественной мыслью XX века проблемы межгруппового общения, сегодня требуется разработка направлений и методов социокультурного моделирования и проектирования. Последние позволят выявить максимальное количество противоречий,

возникающих в процессе общения «отцов» и «детей», предлагая комплексные решения для их устранения. На наш взгляд, таковым на сегодня является социально-коммуникационный подход (далее – СКП), предложенный И. А. Манкевичем [16].

СКП рассматривает социальную коммуникацию (далее – СК) как системообразующий фактор в развитии общества, культуры и научного знания. «СК» понимается как движение смыслов в социальном пространстве и времени. Под «смыслами» подразумеваются определенные знания о мире, его обитателях и представления о самом себе; умения что-то делать, контактировать с другими людьми, быть коммуникабельным и т. д.; эмоции как кратковременные импульсы в передаче желаний, стремлений, потребностей индивида. Часто эмоции являются показателем уровня развития конфликта, т. е. чем сильнее негативные эмоции (гнев, ярость, ненависть, враждебность, отвращение), тем острее встает проблема разрешения кризисных ситуаций, но и положительные эмоции влияют на устранение противоречий и их предотвращение (счастье, симпатия, любовь, дружелюбие). Стимулы – определенные внутренние и внешние причины, влияющие на поведение индивида.

Знания и умения формируются в процессе накопления опыта, следовательно, имеют искусственную природу. В свою очередь, эмоции и стимулы – биологическую, во многом зависят от природных запросов индивида, таким образом, мало поддаются контролю сознательных внешних факторов, что создает дополнительные проблемы в процессе общения.

Производными знаний, умений, эмоций, стимулов являются убеждения, идеалы, верования, ценностные ориентации, которые регулируют и структурируют жизнь общества и его составляющих (индивидов, групп). В свою очередь, формирование смыслов зависит от «среды обитания» участников процесса общения, которая является формой, а смыслы – ее содержанием. В этой связи возникает необходимость рассмотреть «среду обитания» поколений в условиях Кузбасского региона, междисциплинарный анализ которого выполнен нами по методике, предложенной авторами коллективного сборника «Междисциплинарный подход к разработке программы развития малого города и прилегающего района (на примере Московской области)» [17], что позволяет нам выяснить – характерен ли для кузбассовцев креативный тип культуры?

«Регион» характеризуется исследователями (А. С. Герд, А. В. Иванов, В. Р. Крогиус, Г. С. Лебедев, Л. С. Перепелкин, Б. В. Сазонов, О. Г. Севан) как «замкнутое пространство обитания, как историко-культурная зона, сформированная деятельностью населения в процессе демогенеза». Так, Кузбасс находится в относительной удаленности от центра Российской Федерации – от столицы, являясь периферией государства, что формирует в сознании его жителей любого поколения восприятие региона как провинциального и отстающего от новых веяний моды, стилей мышления, мировых процессов. Этому представлению способствует и малая плотность населения – 31 человек на квадратный километр. Однако Кемеровская область занимает равное расстояние между западными и восточными границами России, что делает ее своеобразным посредником идей между этими двумя полюсами.

С другой стороны, по данным государственного комитета РФ по статистике Кемеровской области за 2002 г. регион занимает достаточно большую площадь – 95,7 квадратных километров, является крупнейшим, и по числу городов уступает лишь Московскому региону. Кузбасс – индустриальный регион, занимает второе место среди девятнадцати регионов Сибирского Федерального округа и двенадцатое – по России. В Кемеровской области много городов с населением более, чем 100 тысяч. Таким образом, можно говорить о том, что регион занимает стратегическое положение в Российской Федерации, являясь во многом не только промышленным, но и развитым культурным центром, в котором проблема межгруппового общения поколений стоит наиболее остро.

В культурологии под «культурным фондом» «понимается вся совокупность, созданных данным населением внеприродных явлений, материальных (артефактов) и идеальных (ментифактов), включая языковые формы существования последних» [18]. Кузбасский «культурный фонд» достаточно богат и разнообразен. Так, Кузбасс славится своими деятелями культуры. На 1998 год в Союзе писателей Кузбасса значилось более 30 членов (Б. В. Бурмистров, А. М. Голунчиков, С. Л. Донбай, В. И. Есенин, А. Г. Ибрагимов, Ю. А. Лавряшина, Л. А. Никонова, В. А. Ширяев и др.). Известны имена художников Кузбасса, прославлявших его природу, жителей (А. А. Водопьянов, С. Г. Вучичевич, Г. П. Захаров, А. Ф. Фоменко). В Кемеровской области много памятников монументального искусства, посвященных выдающимся жителям области, теме труда, героям Гражданской и Великой Отечественной войн, явлениям культуры (Кемерово: Дворец труда, памятник павшим воинам-кузбассовцам 1941–1945 гг., памятник первооткрывателю кузнецкого угля М. Волкову, Областная научная библиотека им. Федорова, памятник А. С. Пушкину; Прокопьевск: Мемориальный комплекс «Слава шахтерскому труду», Шахта «Коксовая»; Кузнецк: дом-музей им. Ф. М. Достоевского; Новокузнецк: бюст академика И. П. Бардина и т. д.). Также в Кузбасском «культурном фонде» особое место занимают «заповедные зоны», связанные с охраной памятников истории (Писаница на Томи, два древнейших поселения II века до н. э. в Чебулинском районе и т. д.). Вышеуказанная специфика определяет (как одно из наиболее ярко разработанных направлений региональной культурной политики) массовое празднование памятных дат в Кузбассе: День шахтера, 1 Мая – День труда, 9 Мая – День Победы, День города и т. д.

В свою очередь кузбассовцы используют «культурный фонд», благодаря ставшим за последние годы регулярными акциям по возрождению «культурных традиций». Актуализация их в психологии двух поколений силами региональных СМИ и печати обеспечивает эффективное взаимодействие личности и окружающего мира. Например, вышеуказанная специфика региона, когда на относительно небольшой территории сосуществуют различные народы, оказывает влияние на то, что у всех поколений кузбассовцев вырабатываются убеждения, принципы, знания, умения (смыслы), наилучшим образом регулирующие межгрупповые отношения, основанные на взаимных уступках, заботе о благе другого, т. е. актуализируются характерные для традиционного типа культуры принципы коллективизма. Напомним, что его основным смыслом является «доминирование социальных ориентацией над индивидуально-личностными» [19], чему опять же во многом способствует и отдаленность региона от центра, где сильнее ощущается влияние Европы и Америки с их ориентацией на индивидуализм, характерной для сформированной креативной культуры.

Отличительным признаком коллективизма как психологического фактора, определяющего специфику отношений между поколениями, является ощущение, что никто из членов данной группы не чувствует себя в ней изолированным индивидом. Коллективист стремится помочь всем, но в первую очередь – слабым и обездоленным, каковыми в нашем обществе можно считать детей, пожилых людей и социально незащищенных. Многочисленные общественные организации на территории Кузбасса направляют свои усилия на решение острых социальных проблем, сказывающихся на специфике общения «отцов и детей». В этой связи в Кузбассе в рамках определения основных направлений и тенденций культурной и социальной политики особое место занимает отношение общества к проблемам беспризорных (не имеющих родителей) и безнадзорных детей (имеющих родителей, которые не интересуются их жизнью и судьбой). Региональная пресса постоянно обращается к данному вопросу. Так, в областной газете «Кузнецкий край» организована специальная рубрика – «по тревожному звонку», где рассматриваются проблемы безнадзорных детей и детей из малоимущих семей [20]. Кроме того, ежегодно администрацией региона и руководством детских домов проводится акция «Теплый дом», во время которой все желающие из числа местного населения могут взять к себе

ребенка из детского дома на новогодние праздники и зимние каникулы. Общество постоянно заботится о таких детях как на частном уровне (личная инициатива отдельного индивида), так и на официальном (материальная помощь, подарки, субсидии и т. д.). Детей стараются включить в окружающую жизнь. Так, под д. Мазурово в 2002 году была открыта школа-интернат для обездоленных девочек под патронажем Департамента социальной политики и лично губернатора области – А. Г. Тулеева.

Кроме того, Кузбасс является своеобразным центром, куда доставляются неблагополучные дети (3–18 лет) со всей Сибири [21]. На территории региона постоянно работают студенческие и волонтерские отряды, которые помогают работникам социальных служб разыскивать безнадзорных детей, контролируют малоимущие семьи. Так, в Кемерово был организован центр «Росток» в помощь молодым родителям, малоимущим и т. д., а в Новокузнецке функционирует «телефон доверия» для решения проблем подростков и помощи родителям, а также для консультаций и тех и других, из числа пострадавших от домашнего насилия.

Особое внимание в Кузбассе по отношению к «старикам» уделяется в рамках многочисленных целевых проектов, нацеленных на снятие психологической «враждебности» к пожилым и на решение насущных проблем пенсионеров и инвалидов. Так, благодаря усилиям Администрации Кемеровской области предоставляются различные льготы (бесплатный проезд в городском транспорте, бесплатное лечение и т. д.), что и в материальном, и в психологическом плане приравнивает их к «молодым людям», способным самостоятельно обеспечить себя. С этой же целью в области организованы многочисленные службы и клубы, решающие проблемы данной социальной группы. Так, в Таштаголе существует клуб для встреч людей с ограниченными способностями (возможностями), в Кемерово создан комитет «Победа», в задачу которого входит подготовка мероприятий и решение проблем ветеранов Великой Отечественной войны, Чеченской войны [22].

Формированию толерантных отношений между поколениями и формированию четкой личностной позиции во многом способствует в условиях региона имеющаяся возможность для каждого жителя обратиться со своими проблемами к общественности. Так, на всех уровнях активно реализуется психологическая потребность кузбассовцев в общении, поддержке в современную нестабильную эпоху. В этой связи в областной газете «Кузнецкий край» существует рубрика «Честь иметь», где специалисты различных профилей (юристы, психологи, социальные и медицинские работники) отвечают на все вопросы, интересующие жителей региона. Данные направления организации жизнедеятельности в Кузбассе свидетельствуют об активном процессе формирования основ креативного типа культуры.

Кроме того, можно говорить даже о своеобразном «культурном мессианстве», поскольку культурная региональная политика в Кузбассе ориентирована на всестороннюю помощь по решению проблем, в том числе и за своими пределами. Стремясь к гармонии и чувству причастности к общей судьбе, корреспонденты газеты «Кузнецкий край» неоднократно участвовали в миротворческой миссии в Нагорном Карабахе [23], а рабочие «Кузбассразрезугля» недавно послали в Чечню 15 вагонов с углем [24].

Таким образом, можно говорить о том, что традиционный российский коллективизм как ценность по-прежнему является действенным регулятором общественной жизни и межгрупповых отношений в Кузбасском регионе. В его рамках в обществе вырастает стремление к гармонии жизни, к помощи своему ближнему, когда никто не является изолированным от общества. В данной атмосфере индивид чувствует себя единым со своей группой и понимает, что его душевное и материальное благополучие зависит от этой связи, прерывать которую он не заинтересован. Однако отрицательным моментом доминирования в сознании кузбассовцев ценностей коллективизма является то, что групповые нормы – более важный регулятор, чем социальные установки. Следовательно, можно

говорить о массовой неполитичности индивидов как норме жизни, превалировании общественного мнения над государственными решениями, интересами и инициативами.

Существенным недостатком коллективизма кузбассовцев всех поколений является то, что индивид недостаточно ощущает себя самоценностью независимо от группы и ее интересов. В связи с вышесказанным, можно говорить о серьезном влиянии социальных институтов в регионе на личность, следствием чего уже в ближайшее время коллективист окончательно может утратить интерес к стремлению выделиться, с гордостью «похвастать» своими достижениями, чувствуя себя дискомфортно в ситуации соперничества. Этим объясняются «парадоксы» рыночных отношений в регионе, где о непрестижности таких креативных ценностей, как «успешность», «компетентность», «социальная мобильность» свидетельствует наличие на протяжении нескольких десятилетий высшего образования лишь у 8 % населения. И это в ведущем в стране промышленно индустриальном регионе!

Однако наиболее существенной причиной формирования нового типа культуры в условиях Кузбасса следует считать именно психологический фактор конфликтности: так, местных жителей региона, с одной стороны, привлекает разница между различным восприятием мира, которая одновременно пугает и отталкивает группы друг от друга. С другой стороны, можно говорить о том, что кузбассовцы слишком погружены в материальные проблемы, и у них не остается ни времени, ни желания интересоваться чужой судьбой. Следовательно, можно констатировать, что за последние годы в Кузбасском регионе активизировался процесс отчуждения людей друг от друга. В свою очередь, даже этот «современный» процесс отчуждения имеет традиционно исторические корни, и это было во многом обусловлено тем, что Сибирь издавна являлась местом ссылки заключенных, сюда приезжали недовольные властью, нередко сбегаая от наказания. Так, на территории только Кемеровской области функционируют 5 крупных тюрем. Данная ситуация приводит к тому, что местное население боится за свою жизнь, имущество, благополучие, следовательно, индивид замыкается в своем мире, становится подозрительным, предвзятым, настороженным. В свою очередь, данная закрепошенность в рамках своего узкого мирка приводит к тому, что внимание акцентируется на частном интересе, а окружающие явления мира оцениваются и «отцами», и «детьми» по преимуществу негативно.

Следующим психологическим фактором, влияющим на процессы общения поколений в регионе, является доминирование в сознании кузбассовцев таких традиционных психологических черт, как «эмоциональность», «максимализм», «чрезмерность во всем», «импульсивность» и «экзальтированность» (вошедшие в историю «эпохой» забастовок шахтеров), что мешает им, в отличие от жителей «столицы», сконцентрироваться на одной проблеме, прогнозировать свои поступки и их последствия, довольно часто и вне зависимости от наличия-отсутствия в них социокультурного опыта.

Таким образом, можно говорить о том, что нестабильность современной ситуации в Кузбассе, противоречивость ее процессов определяют амбивалентность существования общества, что вызывает у личности в рамках любой из групп психологическую дезориентацию, ощущение близящегося кризиса, растерянность, что, в свою очередь, затрудняет процесс межгруппового и межкультурного общения.

Данная ситуация осложняется тем, что наравне с традиционным восприятием мира все больше завоевывают мировоззренческое пространство новые принципы трактовки действительности, свидетельствующие об активизации креативных форм культуры. Особенно наглядно это сказывается на решении проблемы конфликта поколений – «отцов» и «детей», когда молодежь следует новым веяниям (усиление индивидуалистских тенденций, а как следствие – стремления самовыразиться и самоутвердиться. В то же время определяющими ценностями становятся – «престиж», «успех», «материальный достаток», «карьера»; интерес ко всему «необычному», «оригиналь-

ному», «новому»). Старшее же поколение преимущественно остается верным традиционным ценностям – «семья», «родственные связи», «верность долгу» и «патриотизм»; характерна замкнутость в границах своего узкого мирка, боязнь всего нового, которое воспринимается как «Чужое», как нечто агрессивное, несущее вред и разрушающее устоявшийся уклад жизни.

Ценности, представления об окружающем мире, знания о нем, его восприятие, составляющие содержание «смыслов», имеют выражение в знаковой форме различных языковых и культурных средств: жесты, мимика, языки, искусства, символы времени и деятельности, что добавочно усиливает противоречия процесса общения. Следовательно, необходимо учитывать их специфику для предотвращения конфликтных ситуаций, понимать различия в особенностях восприятия мира.

В связи с этим, основное внимание в процессе общения уделяется тому, в какой ситуации оно происходит, какие языковые средства при этом используются. Так, старшее поколение обвиняет молодежь в том, что она «развязна», не уделяет «внимания родителям», «никого не уважает», «никогда не бывает дома», «постоянно веселится» и т. д. В свою очередь молодежь говорит о том, что «старички» «отстали от жизни», ничего «не понимают» в преимуществах времени. Однако и те, и другие просто разговаривают на разных языках, и для того, чтобы наладить диалог, необходимо научиться понимать друг друга, а для этого необходимо учиться друг у друга.

Таким образом, можно говорить, что вышеперечисленные факторы раскрывают причины формирования проблемы «отцов и детей», в основе которой непонимание. Следовательно, это приводит к тому, что старшим поколением акцентируются преимущественно отрицательные характеристики молодежи – «ленивые», «неуважительные», «наглые», «бандиты». Молодежь, в свою очередь, относится презрительно к старшему поколению, считая, подчас не совсем обоснованно, что в современной действительности они «не нужны» и «не востребованы», поскольку «не умеют бороться».

Решение проблем общения данных групп возможно в рамках ряда коммуникационных циклов, которые реализуются в процессе совместной деятельности конфликтующих сторон. В данном случае общение представлено как: 1) диалог равноправных партнеров, 2) управление (чаще встречается в деловой сфере), 3) подражание (на культурном уровне), в следующих коммуникационных циклах [25]:

1. «Движение смыслов из социального пространства в психическое пространство субъекта СК». На данном уровне происходит рождение идеи «культуры мира», основанной на принципах солидарности, толерантности, стремлении предотвратить возникновение конфликтов через прививку данных принципов средствами образования, с опорой на национальные традиции. Главный принцип – единение в многообразии.

2. «Движение смыслов из психического пространства субъекта в социальное». На данном уровне необходимо выделить ряд положений, чтобы личность осознала общественную значимость этих идей, а именно – сыграть на ее частном интересе: от успешной реализации культуры мира будет зависеть личное материальное благополучие, душевное спокойствие, безопасность ее и ее родственников, возможность общаться с интересными людьми.

3. «Движение в социальном времени: сохранение и наследование культурных ценностей» с помощью образования и СМИ, которые должны поставить себе цель сформировать в сознании отдельного индивида идеи культуры мира и желание претворить их в жизнь, заразить ими другого.

4. «Движение смыслов в социальном пространстве» с помощью социальных институтов: семьи, армии, церкви и т. д. Однако стоит отметить, что в современной действительности это движение мало активно, следовательно, необходимо срочно вводить в жизнь идеи культуры мира с помощью СКП. В свою очередь можно говорить о том, что на индивидуальном уровне явственно прорывается желание познать «Другого», интерес к

чему-то новому. Например, подтверждением данного высказывания становится глобальный интерес к такому явлению, как тяга к путешествиям.

5. «Движение смыслов из социального пространства в психическое пространство субъекта СК (восприятие, познание, оценка, интерпретация культурных смыслов потребителями культуры)». В границах данного цикла идеи культуры мира становятся неотъемлемой частью сознания индивида и переходят на уровень рефлексов. Идеи культуры мира начинают довлеть над эмоциями и личными интересами в пользу мира и неконфликтности, в поиске компромисса в решении возникающих проблем, количество которых становится все меньше и меньше.

6. «Движение смыслов из психического пространства субъекта СК в социальное пространство». На данном уровне формируется новое мировоззрение, основанное на принятии иного, интересе к другим культурам, группам и индивидам, участии в общей беде, стремлении избегать конфликтных ситуаций. Обновляются культурные образцы с сохранением основополагающих норм, ценностей, правил поведения. Однако традиции получают новую интерпретацию. Например: патриотизм как защита государства – царя – партии современным сознанием трактуется как забота о себе, своем доме, всем мире. Смыслы становятся не только чьим-то личным достоянием, а социализируются, переходят в жизнь других индивидов и групп, т. е. происходит процесс глобализации, следовательно, формируется иная культурная среда.

Таким образом, вслед за И. А. Манкевичем мы будем понимать СКП как систему удовлетворения потребностей общества, отдельных групп и личностей в процессе общения посредством коммуникационных каналов (СМИ, семья, общественные институты) и средств, реализованных профессиональными кадрами (в том числе, студентами-культурологами КемГУКИ). Преимуществом данного подхода является то, что он позволяет четко контролировать и направлять межгрупповое взаимодействие, моделируя предпочтительные неконфликтные ситуации общения на основе социального партнерства и социального строительства в Кузбасском регионе.

О необходимости оформления сегодня в России «культуры мира» пишут Ю. В. Андреев, И. М. Ильинский, Т. А. Павлова, К. Э. Разлогов, А. Д. Сахаров, А. О. Чубарьян [26] и др. Программа «культура мира» – это международный и междисциплинарный проект, включающий в себя целый ряд задач по оформлению в современном обществе «ценностей, взглядов, видов поведения, которые отражают определенные социальные отношения и способствуют развитию таких отношений, которые строились бы на принципах свободы, справедливости и демократии, терпимости и солидарности, отказа от насилия» [27]. Цель программы, разработанной и внедряемой в мировую практику на протяжении последних десятилетий, – предотвратить причины возможных межкультурных конфликтов на любом уровне. «Культура мира и ненасилия» рассматривает проблемы этноцентризма, группового взаимодействия как влияющего на государственное, изменений в образе мышления и поведения, к чему главным ключом, средством служит всестороннее, всеохватывающее образование. Специфика проекта «культуры мира» в том, что она опирается на глубокие, исторически сложившиеся в конкретном обществе традиции, ценности, нормы и правила жизни.

В этой связи задачами программы «культуры мира» являются:

1) формирование общей ментальности договаривающихся сторон посредством оперативного вмешательства и создания атмосферы взаимопонимания. Следовательно, необходимо формирование института посредничества;

2) привлечение средств массовой информации, институтов образования, сфер духовной, интеллектуальной, художественной жизни, общественных институтов к содействию программе «культуры мира»;

3) следовательно, задачи заключаются в осуществлении перехода от «культуры войны» к «культуре мира» путем освоения навыков диалога и переговоров, поиска того, что объединяет, а не разделяет.

Итак, проект «культуры мира» стремится к единению людей в ситуации глобализации процессов общественной жизни, нацеливаясь на искоренение предпосылок конфликтных ситуаций.

В свою очередь реальное воплощение идеи «культуры мира» получают только тогда, когда произойдет объединение усилий государственных структур и общественности, примером чему является деятельность в Кузбассе Сибирского института социального партнерства. Так, идеи «культуры мира» воплощаются в жизнь при помощи государства и его представителей (руководства городов Кузбасского региона, Совета народных депутатов, социальных служб городов) на региональном уровне, которые разбираются в местной ситуации и быстрее смогут отреагировать на появление проблемы, решить ее. Однако остается еще много неразрешенных вопросов. В связи с этим рекомендуется сформировать рабочую группу, состоящую из государственных и общественных представителей, которая рассматривала бы возникающие противоречия по реализации идей «культуры мира»; занималась бы распределением финансового обеспечения деятелей и организаций, внедряющих в жизнь идеи «культуры мира и ненасилия»; вела бы просветительскую работу; координировала бы действия по внедрению в сознание индивидов идей культуры ненасилия.

Можно констатировать, что социально-коммуникационный подход в исследовании проблем неконфликтного общения поколений способствует успешному внедрению в жизнь идей «культуры мира», в результате в сознании индивида формируются идеалы взаимопонимания, терпимости, солидарности между народами и культурами, уважения к другим людям и их правам. Следовательно, проявляется тенденция отказа от насилия в пользу мира. Таким образом, можно говорить о том, что формируется социально ориентированное общество, основанное на принципах взаимной поддержки, где каждый может свободно высказывать свое мнение, имеет право на доступ к информации, самореализовать свои таланты, желания, потребности, не причиняя одновременно ущерба другим членам группы, чего требует от него культура нового типа.

Итак, показав реальную значимость нового социально-психологического типа личности россиянина («креативщика»), мы попытались определить его востребованность и практические возможности в качестве «социального проектировщика – менеджера» в условиях региона, разработав предложения-рекомендации, направленные на снижение уровня конфликтности между «отцами» и «детьми». Наши предложения уже во многом реализуются социально-производственным центром «Молодежь и К» и одноименным кемеровским клубом, содействующим социальному благополучию населения. Так, стремясь стимулировать поколение «детей» к активной социокультурной деятельности, их гражданскую инициативу, отдавая ей лидирующую роль по вовлечению (на взаимовыгодных условиях) всего населения, всех групп и поколений в различного рода общественно необходимые виды деятельности, мы предлагаем осуществить весьма продуктивную активизацию деятельности населения (силами представителей обоих поколений) на выборах в законодательные органы местного самоуправления за таких кандидатов, которые не «на словах», а «на деле» способствуют реализации поставленных Президентом задач по «поддержке государственными органами власти гражданских инициатив» на пути «социального партнерства» и «социального строительства». Координирующие эти процессы региональные центры социального партнерства населения предлагается курировать заместителями губернатора по социальным вопросам и связям с общественностью.

В свою очередь, всесторонней поддержки и популяризации требует комплекс мер по воспитанию в современном поколении «детей» граждан России на фактах, достойных подражания, и за счет последующего распространения социального опыта тех, кто добился того, чтобы данные факты имели место быть. Так, в Кемерове эту возможность, в частности, выпускникам вузов, предоставляет Сибирский институт социального партнерства (СИСП) (институт – это совокупность норм общественных отношений в государстве и

учреждение, готовящее кадры для этих целей). Например, выпускники КемГУКИ по специальности «Культурология» с 2002 г. в качестве волонтеров-добровольцев участвовали в разработке и реализации основных проектов СИСПа – материнской школы «Радуга», партнерско-культурологической школы «Сибиряне», а также – в работе международного Internet-института «Живая Нить» и Internet-бюро системы «содействия социальному благополучию граждан», основанному на единстве интересов народа и государства. Специалистам-педагогам рекомендуется принять самое активное участие в демократических преобразованиях в регионе, объединяющих интересы народа и государства, например, «подключив» мальчиков и девочек, начиная с 12 лет, к участию в программе СИСПа «Ребятчья республика», а их родителей – к участию в программе творческого ордена «Ма-тушки-Берегини», которые предполагают:

1. Личное участие представителей обоих поколений, подростков и пожилых людей в формировании принципов истинного (а не мнимого) народовластия в микрорайоне, где проживают участники проекта.

2. Личное участие в формировании принципов народной дипломатии.

3. Выявление женской Элиты, в том числе – в рамках возрожденной формы лектория, организованного студентами-культурологами. Так, по инициативе женского клуба «Мама» (г. Кемерово) и при активном участии автора дипломной работы, представленной на Всероссийский конкурс, Гокинаевой Ольги, в рамках областного конкурса по разработке эскизов сувенирной продукции, в этом году силами родителей и детей, в семьях которых есть немобильные инвалиды, владеющие навыками ручной занятости, было налажено производство сувенирной куклы (исключительно ручная надомная работа), одетой в национальный костюм той местности, где живут производители-шорцы. Кукла – оригинальный подарок практически для любого случая – должна стать одним из уникальных вариантов местного сувенира.

4. Лично принять активное участие представленным поколениям и «отцов», и «детей» в реализации мер по ограничению рождения огромного количества неполноценных детей, которое растет с каждым годом, в рамках просветительского направления социального партнерства. Так, социальные культурологи могут организовать просветительские акции для девочек и девушек, будущих невест, а также – молодых людей, пропагандирующие преимущества гармоничных семейных отношений, подключая (ненавязчиво!) к данной работе и старшее поколение (но только к диалогу!).

5. Лично принимать участие в реализации регионального проекта создания теле-радиоканала для формирования у населения области понимания необходимости и психологической полезности для человека совершения ответственных, свободных альтруистических, наполненных чувством гордости и достоинства поступков как необходимого условия собственной счастливой старости, в том числе исключая негативное отношение общественного сознания к «старикам» как пример отрицательного самообразования «детей».

В заключение, на наш взгляд, можно предположить, что имеющийся в Кемерово опыт построения в рамках социального партнерства и социального строительства как один из наиболее перспективных психологических факторов неконфликтного межкультурного (межгруппового) общения в Кузбасском регионе на основе самовоспитания с помощью конкретных примеров, достойных подражания, предоставляет культурологу-практику реальные возможности, нацеленные на помощь согражданам, стремящимся овладеть навыками и преимуществами жизни в новых социально-экономических и историко-политических реалиях, с обозначением тем самым предпочтительных психологических, социокультурных стимулов для саморазвития интересов всех поколений. Только на данном пути социального строительства можно пытаться обрести перспективу, достоинство и самоуважение тем, кто пал духом, озлобился, отчаялся или обессилел в борьбе за достойную жизнь. Только так – поддерживая тех, кто уже пытается самостоя-

тельно идти по жизни – Кузбасс и Россия смогут преодолеть очередные «смутные» времена «переходного» периода в истории. Подобного рода содержание СКД представляет собой обширное поле для междисциплинарных культурологических исследований, направленных, в частности, на анализ практических установок, формирующих коллективное сознание идентичности в рамках нового «диалога» поколений.

Примечания

1. Арутюнян Ю. В. О национальных отношениях в постсоветских обществах: межличностный аспект // Социолог. исследования. – 1999. – № 4. – С. 58–62; Дроздов А. Ю. «Агрессивное» ТВ: социально-психологический анализ феномена // Социолог. исследования. – 2001. – № 8. – С. 62–68.
2. Климова С. Г. Стереотипы повседневности в определении «своих» и «чужих» // Социолог. исследования. – 2000. – № 12. – С. 13–23; Косова Л. Б. Динамика ценностных ориентаций: анализ результатов эмпирического исследования // Социолог. исследования. – 1994. – № 2. – С. 114–118; Марков А. П. Аксиологические и антропологические ресурсы национально-культурной идентичности: автореф. дис.... канд. наук. – СПб., 2000; Стефаненко Т. Г. Этнопсихология. – М.; Екатеринбург, 2000. – 320 с.
3. Гордон Л. А. Социальная адаптация в современных условиях // Социолог. исследования. – 1994. – № 8. – С. 3–16; Ильинский И. М. Воспитание в духе мира и демократии как необходимый элемент государственной молодежной политики в России // Год 2000: На пути к культуре мира и ненасилия. – М., 1998. – С. 110–117; Рыбаковский Л. Л. Этнический фундамент населения России / Л. Л. Рыбаковский, Е. П. Сигарева, Н. Н. Харланова // Социолог. исследования. – 2001. – № 4. – С. 86–94.
4. Гершунский Б. С. Россия и США на пороге третьего тысячелетия: Опыт экспертного исследования российского и американского менталитетов. – М., 1999. – 604 с.; Кузнецова Е. С. Особенности национального самосознания россиян конца XX– начала XXI веков в контексте культуры российского постмодерна: автореф. дисс.... канд. наук. – Кемерово, 2002.
5. Липовецкий Г. И. Субкультуры общества: От хаоса к порядку // Россия: путь в третье тысячелетие. – М., 2000. – С. 18.
6. Каган М. С. Философия культуры. – СПб., 1996. – 416 с.
7. Там же. – С. 366.
8. Там же. – С. 359.
9. Шиманский А. Г. Человек творческий: К новому мировоззрению / А. Г. Шиманский, Ю. О. Шиманская. – М., 2000. – С. 162.
10. Визгин В. П. Найти не себя, а другого // Постигание культуры. – М., 2000. – Вып. 10. – С. 63–67.
11. Визгин В. П. На пути к Другому: размышления на заданную тему // Постигание культуры. – М., 2001. – Вып. 11. – С. 267.
12. Визгин В. П. Найти не себя, а Другого. – С. 65.
13. Шиманский А. Г. Указ. соч. – С. 283.
14. Горяинова О. И. Образование в пространстве массовой культуры: взгляд из-за стекла // Культурология: от прошлого к будущему: к 70-летию Российского института культурологии. – М., 2002. – С. 352–353; Разлогов К. Э. Массовая культура, СМИ и бизнес в контексте культуры мира // Год 2000: На пути к культуре мира и ненасилия. – М., 1998. – 271 с.; Тишков В. А. Этнология и политика. – М., 2001. – 240 с.
15. Год 2000: На пути к культуре мира и ненасилия. – М., 1998. – С. 87–90.
16. Манкевич И. А. Социально-коммуникационный подход в системе культурологического знания: Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – СПб., 2001. – Вып. 12. – С. 83–87.
17. Там же.
18. Там же.

19. Междисциплинарный подход к разработке программы развития малого города и прилегающего района: (на примере Московской обл.). – М., 2001. – С. 21.
20. Светлова Е. «Немногие для вечности живут...»: (Миротворческие ценности формируются и крепнут в семье) // Кузнецкий край. – 2003. – 5 апреля. – С. 3.
21. Рыбаковский Л. Л. Внутророссийская миграция населения: нынешняя ситуация и прогноз / Л. Л. Рыбаковский, Н. В. Тарасова // Социолог. исследования. – 1994. – № 1. – С. 31–39.
22. Светлова Е. Указ. соч. – С. 3.
23. Ореховский А. Брат мой, чеченец... // Кузнецкий край. – 2001. – 9 июня. – С. 2.
24. Терроризм в современной России: состояние и тенденции: («круглый стол») // Социолог. исследования. – 2001. – № 5. – С. 3–12.
25. Манкевич И. А. Указ. соч. – С. 84.
26. Андреева Г. М. Социальная психология. – М., 1997. – 376 с.; Ильинский И. М. Указ. соч.; Разлогов К. Э. Указ. соч.; Чубарьян А. О. Историческая традиция и концепция культуры мира // Год 2000: На пути к культуре мира и ненасилия. – М., 1998. – С. 66–71.
27. Год 2000: На пути к культуре мира и ненасилия. – С. 191.

О. В. Гусева

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КУЗБАССЕ

Цель данной работы – описание закономерностей зарождения и становления системы музыкального образования 1920–1960-х годов XX века в контексте истории музыкальной культуры региона. Поставленная цель определяет критерии отбора эмпирического материала и ограничивает его объем. Логика отбора эмпирических данных диктуется движением от целого – «система музыкальной культуры индустриального региона» к его составляющей – «музыкальному образованию». Основным критерием отбора является не столько избирательная художественно-эстетическая, культурно-достопримечательная, сколько социально-культурная значимость того или иного музыкально-исторического факта, репрезентирующего позиции различных групп населения, являющихся носителями определенных ценностей и традиций. Значимость музыкально-исторического факта рассматривается в его взаимосвязи со всеми элементами системы музыкального образования, понимаемого нами как единство обучения, воспитания и просвещения.

Правомерно, что ведущим принципом в изложении материала является хронологический. Предпринимаемые нами попытки объяснения тех или иных фактов культуры потребовали экскурсов в историю российского музыкального образования XVIII–XIX веков, привлечения материалов из истории музыкальной культуры Сибири, поскольку процессы, характерные для музыкальной культуры Кузбасса, неотделимы от тех событий, которые происходили и происходят и в близлежащих областях и краях Сибирского региона, и государства в целом.

Избранный нами подход требует обозначения этапов становления музыкальной культуры в Кузбассе. Предлагаемая нами периодизация определяется основным аспектом исследования, а именно анализом процесса взаимодействия музыкальной культуры и музыкального образования региона в качестве системы и элемента. Учет аспекта исследования придает предлагаемой нами периодизации условный характер, поэтому она не всегда совпадает с хронологическими рамками развития национальной музыкальной культуры и даже рамками развития музыкальной культуры Сибири. Обозначение границ

периодов подчинено имманентной логике регионального музыкально-культурного процесса, при этом приоритетными являются события, происходящие в области музыкального образования Кузбасса. Таким событием является рождение образовательных структур, свидетельствующее о выходе развивающейся системы музыкального образования на каждом из определенных нами этапов на качественно новый уровень. Анализ тенденций развития музыкального образования в каждом периоде подчинен осмыслению его взаимозависимости с процессами, происходящими в музыкальной культуре Сибири, и с их преломлением в музыкальной жизни Кузбасса.

Важной задачей исследования является изучение субординации элементов системы музыкальной культуры и определение места образования в этой иерархии на каждом этапе музыкально-культурного процесса, выявление внешних и внутренних факторов, оказавших воздействие на генезис, становление и трансформацию подсистемы музыкального образования региона.

Хронологические рамки первого этапа ограничены 1920-ми – первой половиной 1930-х годов XX столетия, к этому времени восходит генезис музыкального образования на территории Кузбасса. В истории музыкальной культуры России 1920–1930-е годы являются переходным этапом, отмеченным разработкой концептуальных и научно-методических основ ее изучения, интенсивными поисками в области содержательно-концептуальных и организационных основ системы музыкального образования. На этом переходном этапе истории государства из всех составляющих музыкальной культуры в ранг первостепенных и одновременно проблемных зон общегосударственного уровня впервые выдвигается образование. Это связано с тем, что традиционные структура, содержание и технологии российского образования, в том числе музыкального, вошли в противоречие с новыми ценностными установками, ориентированными на логику развертывания пространства идеологизированного общества. Идет модификация системы дореволюционного музыкального образования, в ходе которой провозглашается обязательное всеобщее музыкальное обучение, направленное на просвещение широких народных масс, происходит выявление одаренных людей, пригодных к профессиональным занятиям музыкой. Подчеркнем, что вопрос массового музыкального обучения, образования и просвещения обсуждался музыкальной общественностью еще в начале XX века, но в силу сложных политических и социальных обстоятельств до практической реализации этой идеи дело не дошло. Обязательность обучения музыке, заявленная после 1917 года (подчеркнем, поначалу обучения и просвещения, а не образования), явилась признанием огромного агитационно-пропагандистского значения музыкального искусства для поднятия культуры народа.

Государство широко декларирует свои намерения сделать высокое академическое искусство достоянием всех слоев населения и, как следствие, как никогда ранее, четко обозначает необходимость «окультуривания», т. е. необходимость художественно-эстетического просвещения и воспитания широких масс, подключившихся к культурному процессу. В соответствии с данной установкой всем желающим открывается путь к общему музыкальному образованию, отныне оно доступно для всех социальных и возрастных групп и отсталых в культурном отношении национальностей. Решением вопросов общего музыкального образования занимаются не только государственные органы. Проблемы музыкального просвещения и воспитания попадают в центр внимания музыкальной общественности. Ее стремление реализовать положения государственной политики в области музыкальной культуры в сфере образования нередко приводит к стихийному возникновению множества разноликих музыкальных учебных заведений. Деятельность этих заведений, независимо от наименования, имеет преимущественно музыкально-просветительскую направленность, что соответствует запросам наличной культуры. Их основная задача – приобщение широких масс к ценностям мирового музыкального искусства, с параллельным обучением музыкальной грамоте. Подобного рода музыкаль-

но-просветительские учреждения появляются и широко распространяются не только в центральных городах России, но и на периферии. Это народные музыкальные школы, курсы общего музыкального образования, студии, техникумы, народные консерватории, институты и академии и т. д.

Сложившаяся ситуация и даже названия учебных заведений напоминают начальный этап становления российской системы музыкального образования в первой половине XIX века. В то время ситуация в образовании была обусловлена возросшим уровнем городской музыкальной культуры, теперь же, в XX веке, – изменением социальных установок ее развития. Структурное многообразие образовательных учреждений сочетается с содержательной пестротой, поскольку концепция музыкального образования пока не определена, не регламентирована государственными стандартами. Специфика организации и содержания образования часто зависит от уровня музыкальной культуры и потребностей местного населения, наличия или отсутствия локальных образовательных традиций, от наличия педагогических кадров и их профессионального уровня.

В практической работе музыкально-просветительских учреждений, в дискуссиях, посвященных разработке концепции музыкального образования, участвовали выдающиеся деятели, представляющие цвет музыкальной науки и музыкального исполнительства: Б. Асафьев, С. Гинзбург, Р. Грубер, Б. Яворский, Л. Николаев, В. Софроницкий, А. Гедике, А. Кастальский. Одной из важнейших проблем, обсуждаемых научным сообществом, является соединение разнотипных музыкально-образовательных учреждений в единое целое. Еще в те годы А. Луначарский заявляет, что система образования от детского сада до университета должна составлять «непрерывную лестницу» [1]. Подчеркнем, именно тогда, в 1920-е годы, возникла идея системного, многоуровневого образования. Не вдаваясь в существо становления системы музыкального образования, констатируем, что в итоге к концу 1920-х годов, после периода хаоса и стихии, складывается трехзвенная структура музыкального образования (музыкальная школа – училище – вуз), контуры которой были намечены в дореволюционные годы. Эта система стала традиционной для российского музыкального образования и в основе своей сохранилась и поныне.

Как соотносится вышеизложенное с процессами, происходящими в Сибири? В соответствии с требованиями государственной реформы в 1920-е годы начинается организация музыкального образования на всей территории Сибири. Поначалу этот процесс характеризуется спорадическим появлением и исчезновением разнообразных образовательных учреждений, ориентированных, прежде всего, на музыкально-просветительскую работу, для проведения которой в ряде областей появляются громко именуемые учебные заведения: Иркутский музыкальный университет, Сибирская государственная консерватория (в Омске), Красноярская народная консерватория, Алтайская рабоче-крестьянская консерватория, Читинская народная консерватория. Основными задачами, которые решали эти учебные заведения, были музыкальное просветительство и приобщение широких масс к академической музыке. Наряду с этим реализация государственных установок и потребности общества приводят к тому, что в большей части сибирских областей уже к концу 1920-х годов сформировалась двухступенчатая структура: музыкальная школа – музыкальный техникум.

Следует отметить, что возникновение этой структуры давало возможность не только удовлетворения потребностей личности в общекультурном музыкальном образовании, но и создавало условия для подготовки профессиональных кадров, обеспечивающих музыкально-исполнительскую и педагогическую сферы, активизировало появление различных, новых для сибирских городов форм музыкальной жизни. Подробное описание событий в музыкальном образовании и важный вывод о том, что из всех направлений развития музыкальной культуры в 1920–1930-е годы наиболее значительные результаты были достигнуты в музыкальном образовании, даются в монографии «Музыкальная культура Сибири». «Сибирь органично включилась в протекавшую в стране реформу,

последнюю точку в которой поставило переименование в 1936 году музыкальных техникумов в музыкальные училища» [2]. Этот вывод об интенсивности развития музыкального образования в Сибири подтверждает стремление к решению важнейшей из его задач – трансляции ценностей музыкального искусства и свидетельствует о том, что образование находится в стадии поисков организационных структур и технологий, адекватных этой задаче.

В 1920-е годы на фоне интенсивного становления музыкального образования в Сибири Кузбасс – белое пятно. В этот период на его территории, в отдельных, далеко отстоящих друг от друга населенных пунктах, легко поддающихся перечислению, начинают появляться первые учреждения музыкального образования: музыкальная студия в г. Анжеро-Судженске, народная музыкальная школа в г. Щегловске (ныне г. Кемерово), музыкальная школа при Мариинском отделе народного образования. Заметим, что основной функцией народных музыкальных школ, музыкальных студий было создание возможностей обучающимся для понимания музыки и изучения музыкальной грамоты, независимо от наличия у них музыкальных способностей. Следовательно, пока речь идет лишь о приобщении к музыке, об обучении музыкальной грамоте (вопрос о профессиональной подготовке музыкантов пока не поднимается), к тому же на чрезвычайно ограниченном пространстве. Приведенные факты и их сравнение с общесибирской ситуацией позволяют сделать заключение об отставании музыкального образования Кузбасса, о его второстепенности в структуре региональной музыкальной культуры.

Начало формирования музыкальной культуры Кузбасса (1920-е годы) характеризуется зарождением любительского организованного музыкального творчества. В 1920-е годы в каждом городе, поселке, на каждой железнодорожной станции Кузбасса создаются клубы городского (поселкового) значения, наряду с ними в большом количестве возникают клубы при промышленных предприятиях. Статистические данные свидетельствуют о том, что к 1928 году из 187 клубов Сибири 44 приходились на города и рабочие поселки Кузбасса. Именно они становятся организующими центрами в системе культурно-политического просвещения и в большинстве случаев единственными точками культурной, в том числе музыкальной, жизни. Обращение к фактологическому материалу позволяет сделать вывод о том, что в эти годы любительское музыкальное творчество наиболее полно отражало уровень музыкальной культуры региона. Оно было той областью жизнедеятельности, в которой рождались первые традиции и ценности региональной музыкальной культуры, формировалась музыкальная среда, определялись жанры коллективного музицирования. Любительское музыкальное творчество являлось единственной доступной широким массам музыкально-творческой сферой, в которой было возможно достижение минимального уровня музыкальной компетентности личности. Одновременно оно решало и собственные задачи (в том числе идеологические), а именно: приобщало к музыкальному искусству, способствовало творческой самореализации личности, воспитывало музыкальный вкус, формировало музыкальные потребности как у участников творческого процесса, так и у потребителей (слушателей). Однако изучение практики любительского творчества позволяет утверждать, что наряду с выполнением свойственных ему функций, направленных на «окультуривание» участников процесса музицирования, оно решало и ряд иных задач. Любительское творчество (по сути, культурно-просветительное) стало той областью, в которой через просвещение реализовывалась задача начального обучения широких масс музыке, той сферой, в которой участники самодеятельных коллективов имели возможность изучения музыкальной грамоты, получения элементарных знаний о музыкальном искусстве. При этом специфика музыкального искусства предопределяла то, что члены любительских коллективов, участвуя в организованном процессе творчества, не были пассивными «продуктами окультуривания», механическими исполнителями, усваивающими предлагаемые им музыкальные образцы и нормы. Каждый исполнитель музыкального произведения одновременно

становился интерпретатором, творчески развивающим музыкально-культурные образцы. В процессе музицирования личность выступала в качестве творца, в итоге инновационной (созидательной) практики которого происходили изменения в культуре, создавались локальные музыкальные традиции и нормы, рождались ее новые формы. В результате развития сферы любительского творчества (музыкального просвещения и обучения) внутри и вокруг коллективов складывалась музыкальная среда, в которой формировались не только «трансляторы» (исполнители), включенные в музыкальное творчество, но и контингент музыкально компетентных слушателей, подготовленных к восприятию различных жанров музыкального искусства, в том числе академического. Следует отметить, что на этом этапе закономерности появления того или иного музыкально-жанрового направления определяются не осознанными задачами развития музыкальной культуры, а творческой инициативой руководителя любительского коллектива.

Реконструкция образа типичного руководителя любительского музыкального коллектива 1920–1930-х годов позволяет утверждать, что чаще всего во главе такого коллектива стояла интеллигентная личность из числа спецпереселенцев или репрессированных, как правило, не имеющая специального музыкального образования. Это был индивидуум, вырванный из привычной для него культурной среды, испытывающий потребность в ее восстановлении, в обретении характерных для его прежнего быта форм музыкальной жизни и в творческом самовыражении в близком ему жанре. Этим объясняется появление в Кузбассе в 1920-е годы не только традиционных для самодеятельного творчества (неакадемических) жанров музицирования, но и симфонических любительских оркестров, камерного инструментального и вокального исполнительства, балета, оперетты. Реализацию творческих и организационных инициатив личностью руководителя мы трактуем как проявление культуротворческого потенциала, поскольку итогом ее деятельности нередко становилось зарождение тех или иных традиций музыкальной культуры, новых для Кузбасса форм музыкальной жизни в конкретном городе или регионе в целом.

Другой формой музыкальной жизни 1920–1930-х годов являлась гастрольно-концертная практика, которая знакомила потребителей с эталонными образцами профессионального академического музыкального искусства. Перечислению именитых исполнителей, побывавших с концертами в Кузбассе, может позавидовать любая современная филармония. Из выдающихся музыкантов первым посетил города Сибири, в том числе Кузбасса, великий пианист Г. Нейгауз, выступивший в 1931 г. в Кузнецке, затем скрипач Д. Ойстрах, который дал концерты в городах Кузбасса в 1931, 1932, 1934, 1935-м годах, потом Г. Гинзбург – в 1937 и 1938-м годах. В Кузбасс приезжали Л. Оборин, В. Дулова, Б. Гольдштейн, Н. Емельянова, квартет им. Глазунова. Именно в Кузбассе в 1936 и 1937-м годах гастролирует симфонический оркестр Московской филармонии под руководством А. И. Орлова. Несомненно, концертная деятельность перечисленных музыкантов имела важное, но ограниченное музыкально-просветительское значение. Гастроли – интересный исторический факт музыкальной жизни того времени, но они не носили систематического характера, и определяющего влияния на формирование музыкальной культуры и музыкального образования единичные концерты даже столь именитых исполнителей оказать не могли. В силу своей ограниченности гастрольная практика на данном этапе развития культуры не могла играть решающей роли в формировании региональных традиций.

Завершая характеристику начального этапа развития музыкальной культуры на территории Кузбасса, констатируем, что в эти годы практически отсутствуют институциональные формы музыкального образования, не сформированы музыкально-образовательные нормы и общественная потребность в них. Музыкальное обучение ассимилируется в любительском творчестве, имеющем массовый характер, и не обладает самостоятельным статусом. Музыкально-образовательные технологии находятся на просветительском уровне и соответствуют задаче приобщения широкого круга участников любительского творчества к музыкальному искусству.

Учитывая поставленную нами задачу изучения взаимосопряженного развития музыкальной культуры и образования, подчеркнем, что именно такое состояние музыкального образования было адекватно наличной музыкальной культуре Кузбасса и общественным запросам. При отсутствии в регионе сети институциональных музыкально-образовательных учреждений и профессиональной кадровой базы реализовать свои потенциальные возможности в качестве фактора, созидающего культурные нормы, традиции, образцы, музыкальное образование пока еще не было способно.

Таким образом, можно констатировать, что музыкальная культура региона 1920 – начала 1930-х годов не отличалась многообразием форм. В ее составе преобладает организованное любительское музыкальное творчество, в котором складываются основные жанровые тенденции, давшие импульс последующим направлениям развития любительского и профессионального музыкального творчества региона. Именно любительское творчество на данном этапе становится той формой музыкальной практики, в лоне которой рождаются музыкальные ценности, закладываются основы традиций и норм музыкальной жизни, т. е. реализуется творческий потенциал отдельной личности и творческих коллективов, созидающих музыкальную культуру региона.

Специфика второго этапа формирования музыкальной культуры (середина 1930-х – середина 1940-х гг.) обусловлена внешними факторами, прежде всего интенсивной индустриализацией Кузбасса. На территории региона открывается значительное количество предприятий – шахт, рудников, заводов, которые становятся градообразующими. Вокруг них растут города (Белово – 1938, Киселевск – 1936, Прокопьевск, Осинники, Анжеро-Судженск – 1931, Гурьевск – 1938) и рабочие поселки. Промышленное освоение вызывает активный приток населения из других регионов страны, изменяет демографическую ситуацию. Складываются экономические условия для обретения Кузбассом самостоятельности. В итоге в 1943 году Кемеровская область становится административной единицей, локальным территориально-индустриальным образованием, играющим, несмотря на кратковременный срок своего существования, значимую роль в народном хозяйстве СССР.

Индустриализация, обретение регионом административной самостоятельности трансформируют социально-культурную среду, рожают новые формы художественного бытия. В области музыкальной культуры на смену отдельным культурно-музыкальным событиям приходит планомерное развитие, в ходе которого в регионе сохраняются и расширяются виды музыкально-творческой практики, рожденные в первом десятилетии музыкального процесса в Кузбассе. Продолжается рост городской музыкальной культуры, в которой, как и в предыдущем периоде, превалирует любительское музыкальное творчество. На этом этапе в любительском творчестве представлено все многообразие музыкально-жанровых направлений: академическое (симфонические оркестры, опера, оперетта, академические хоры) и неакадемическое (ансамбли народных инструментов, народно-певческие коллективы), интересом к этой форме музицирования охвачены все социальные слои населения.

Возрастает качественный уровень любительского творчества, нередко приближаясь к профессиональному. Почти в каждом клубе или доме культуры существуют ансамбли и даже оркестры русских народных инструментов, хоровые коллективы. Приведем факты, свидетельствующие о продолжающемся укреплении специфической традиции любительского творчества, росте интереса к жанрам академической музыки. В Кемерове в 1935 году силами любительского музыкально-театрального кружка поставлена оперетта «Дружная горка». В 1936 г. в Прокопьевске ставится опера «Запорожец за Дунаем». Однако наиболее впечатляющие примеры связаны с дальнейшим развитием традиций академического музыкального искусства в г. Сталинск (ныне г. Новокузнецк). Здесь, как и в других городах Кузбасса, не было собственных профессиональных коллективов и исполнителей, но, тем не менее, проводились концерты любительских коллективов, вклю-

чающие симфоническую, инструментальную и оперную музыку. Культурно-просветительскими учреждениями, сосредоточившими деятельность крупных исполнительских коллективов академической музыки, стали Клуб ИТР (с 1931 года) и Дворец металлургов (с 1936 года).

Нередко стимулом для музыкантов-любителей становились гастроли профессиональных коллективов. Напомним, что в г. Сталинске уже в конце 1920-х годов существовал любительский симфонический оркестр при клубе ИТР. Однако под впечатлением от гастролей симфонического оркестра Московской филармонии (в 1935 и 1937-м годах) новокузнецкие любители музыки начали активную работу по организации городского симфонического оркестра. В 1937 году оркестр начинает свою деятельность под руководством директора городского театра И. Н. Карташева. В состав оркестра входили музыканты из городского театра, ТЮЗа, но преобладали любители. 15 января 1937 года состоялся первый концерт. Программа этого концерта включала 6-ю симфонию, полонез из оперы «Евгений Онегин», вальс из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Эгмонт» Л. Бетховена. В репертуар оркестра входили 3-я симфония Л. Бетховена, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, сцены из опер «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Русалка», «Наталка Полтавка». Исполнение перечисленных произведений свидетельствует о высоком профессиональном уровне любительских коллективов.

Музыканты-любители Новокузнецка развивали и камерные формы музицирования. С 1936 года в Сталинске был известен квартет (В. Н. Широков, Е. З. Майлов, Г. Я. Гончаренко, А. Н. Дьяков), в репертуар которого входили произведения Й. Гайдна, В. А. Моцарта, А. Бородина. Те же исполнители выступали с сольными концертами, составляли фортепианное трио. Мы сознательно акцентируем внимание на перечислении коллективов и их репертуаре. Внешний по отношению к культуре фактор – индустриализация Кузбасса (привлекавшая интеллигенцию из центральных регионов России), определял специфику развития, оказывал влияние на музыкальную культуру, в которой уже на начальном этапе ее становления складываются академические традиции.

В этот период творческими коллективами (наряду с инициативными любителями-энтузиастами) начинают руководить профессиональные музыканты, в том числе выпускники музыкальных училищ сибирского региона, что становится одним из стимулов позитивного изменения музыкально-исполнительского уровня.

Частично трансформируется характер профессиональной концертно-гастрольной практики. В соответствии с государственной установкой – приобщение к высокому искусству самых широких масс – она географически расширяется, приобретает относительную стабильность. Гастролеры – выдающиеся отечественные композиторы (А. Хачатурян, Р. Глиэр, Д. Кабалевский), музыканты-исполнители, профессиональные коллективы (оркестры, ансамбли) дают серии концертов по всей территории Кузбасса. При недостатке в регионе собственных форм профессионального музыкального творчества этот вид музыкальной практики предоставлял слушателям индустриальных городов и поселков Кузбасса возможность знакомства с шедеврами мирового музыкального искусства.

В 1940-е годы определяющее влияние на развитие музыкальной культуры региона, в частности на рождение профессиональных форм его музыкальной жизни, продолжают оказывать внешние факторы, в особенности те, которые связаны с Великой Отечественной войной. Музыкальная жизнь Кузбасса начала 40-х годов характеризуется деятельностью эвакуированных в Сибирь известных российских профессиональных коллективов. Наиболее значимым для Кузбасса стало пребывание на его территории (Новокузнецк, Прокопьевск) Московского театра музыкальной комедии. Его роль в музыкальной жизни Кузбасса не ограничилась сроком эвакуации, она сказалась на росте профессионального музыкально-театрального искусства в последующие годы. Столь же важной для Кузбасса явилась серия просветительских концертов академического симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии (базирувавшегося в Новосибирске) и его солистов в городах Кемерово, Новокузнецк, Прокопьевск.

Контурно обозначенные нами «накопления» в сфере музыкальной жизни приводят к тому, что Кузбасс начинает «догонять» культурно развитые области Сибири. Это заключение в полной мере можно отнести и к сфере музыкального образования, которое в предыдущем периоде было второстепенным, слабо представленным элементом системы, теперь же начинается становление в качестве самостоятельной, институционально оформленной структуры, участвующей в формировании условий функционирования музыкальной культуры.

К середине 1930-х годов в стране завершилась реформа музыкального образования, произошла унификация учебных заведений, определилась их ориентация на профессиональный или общекультурный уровень подготовки, обозначилось профилированное соотношение ступеней образования (начальной, средней, высшей), установились возрастные рамки обучающихся на разных ступенях. Задача типизации музыкально-образовательных учреждений, выстраивания структуры российского музыкального образования в целом была решена.

Перейдем от характеристики общего состояния музыкальной культуры Кузбасса к рассмотрению ее элемента – музыкального образования. Если музыкальная культура развивается в направлении постепенного «накопления» новых форм, то в образовании же происходит качественный скачок от рассредоточенных в любительском творчестве элементов просветительства к организации первых государственных музыкально-образовательных учреждений, детских музыкальных школ (далее ДМШ). По сравнению с первым этапом музыкальное образование развивается более динамично. Импульсы, стимулирующие его развитие, исходят от оформившихся к этому времени элементов музыкальной культуры, прежде всего от любительского творчества. Следствием расширения форм музыкальной жизни региона становятся сформировавшийся интерес и потребности населения в получении общекультурного музыкального образования. Ответ на эти потребности – появление ДМШ во второй половине 1930 – начале 1940-х годов в городах Прокопьевск, Новокузнецк, Ленинск-Кузнецкий, рабочих поселках и т. д. Отныне ДМШ становятся обязательной частью инфраструктуры культуры каждого индустриального населенного пункта.

Парадоксально, но отмеченное нами выше отставание Кузбасса в 1920-е годы от других регионов в сфере музыкального образования обернулось для него «выгодой» в 1930-е и 1940-е. Кузбасс миновал период неустойчивости и неопределенности 20-х годов и в нужный для себя момент «взял» в музыкальном образовании то, к чему в неустанных поисках все предыдущее десятилетие шли другие регионы Сибири. Таким образом, музыкальному образованию Кузбасса удалось избежать в своем развитии хаотичности, с самого начала оно могло опереться в своем развитии на уже сложившуюся в государстве упорядоченную, нормативную трехзвенную структуру, в которой музыкально-образовательный процесс основывался на единых, типовых учебных планах. Кузбасс начинает освоение этой структуры с первого звена, с его начальной ступени, – музыкальной школы, процесс обучения в которой предполагает получение общекультурного образования, позволяющего не только освоить технику игры на каком-либо инструменте, но и включает личность в новый для нее мир эмоционально-эстетических ценностей.

В начале 1940-х годов важнейшим фактором развития музыкального образования в Сибири становится деятельность высококвалифицированных преподавателей, эвакуированных из Ленинграда и Москвы, из других культурных центров России. Многие из московских, ленинградских, киевских консерваторских педагогов начинают работать в музыкально-образовательных учреждениях Сибири. Яркий тому пример – музыкальное училище г. Томск, где преподают известные музыковеды С. Корев, М. Друскин, Г. Римский-Корсаков, пианисты Н. Перельман, Н. Фишман, виолончелист С. Гинзбург и т. д. Аналогичные примеры можно привести по Красноярскому и Омскому музыкальным

училищам. Кузбасс почти не имел такого опыта наполнения учреждений музыкального образования высокопрофессиональными столичными кадрами, как окружающие области. Единственный факт, связанный с развитием музыкального образования, – эвакуация в 1942 г. в г. Ленинск-Кузнецкий детской школы искусств из Ленинграда, в которой работали преподаватели Ленинградской консерватории. В этой школе получил начальное образование ныне известный отечественный композитор А. Петров. На базе ленинградской школы в городе была открыта ДМШ (ныне ДМШ № 12), которая до сих пор является центром музыкальной жизни Ленинска-Кузнецкого.

Таким образом, сложившееся и стабильно функционирующее в Кузбассе первое, начальное звено музыкального образования успешно выполняет свою основную задачу – обеспечение потребностей населения в общекультурном музыкальном образовании.

В 1944 году осознание необходимости обеспечения как ДМШ, так и любительского творчества профессиональными кадрами обуславливает открытие первого профессионального (среднего специального) учебного заведения – музыкального училища в г. Кемерово. В результате в музыкальном образовании региона происходит качественный скачок, характеризующийся формированием двухзвенной структуры (ДМШ–училище), переходом от просветительства, «окультуривания», приобщения населения к музыкальному искусству к целенаправленной, специализированной подготовке профессиональных музыкантов. Включение в музыкальную жизнь Кузбасса двухзвенной структуры институционального музыкального образования становится динамичным механизмом трансляции традиций, норм, художественно-эстетических ценностей российской музыкальной культуры, адекватных возросшему уровню наличной культуры региона.

Можно констатировать, что второй этап развития музыкальной культуры Кузбасса, по сравнению с первым, характеризуется большим разнообразием форм музыкальной жизни. Ведущим культуроформирующим фактором продолжает оставаться сфера любительской музыкальной практики. Но теперь ее дополняет профессиональное творчество, различные формы которого расширяют музыкально-культурную среду, вовлекают в нее новых потребителей, формируют новые музыкальные запросы, в том числе образовательные.

На протяжении третьего этапа (середина 1940 – середина 1950-х годов) в Кузбассе складываются новые формы музыкальной жизни, все более трансформирующие музыкальную среду, приводящие к дальнейшему расширению структуры музыкальной культуры. Одним из важнейших стимулов развития музыкальной культуры этого периода явилось стремление к сохранению и поддержанию того высокого тонаса музыкальной жизни, которым характеризовались военные годы.

Знаменательной приметой музыкального искусства Сибири 1945–1955-го годов становится активизация развития его профессионального направления. Деятельность большей части профессиональных коллективов являет собой продолжение традиций, заложенных реэвакуированными театрами и оркестрами. В Новосибирске стабильно работает театр оперы и балета, в те годы единственный ведущий коллектив Сибири. В других «столичных» городах Сибири продолжают работать или открываются театры музыкальной комедии. Преобладание в большинстве областных центров более «легкого» по сравнению с оперой или балетом жанра является одним из показателей музыкальной компетентности, отражением уровня потребностей слушателей, подготовленных пока к восприятию более простого, по сравнению с оперой или балетом, жанра оперетты.

Наряду с оживлением музыкально-театрального дела, примечательным фактом в области профессионального творчества становится стремление практически всех административных центров Сибири создать профессиональные симфонические оркестры. Конец 1940-х – 1950-е годы отмечаются появлением симфонических оркестров в городах Красноярск, Барнаул, Омск, Томск. Деятельность этих оркестров стала возможной, в

том числе, благодаря наличию в Сибири музыкальных училищ, осуществляющих обеспечение коллективов исполнительскими кадрами. Но основными центрами симфонического исполнительства оставались Иркутск, с его многолетними традициями в этом жанре, и Новосибирск, продолживший традиции, заложенные в годы войны Ленинградским академическим симфоническим оркестром. Наличие в перечисленных городах симфонических оркестров являлось, в свою очередь, основой для развития камерной вокальной и инструментальной ветви исполнительского творчества (дуэтов, трио, квартетов и т. д.). Не останавливаясь на оценке репертуара, исполнительского уровня оркестров, отметим, что они, наряду с музыкальными театрами, продолжали формировать контингент слушателей, приобщая их к различным жанрам академической музыки на высоких эталонных образцах.

Качественный скачок, подготовленный культурными событиями предшествующего этапа, происходит и в сфере профессионального музыкального искусства Кузбасса. В областном центре начинают функционировать театр музыкальной комедии (1945) – первое профессиональное музыкально-театральное заведение области и государственная филармония (1954), включающая несколько творческих коллективов. В отличие от соседних регионов становление профессионального симфонического творчества в Кузбассе складывается сложно. При том, что уже более двух десятилетий существовали устойчивые традиции любительского симфонического исполнительства и продолжалась деятельность самодеятельных симфонических оркестров, условия для формирования профессионального коллектива пока не сложились: не было достаточного количества профессиональных исполнителей (только что начавшее свою деятельность музыкальное училище могло обеспечить ими пока лишь оркестр и хор театра музыкальной комедии), в недостаточной степени сформированы общественные потребности и подготовлен контингент слушателей. Кроме того, организация профессионального оркестра представляла значительные сложности с финансовой точки зрения. Однако интерес к этому жанру продолжал существовать, неоднократно предпринимались попытки организации профессионального оркестра. Одна из этих попыток – симфонический оркестр музыкального училища, созданный на базе струнного и духового отделений в 1951 году. Оркестр формально был учебным, но вел концертную деятельность, подобно профессиональному коллективу. Отставание Кузбасса в области профессионального оркестрового исполнительства закономерно: его развитие напрямую зависело от уровня образовательной системы, а она пока еще проходила этап становления в виде двухзвенной структуры.

Качественно иным уровнем, порождающим новые формы музыкальной жизни, характеризуется деятельность филармонии, ранее направленная на организацию концертно-гастрольной практики. Филармония теперь не только иницирует гастроли ведущих коллективов и исполнителей страны, обеспечивает проведение в городах области отдельных концертов, но и организует циклы тематических концертов. Новой формой музыкально-просветительской практики становится музыкальный лекторий, созданный при филармонии Кузбасса. Музыкальный лекторий существовал и при Кемеровском концертно-эстрадном бюро (так до 1954 года именовалась будущая филармония). Концертно-эстрадное бюро открылось в 1952 году и сразу включило в сферу своей деятельности большинство городов Кузбасса. Его филиалы были созданы в городах Сталинск, Прокопьевск, Ленинске-Кузнецкий, Белово, Киселевск. Музыкальным лекторием были разработаны два цикла: «История русской музыки» и «Советская музыка». Работала в лектории молодежь. Подчеркнем, что это были преимущественно выпускники Кемеровского музыкального училища. За сезон 1952/53 годов они провели более 500 лекций-концертов в городах и поселках области. Планомерная и систематическая работа лектория охватывала промышленные предприятия и образовательные учреждения на всей территории области. Основная цель деятельности музыкального лектория – приобщение всех социальных и возрастных слоев слушателей к музыкальному искусству, распростра-

нение знаний о музыке, повышение уровня музыкальной компетентности. В результате работы лектория, продолжающего функционировать и в настоящее время, складывается обширная среда потребителей, включенных в эту форму музыкальной жизни, приобретающую статус устойчивой традиции, ставшую стабильным компонентом музыкальной культуры региона.

Продолжающаяся в рамках деятельности филармонии профессиональная гастрольная концертная практика выполняет художественно-эстетическую и просветительскую задачи и значительно расширяет аудиторию компетентных слушателей, подготовленных к восприятию академической музыки.

Любительское творчество географически равномерно распространяется по территории региона, становится нормой музыкальной жизни каждого города, поселка, предприятия. Любительские коллективы выезжают на гастролы и получают высокую оценку своего искусства за пределами Кузбасса. В ряде коллективов качественный уровень исполнительства приближается к профессиональному, что обусловлено приходом участников, имеющих начальное музыкальное образование, закреплением руководителей, получивших профессиональное образование в Кемеровском музыкальном училище.

Одним из уникальных явлений музыкальной жизни региона, феноменом любительского творчества, получившим известность не только в нашей стране, но и за рубежом, становится оркестр русских народных инструментов, созданный в 1947 году в глубокой периферии Кузбасса – в поселке Мундыбаш. Основателем оркестра, организованного в обыкновенной поселковой средней общеобразовательной школе, а затем поразившего участников форума ЮНЕСКО в Москве, стал учитель Н. Капишников. Истории и оценке творчества оркестра посвящено множество публицистических изданий, мы же отметим лишь то, что только на основе его деятельности можно было бы исследовать заявленные нами проблемы взаимодействия образования и культуры, взаимосвязи любительского и профессионального творчества. Основное в деятельности оркестра не то, что дети получают навыки владения народными музыкальными инструментами, а то, что они становятся творцами музыкальных ценностей, создателями музыкально-эстетической среды в школе, носителями и творцами культуры. Участники оркестра формируют музыкальные локальные традиции своего поселка, становятся основным звеном его музыкальной макросреды. Еще более важно то, что каждый из играющих в оркестре, являясь соучастником развития культуры, привлекает к этому процессу слушателя, для которого общение с музыкой становится событием, «возбуждающим цепную реакцию собственного ума и сердца, из которой он в какой-то степени выходит обновленным» [3]. Таким образом, деятельность этого оркестра – яркий пример реализации культуротворческой функции музыкального образования, имеющего ценностно-смысловую и средоорганизующую направленность.

В музыкальном образовании региона этих лет продолжает функционировать двухзвенная структура. Статистические данные свидетельствуют о том, что в послевоенной Сибири идет количественный рост музыкальных школ. Наиболее активен этот процесс в Новосибирской и Кемеровской областях. К середине 1950-х годов в Кузбассе работало уже 12 школ. В 1948 году открылись две новые школы в Кемерове и одна в Осинниках, в 1949 году – в Белове, в 1953 году – в поселке шахты «Пионер» и в Юрге, в 1954 году – в Киселевске. Кузбасс начинает конкурировать с соседними областями, музыкальное образование развивается в нем более динамично. Растет не только количество ДМШ, расширяются их функции. ДМШ, особенно в малых индустриальных городах и поселках, становятся центрами, в которых находят реализацию практически все виды музыкальной практики, характеризующие наличную музыкальную культуру. Внутри и вокруг ДМШ складывается специфическая музыкальная среда, в которую вовлекаются не только учащиеся и их родители, но и контингент слушателей, посещающих концерты гастрوليрующих профессиональных музыкантов, поскольку они проводятся в концер-

тных залах ДМШ. Таким образом, ДМШ, осуществляя общекультурное музыкальное образование (что является их основной функцией), участвуют в развитии музыкальной жизни, создании музыкальной среды, в формировании эмоционально развитой творческой личности, включенной в становление музыкальной культуры, т. е. решают культуроформирующие задачи.

Основателями Кемеровского музыкального училища были М. Федосов (директор), баянисты Г. Сомов и Г. Яненко – выпускники Томского музыкального училища. Штат преподавателей в конце 1940-х составлял 15 человек, в 1950 году – 20 человек, из них 11 человек имели высшее образование. Если сравнить эти данные о преподавательских кадрах с данными по Новосибирскому музыкальному училищу, начавшему свою деятельность почти одновременно с Кемеровским, то окажется, что Новосибирск имел более благоприятные стартовые возможности. Педагогические кадры в Новосибирске – видные музыканты, работавшие в профессиональных музыкальных коллективах: симфоническом оркестре, оперном театре, оркестре народных инструментов радиокомитета, две трети из них имели высшее образование, являлись выпускниками Петербургской, Киевской, Саратовской и других консерваторий. Профессиональный уровень преподавателей Новосибирского музыкального училища закономерно отражался на качестве подготовки специалистов и в конечном итоге на динамике развития музыкальной культуры города, прежде всего профессиональной. Это сравнение приводит к выводу о том, что Кемеровскому музыкальному училищу было необходимо решение серьезной кадровой проблемы, пополнение преподавательского состава специалистами высшей квалификации, имеющими базовое консерваторское образование.

Следует подчеркнуть, что в эти годы в музыкальном образовании Кузбасса появляются признаки, указывающие на необходимость дальнейшего расширения его структуры и содержания. Эта необходимость определялась внутренними процессами, происходящими в образовании (стремлением выпускников училища к продолжению обучения), а также потребностями развивающейся музыкальной культуры, прежде всего профессиональной.

В целом, характеризуя данный период развития музыкальной культуры Кузбасса, следует отметить появление признаков системности, проявляющихся в ориентации музыкального образования на решение проблем музыкальной культуры, что способствовало устойчивости и стабильности функционирования существующих форм музыкальной жизни региона, стимулировало появление новых форм в укрепляющейся взаимосвязи начального и среднего уровня музыкального образования. Типы музыкально-образовательных учреждений и выполняемые ими функции приобрели качество сообразности наличной культуре. Существующие виды и уровни музыкального образования этого периода были способны удовлетворить реальные общественные запросы и потребности в музыкальном образовании или просвещении отдельной личности.

Подводя итог, отметим, что любительское творчество на этом этапе перестает быть преобладающей культуротворческой сферой. Культуроформирующие задачи теперь решаются и развивающимися формами профессионального музыкального искусства, и динамично становящейся системой музыкального образования.

Рубежным, завершающим третий и открывающим четвертый этап развития музыкальной культуры Кузбасса, является 1956 год. В этом году в Новосибирске открывается первая в Сибири консерватория.

С середины 1950-х – 1960-е годы – музыкальная культура Кузбасса продолжает динамично развиваться. С началом деятельности Новосибирской консерватории в сибирском регионе складывается полная трехзвенная, традиционная для России структура музыкального образования. В нашу задачу не входит анализ деятельности этого первого высшего музыкального учебного заведения, отметим лишь то, что с его появлением музыкальная культура Сибири поднимается на качественно иной уровень. Отныне выпускники музыкальных училищ получают возможность профессионального роста в спе-

специализированном вузе в своем регионе. Консерватория, кроме образовательных, начинает выполнять функции научно-методического и организационного центра, осуществляет координацию деятельности всех профессиональных музыкально-образовательных учреждений сибирского региона. В Новосибирской и других областях и краях Сибири деятельность консерватории оказывает воздействие на музыкальное творчество, стимулирует развитие его профессиональной и любительской ветвей. В самом Новосибирске с появлением консерватории завершается формирование инфраструктуры, включающей «столичный» комплекс учреждений музыкальной культуры: вуз, симфонический оркестр, академический хор, оперный театр.

Значение факта рождения и начала деятельности консерватории заключается в том, что она становится стержнем и условием стабильности функционирования и развития сложившейся в Сибири полноструктурной системы музыкального образования. Для музыкального образования Кузбасса функционирование Новосибирской консерватории становится мощным стимулом к дальнейшему поступательному движению, реальной возможностью повышения его качества. Именно в музыкальном образовании Кузбасса в этот период происходят наиболее впечатляющие изменения.

Анализ фактов, характеризующих состояние музыкальной культуры Кузбасса периода середины 1950–1960-х годов, показывает, что внешние признаки расширения профессиональной зоны музыкальной культуры отсутствуют. На протяжении данного периода все так же функционируют филармония и театр музыкальной комедии. В театре продолжается качественный рост исполнительства, подъем и укрепление профессиональных позиций, находящих проявление в усложнении репертуара, признании театра не только в Кузбассе, но и за его пределами. Филармония в эти годы по-прежнему выполняет функции организатора концертной жизни. Рассматриваемый период отличается интенсивной гастрольной практикой. Кузбасс продолжают посещать с концертами выдающиеся исполнители Д. Башкиров, Л. Власенко, П. Лисициан, В. Мержанов и др. Квартет им. Бородина, возрождая традиции XIX века, проводит цикл «исторических» концертов. Таких примеров можно привести множество.

Однако филармония пока не обладает своими собственными музыкальными коллективами, хотя попытки их организации предпринимаются. Недолго (1957–1959 годы) работает в качестве профессионального коллектива филармонии симфонический оркестр Кемеровского музыкального училища. В 1961–63-е годы предпринимается еще одна попытка организации профессионального симфонического коллектива. Из-за финансовых, организационных сложностей, проблем со специализированными кадрами и эта попытка не удалась. Приводя данный пример и не анализируя далее состояние организации и деятельность филармонических коллективов других жанровых направлений, приходим к заключению: ситуация в профессиональной музыкальной культуре Кузбасса в эти годы отличается неустойчивостью из-за недостаточного обеспечения кадрами. Культура ставит перед образованием задачу подготовки квалифицированных музыкантов-исполнителей разных специализаций. Решение этой задачи способно восполнить пробел в структуре профессионального направления музыкального искусства региона, динамизировать его развитие.

В филармонии продолжает работать музыкальный лекторий, расширяется его просветительская деятельность, охватывающая различные образовательные учреждения и производственные предприятия. Программы лектория становятся более разнообразными, в них появляется такое качество, как адресная направленность, учитывающая возрастную и образовательную цензу слушателей.

В отличие от профессионального продолжает расти количественно и качественно сфера любительского организованного творчества. Обращение к фактологическому материалу, характеризующему эту область музыкальной культуры Кузбасса, поражает обилием и разнообразием коллективов, стабильностью их работы, участием в гастрольях, победами в конкурсах, смотрах, и не только в России, но и за рубежом. При недостаточно

удовлетворительном состоянии профессиональной музыкальной жизни процветающее любительское творчество продолжает проявлять культуру-творческую инициативу, выполняя важнейшую роль в музыкальном просвещении, воспитании музыкального вкуса и обучении музыкальной грамоте самых широких масс, создавая возможности для творческой самореализации его участников. «Разросшееся» и качественно выросшее любительское творчество ставит перед образованием задачу подготовки квалифицированных руководителей коллективов. Стремление образования приблизиться к реалиям музыкальной жизни приводит к открытию в Кемерове (1960) училища культуры (КПУ), призванного выполнить еще один обозначенный культурой «заказ» – подготовку специализированных кадров для любительского творчества.

Приведем несколько наиболее ярких примеров из деятельности любительских коллективов, признаки которой можно квалифицировать как сформировавшуюся традицию. Неудачи в создании профессионального симфонического коллектива компенсируются успехами и стабильностью работы любительских оркестров. Продолжает работать самодельный Новокузнецкий симфонический оркестр. Стабильность традиций симфонического любительского творчества подтверждает деятельность в 1968–1972 годах любительского симфонического оркестра при Доме культуры строителей города Кемерово. Продолжают свое существование и просветительскую деятельность учебные симфонические оркестры Кемеровского и Прокопьевского музыкальных училищ. К участию в работе симфонического оркестра Кемеровского музыкального училища привлекаются музыканты из оркестра театра оперетты, эстрадного оркестра кинотеатра «Москва», оркестранты духового оркестра военного училища связи.

Устойчивость традиций любительского симфонического творчества, отмеченные выше неоднократные попытки его организации на профессиональном уровне являются подтверждением сформировавшихся общественных потребностей в развитии этого жанрового направления музыкальной жизни Кузбасса. Эти потребности определяют задачи подготовки профессиональных музыкантов, имеющих квалификацию «артист оркестра». Однако подготовкой музыкантов-исполнителей для профессиональной музыкальной сферы и руководителей любительских коллективов не исчерпываются задачи, стоящие перед музыкальным образованием.

Как компонент культуры, адекватно реагирующий на ее потребности, музыкальное образование все более интенсивно отвечает на сформировавшиеся и продолжающиеся развиваться далее потребности любительского и профессионального музыкального творчества, упрочившего и развивающего далее традиции и нормы, сложившиеся в предшествующих периодах. Эти традиции культуры и процессы, проходящие в системе музыкального образования, определяют начавшийся процесс его диверсификации, адекватный развитию музыкальной культуры региона. Основным направлением диверсификации становится открытие специализированных учебных заведений, отражающих разнообразие культуры. Как отмечалось выше, для подготовки руководителей самодельных коллективов любительского творчества в г. Кемерово открывается культурно-просветительное училище. Подготовку музыкантов-профессионалов продолжает обеспечивать Кемеровское музыкальное училище.

Двойное подчинение музыкального образования (оно одновременно является элементом системы образования и системы культуры) формирует еще один заказ, который музыкальное образование получает от системы общего образования. На государственном уровне начинается реализация идеи всеобщего музыкального образования. Предмет «Музыка» вводится в базовые учебные планы общеобразовательных школ и ведется на основе программы, которая стала именоваться системой музыкального воспитания Д. Кабалевского. Возникает острая потребность в подготовке квалифицированных преподавателей, способных на практике воплотить положения системы Д. Кабалевского, основная цель которой заключается в формировании грамотного, эмоционально развитого, музыкально компетентного слушателя. Отметим, что достижение этой цели решает множест-

во задач, в том числе формирование творческой личности, во время урока находящейся в атмосфере созидания музыкального продукта. Если учесть постоянный рост количества общеобразовательных школ на территории области, то станет очевидно, насколько долгосрочным и перспективным для музыкального образования являлось решение задачи организации еще одного его специализированного направления.

Откликом на поставленные задачи становится подготовка преподавателей музыки на музыкально-педагогическом отделении в педучилище № 1 г. Новокузнецк (1958), обеспечивающего кадрами общеобразовательные школы юга Кузбасса. Квалификацию «Учитель музыки» получают выпускники дирижерско-хорового отделения Кемеровского музыкального училища.

Перед Кузбассом стоит задача обеспечения юга региона квалифицированными преподавателями ДМШ и профессиональными музыкантами. Напомним, что стимулом к дальнейшей профессионализации музыкального образования стала организация работы первого музыкального вуза Сибири. В Кузбассе продолжается развитие специализированного направления музыкального образования – музыкальных училищ. Выше нами поднимался вопрос об обеспечении преподавательскими кадрами Кемеровского музыкального училища, о сложности привлечения выпускников консерваторий, находящихся в центре России. Открытие Новосибирской консерватории в 1956 году частично решает эту проблему, отныне выпускники училища, получившие высшее профессиональное образование в консерватории, пополняют преподавательский состав музыкального училища. Если Кемеровское музыкальное училище обеспечивало профессиональными преподавательскими и исполнительскими кадрами центр и север области, то юг Кузбасса, с его плотным населением, обилием индустриальных городов и поселков, с высоким уровнем любительского творчества и разнообразием жанров, нуждался в специалистах-музыкантах и преподавателях для ДМШ. В 1960–1970-е годы на управленческом уровне принимается решение о поочередном открытии еще двух музыкальных училищ – в городах Прокопьевск (1967) и Новокузнецк (1974). Существование и деятельность музыкальных училищ в этих городах – важнейший фактор устойчивого состояния музыкальной жизни, функционирования различных творческих коллективов и стабильности начального музыкального образования. Музыкальные училища сыграли и продолжают играть ведущую роль в становлении традиций музыкальной культуры, функционировании музыкальной жизни двух «самых индустриальных» городов юга области.

Качество культуросообразности музыкального образования на этом этапе его развития подтверждается тем, что оно определяется музыкально-культурными событиями жизни Кузбасса, является ответной реакцией на них. Параллельно с закономерным проявлением культурозависимых свойств, внутри музыкально-образовательной структуры накапливается культуротворческий потенциал, субъектами которого являются композитор, исполнитель и слушатель. Этот потенциал впоследствии обеспечит образованию возможность не только реагировать на изменения, происходящие в музыкальной культуре, но и стимулировать ее эволюцию. В этом периоде уровень музыкального образования позволяет ему участвовать в «строительстве» музыкальной культуры, т. е. выполнять культуротворческую функцию.

Сформировавшаяся и устойчиво функционирующая двухзвенная структура музыкального образования, каждый уровень которой представлен разнообразными специализированными учебными заведениями, требует своего завершения третьим, высшим звеном. Новосибирская консерватория не могла обеспечить кадрами высшей квалификации огромную территорию Сибири, формировалась потребность в создании собственного вуза, осуществляющего подготовку кадров по направлениям, необходимым региону. Завершением становления системы музыкального образования региона является открытие собственного высшего образовательного учреждения – Кемеровского государственного института культуры (1969).

Вышеизложенный материал позволяет сделать следующие выводы:

1. Музыкальная культура региона за период 1920–60-х годов проходит процесс становления, в результате которого в ней появляются разнообразные формы профессионального и любительского музыкального творчества, удовлетворяющие потребности музыкальной жизни городов и поселков индустриального региона.

2. Формирование музыкальной культуры определяет адекватные ей пути развития системы музыкального образования.

3. По мере развития структура музыкального образования становится все более разветвленной, наполняется типами музыкально-образовательных учреждений, имеющих узкоспециализированную направленность.

4. Специализированная направленность музыкального образования – результат выполнения «заказов» развивающейся музыкальной культуры, практического уровня музыкальной жизни Кемеровской области. Выполняя «заказы» системы, компонентом которой оно является, образование начинает опережать наличную культуру, выполняя некоторые свойственные ей функции.

Итогом полувекового (1920–1960-е годы) развития музыкальной культуры Кузбасса явилось формирование достаточно полной структуры музыкальной культуры, составляющей которой является трехзвенная система музыкального образования, содержащая потенциал для дальнейшего развития.

Примечания

1. Луначарский А. В. Основы художественного образования // В мире музыки. – М., 1971. – С. 100.
2. Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск, 1997.
3. Историческая энциклопедия Кузбасса: в 3 т. – Познань, 1996. – Т. 1. – 380 с.

В. И. Красиков

ГЕНДЕРНОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ: РАДИКАЛЬНЫЙ ФЕМИНИЗМ И МУЖСКОЙ ШОВИНИЗМ

Карен Хорни как-то весьма остроумно заметила, что психоаналитическая картина женского развития ни на йоту не отличается от типичных представлений мальчиков о девочках. Это удачная метафора для характеристики не только психоаналитических представлений о женщинах, но вообще мужских теоретических представлений. Тому, правда, есть объяснение в рамках историко-цивилизационного андропоцентризма: и мальчики, и мужчины социализируются в патриархатном ментальном контексте, когда ощущения себя «мужчиной» и «человеком» по умолчанию тождественны. Девочка, женщина здесь не могут не быть «мальчиками с отклонениями», «почти тоже людьми», в крайнем случае «Другими».

Но вот девочки стали пытаться думать самостоятельно, критиковать и заявлять о том, что они вовсе не мечтают посвящать всю свою жизнь ублажению мальчиков. Это вызывает подростково-болезненную реакцию мужского шовинизма: «эти дуры должны знать свое место». Справедливости ради следует сказать, что в том же духе подростково-бескомпромиссного противостояния выражают свои открытия и наиболее решительные девочки: «мальчишки все дураки и вообще можно без них обойтись». Но думают и рассуждают при том, «как мальчишки», а наиболее умные из них (К. Хорни, Симона де Бовуар) как «их мальчишки» (З. Фрейд, Ж.-П. Сартр).

Когда я сталкиваюсь с выражениями типа «битва полов», «противостояние двух биологических классов в человечестве», то приходится лишь улыбаться. Реально силы «по-

ловой гравитации» господствуют, имея, как и в физической природе, преимущественно положительное выражение. Однако имеет место, несомненно, также гендерное противостояние: борьба теоретических представлений о ценности и функциях полов в жизни человечества как выражение охранительной рефлексии мужского сознания и эмансипационной женской рефлексии, представляющей в понятиях трудные и противоречивые процессы «очеловечивания женщины» последних двух столетий.

Аналогия развития человеческого мышления в какой-либо области теоретической деятельности со становлением детского через подростковое во взрослое применялось уже не раз. Используем ее и мы. Детское, или мифологическое, мышление экстраполирует себя, свою душевность на «мир», воспринимая его как один взаимосвязанный, взаимопереходящий универсум. В отношении «полового состава» мира в «детском» периоде осмысления гендерной ситуации господствовала экстраполяция мальчицкого самосознания на понимание «мира полов», где девочка, женщина интерпретировались как вынужденно ухудшенная (задачами биологического воспроизводства) вариация мужской базовой модели. Так продолжалось до новейшего времени. Был лишь один пол. Второго не было – ни в культуре, ни в теоретико-идеологических выражениях. Но вот он появляется, заявляя о своей непохожести, отдельности, требуя политического и ментального равноправия. Вот тогда и появляется «гендер» – концептуализированные представления о реальных социальных статусах, ценностях полов. Из детской фазы «мужского универсализма» гендерное мышление переходит, по диалектическим закономерностям, в подростковую фазу саморасщепления на имманентно конфронтирующие половинки (я – не-я, мы – они, мужчины – женщины). Последние два века дают обильный материал для подтверждения подобного тезиса. Подростковый экстремизм имманентен в развитии мышления как исходная жесткая фиксация отличительности для последующего синтезирования. Именно с этой точки зрения здесь и будут рассматриваться экстремистские теории мужского шовинизма и радикального феминизма – как формы исторического развития мышления: предельного заострения одних естественных черт как «недостатков» и гипертрофии других как «достоинств». Снятие враждебности, деконструкция привилегированности позволит перевести богатейший гендерный идентификационный материал, присутствующий в обоих противостоящих лагерях, в более спокойную стадию зрелого синтезирующего мышления, способного дать хотя бы предварительную картину гендера с позиций антропологического подхода.

Традиция мужского шовинизма несравненно древнее, что вполне объяснимо мужским характером господствовавших стилей мышления и ценностей большинства человеческих культур до Нового времени. Женщина не имела голоса: своих форм и средств выражения. Однако мужской шовинизм до недавнего времени носил фрагментарный и эпизодический характер: что говорить о том, что и так очевидно и ясно – об ущербности и второсортности женщин? Потому прямые женоненавистнические сентенции относительно редки: слишком незначительным признавался сам предмет рассуждений. Исключением, наверное, является лишь Македонский собор (585 год), обсуждавший в числе других вопросов своей повестки дня вопрос о том, является ли женщина человеком. Внимание мужчин-философов к проблеме взаимоотношения полов активизируется лишь в последние два века и то под влиянием феминистской активности, которая вызвала в целом разноречивую реакцию. Ницше, Зиммель, Шпенглер, Дюркгейм, Сартр и другие высказывались неоднократно по этому поводу. Однако с большей степенью ясности и систематичности мужская философская позиция была изложена, как мне представляется, Фрейдом и Вейнингером. Именно они концептуализировали и теоретизировали настроения и представления мужского шовинизма, по крайней мере, для первой половины XX века.

История феминизма, традиция женского самосознания в своей антропологической специфике более скромна. Ее зарождение относят к эпохе Просвещения (трактаты Кристины де Пизан и Корнелиуса Агриппы). Позже, в контексте европейских революцион-

ных событий, появились произведения Олимпии де Гуж («Декларация прав женщины и гражданки») и Мэри Уолстоункрафт («О подчинении женщины») и декларация движения суфражисток за избирательные права. Все же подлинное выражение рефлексии женского разума связано, как мне представляется, с деятельностью двух теоретиков: Симоны де Бовуар («Второй пол», 1949) и Карен Хорни (цикл работ в 20–30-х годах XX века). Собственно теоретическими оппонентами позиций Фрейда и Вейнингера выступают идеи радикального феминизма, имеющего явно выраженные экстремистские черты. Экстремизм гипертрофирует и культивирует особенное, отличное в позициях, что и делает его удобным для понимания. Радикальный феминизм – это теория женская, для женщины и разработана женщинами, базируется на собственном опыте женщин и их восприятии. Речь идет об идеях К. Миллет, Р. Брайдогги, А. Рич, Л. Иригари, С. Файерстоун, Ю. Кристевой и др.

При рассмотрении двух версий гендерного экстремизма в глаза бросаются две особенности. Первая – их почти «зеркальная симметричность». Такое впечатление, что говорит один, но двумя различными голосами. У них во многом общая, на одних основаниях, спекулятивная метафизика (с переключением соответствующих «+» или «-») и технология аргументации. И действительно, что есть «свой пол» в отдельности, представитель определенного пола знает не понаслышке и исподволь – вся разница «в подаче материала». В основе подобного феномена зеркальной симметрии – «роковое», андрогинное единство.

Вторая особенность: смысловой фокус конфронтации внутри «рокового единства» – властное позиционирование в основных формах полового взаимодействия: любви, секса, репродукции. Существующая биолого-антропологическая видовая конституция устанавливает парный характер репродукции и ее высочайшую императивность. В то же время, императивы к репродукции имеют различные физиологические и психологические основания в телесных структурах мужских и женских организмов, которые порождают весьма разные, трудно соизмеримые стили существования и мышления. Что на самом деле желают и думают «Другие» (мужчины или женщины), представителю определенного пола угадать весьма трудно. Однако удержать партнера противоположного пола жизненно необходимо – значит, надо поставить его в некую зависимость от себя, иметь рычаги контроля. Главный вопрос всякой политики, в том числе и половой, – вопрос о власти.

Итак, каковы особенности функционирования экстремистской мировоззренческой схемы (раскол – конфронтация – трансцендирование) в отношениях между полами? Рассмотрим ключевые позиции «зеркальной симметрии» их основных положений.

Первая из них, которая собственно и рождает экстремистские воззрения относительно полов, это убежденность в «непреходимой космической противоположности между сущностью мужчины и женщины» [1], где «любовь – в своих средствах война, в своей основе смертельная ненависть полов...» [2]. Почему так? Что является тому причиной? На сей счет выдвигаются два принципиальных объяснения, и они, соответственно, разработаны и мужскими шовинистами, и радикальными феминистками.

Первое объяснение, которое можно квалифицировать как «биологический детерминизм», исходит из тезиса: человечество расколото на два совершенно разных в физиолого-анатомическом отношении класса, что и определяет существующее положение дел: «анатомия – это судьба» (З. Фрейд).

Другое объяснение базируется на положении о социальной обусловленности неравенства полов в обществе: «женщиной не рождаются, ей становятся» (С. де Бовуар).

Застрельщиком биологического детерминизма в объяснении половых ролей мужчины и женщины выступил З. Фрейд, определивший его важнейшее, наиболее обсуждаемое и привлекающее внимание измерение: все дело в сексуально-анатомических различиях и специфике сексуального функционирования. Это породило интенсивное противостояние между мужчинами-теоретиками, с удовольствием принявшими идеи Фрейда, и женщи-

нами-теоретиками, лишь во второй половине XX века сумевшими внятно сформулировать заслуживающие внимание возражения. Нет смысла убеждать кого-то в особой значимости этого «участка идеологической борьбы» для обоих полов.

Норма сексуальности по Фрейду – мужская и связана с функционированием фаллоса, женская сексуальность вторична и подражательна как в индивидуальном развитии (детство), так и в культуре. Наступательность, самодисциплина, рационализм, творчество – производны от активно-ищущей, вторгающейся роли мужского начала доминирования (покрытия) и садизма.

Половина человечества, полагает Фрейд, недовольна своим полом, испытывая сильнейшие чувства обиды на природную несправедливость и зависти к фаллосу. Даже материнство есть своего рода сверхкомпенсация женщине в этом «комплексе маскулинности».

Женщина есть сама сексуальность, приложение к мужчине, его секс-функция, но та функция, которая хочет поработить своего создателя. «Половой акт есть высшая сущность женщины, которую она везде хочет осуществить» – присоединяется к З. Фрейду О. Вейнингер [3]. Когда мужчина стал сексуальным, он создал женщину. Женщина в той мере обладает существованием, в какой мужчина – сексуальностью. Потому женщина хочет, чтобы он всецело превратился в фаллос, поэтому она сводничает. Мужчина создал и создает женщину, пока сохраняет свою сексуальность. Он дал ей сознание, он дает ей и бытие. Не отказываясь от полового акта, он вызывает к жизни женщину. Женщина есть первородный грех мужчины [4].

Женщина самой «своей фиксированной природой, детерминированной ее несчастливой сексуальной анатомией» (Ж.-П. Сартр), обречена более на «растительное существование» (О. Шпенглер), роль «объекта», «материи», связанную с оплодотворяющим господином-фаллосом (О. Вейнингер). Потому мазохизм – изначальная сила в психическом развитии женщины. Все, что нужно ей в половом акте, – это быть изнасилованной, что нужно ей в психической жизни, – это подвергнуться унижению. Менструация, подпитывая мазохистские фантазии, имеет для женщины большое значение, так же, как и их кульминация – роды. Радости материнства, поскольку они включают в себя определенные жертвы и заботу о детях, представляют собой затянувшееся мазохистское удовлетворение. Потому женщины обречены, в той или иной степени, к фригидности, если при половом акте не чувствуют себя изнасилованными, обиженными или униженными. Отсюда подсознательное стремление к подчинению, зависимости, эмоциональная инфантильность [5].

Такие уничижительные, шовинистические характеристики не могли не вызвать адекватной экстремистской реакции у женщин. Ее начало – «бунт на фрейдистском корабле». Карен Хорни, оставаясь еще в целом правоверной фрейдисткой, усомнилась в том, что «женщина, физически созданная для специфически женских функций, в психическом отношении детерминирована желанием иметь атрибут другого пола» [6]. Скорее сама подобная «психология женщины» – не более, чем «отражение мужских желаний и разочарований» [7]. Похоже, что именно К. Хорни в серии своих докладов в 20–30-х годах XX века наметила основные тенденции развития последующих теоретических изысканий в феминизме: антропологические, а не сексуальные детерминанты, порождающие особенности мужского и женского бытия; социокультурные факторы, предрасполагающие к женскому мазохизму (прообраз теории патриархата). Но, справедливости ради, следует сказать о тезисности этих положений, основной акцент Хорни сделала на симметричный «по-фрейдистски» ответ Фрейду.

Фрейд утверждает, что женщины – завистливые и неуверенные в себе существа? Так это компенсируется, уравнивается такими же качествами у мужчин. Мужчины бессознательно чувствуют свою случайность, мимолетность перед репродуктивным величием, настоящим физическим бессмертием женщины. Она приводит примеры фемин-

нинного комплекса у мужчин – зависти к беременности, деторождению, материнству, к женской груди и кормлению грудью [8]. Мужской импульс к творчеству есть сверхкомпенсация ощущения относительной незначительности собственной роли в сотворении живого существа.

Подчиненное положение женщины Хорни объясняет страхами мужчин. Первый из них атавистически-животный, иррациональный, второй – рациональный. Хорни обратила внимание на различие в видовом смысле секса для мужчины и женщины. Для женщины соитие есть потенциальное создание новой жизни, мужчина же, наряду с желанием завоевания, имеет тайное для себя стремление прекратить существование в акте воссоединения с женщиной (потенциальной матерью). Достижение предельной, видоантропологической цели существования, в апофеозе – смерть в победе (генетическая память о самках, убивающих самцов после оплодотворения). Воля к жизни реагирует тревожностью, страхом перед женщиной на такое подспудное стремление [9].

Страх рациональный проистекает из осознания чуждости и неконтролируемости желанной сексуальной половины. Она, с одной стороны, всегда потенциально сексуально сильнее мужчины, вампирически его истощая, с другой стороны, сексуальный голод ею не владеет в той же мере, как мужчиной. «Во время полового акта мужчина должен доверять свои гениталии женскому телу... дарует ей свое семя и воспринимает это как передачу женщине своей жизненной силы, по аналогии с прекращением эрекции после коитуса, которое рассматривается как свидетельство ослабления женщиной» [10]. Здесь «другая экономика желания, опрокидывающая линейность проекта, неутолимый голод, ненасытность» (Л. Иригари). С этим мужчина ничего не может поделать, как лишь загнать эту другую «экономику желания» в рамки женской стыдливости, сформировать комплекс вины за необузданность и животность – как превентивные культурные меры, компенсирующие несоизмеримость сексуальных анатомий.

Известно, что большинство женщин менее зависимы от сексуального аппетита, так как их жизненная энергия в большей степени идет на обеспечение постоянной готовности к репродуктивным процессам (ежемесячные физиологические перестройки организма женщины) и в меньшей мере на сексуальность. У мужчин же львиная доля жизненной энергии, особенно в цветущем возрасте, идет в сексуальность. Мужчина потому жизненно заинтересован поставить женщину в зависимость, т. е. в положение «доступности», «пассивности» и «ожидания».

Однако то, что у Хорни более походило на защиту, в 70–90-е годы XX века приобрело характер мощной феминистской контратаки на мужской биологизаторский шовинизм. Причем дело не ограничилось навешиванием ярлыков о «паталогичности», «глубокой невротизации» мужчин, которые практически все прямые либо потенциальные убийцы и насильники [11].

Были предложены теоретически оригинальные концепции женской биоантропологической специфичности (Л. Иригари, А. Рич, В. Брайдотти). Рич, и особенно Иригари, ввели в фокус своей осознанно женской рефлексии (попытка отказа от мужских терминов) – «свою совокупную телесность», а не «волю и сознание», как у мужчин-теоретиков, пытающихся выявить субъективность. «Я пришла к убеждению, – пишет А. Рич, – что женская биология – диффузность, интенсивная чувствительность, излучаемая клитором, идущая от груди, матки, вагины; менструальный цикл, осуществление жизни, которое может иметь место в женском теле, – имеет гораздо более радикальные последствия, чем мы могли подозревать до сих пор» [12].

Однако этим дело не ограничилось и симметрично мужскому биологизаторскому анализу, радикальные феминистки делают сексистские экстраполяции – отталкиваясь уже от «своего сексуального инструмента». Если мужчины гордятся своим фаллосом, то почему нам не гордиться своим органом, который столь же важен для формирования женского самочувствия, женской субъективности, как «их орган» – для мужчин?

Иригари живописует «фаллоцентризм» современной цивилизации, в которой господствующая, по сути дела единственная, сексуальность формируется соперничающими мужчинами в определении у кого «самый сильный» фаллос. Вагина, полагает Иригари, воспринималась как «недостаток», «атрофия» фаллоса, скорее «пристанище» последнего. На деле же, именно вагина – исток и тайна более древнего, особого типа сексуальности, «другой экономики желания». Женская сексуальность – это чрезвычайно древняя цивилизация и должна иметь другой алфавит, другой язык.

Основная характеристика женского типа сексуальности, как полагает Иригари, – аутоэротизм. Мужчине, чтобы коснуться себя, нужен инструмент – рука, женское тело, язык и пр. Женская сексуальность зависит от прикосновения, в отличие от преимущественно генитальной мужской. Женщина касается себя – собой, без всякого посредника, до того, как возникает возможность отделить активность от пассивности. Женщина касается себя все время, более того, никто не может запретить ей делать это (Люси Иригари).

Из столь впечатляющей картины следовали серьезные метафизические выводы: мужчины-то вообще женщинам и не нужны, особенно если усовершенствуется техника банков спермы, поскольку их сексуальность не органична, не естественна для женской, деструктивна для нее. Здесь Иригари все же не была «первопроходцем», ибо еще в 1970 году Анна Коедт опубликовала книгу «Миф о вагинальном оргазме», где сделала революционное открытие о том, что источником женского сексуального удовлетворения является клитор, потому для удовлетворения не требуется проникновение пениса. Книга «вызвала большое волнение в некоторых феминистских кругах» [13].

«Политически корректными» были признаны лесбийские отношения, в которых происходит максимизация отрицания мужского подавления. Впрочем, такой гомосексуальный «половой маневр» не нов. Как известно, еще в Древней Греции его уже совершали женщины о. Лесбос.

Вернемся все же к описаниям Иригари, тем более, что она пытается концептуализировать то, что действительно недоступно теоретикам другого пола.

«Фалломорфная» цивилизация конструирует сексуальность, основанную на визуальности: а) «мужчина любит глазами» и требует от женщины обнажения и определенного, по сценарию возбуждающего, поведения (сочетание показной стыдливости и провокации); б) цивилизационно «привилегированный орган» демонстрируется, культивируется, его форма фетишизируется.

Вагине нечего демонстрировать, ей не достает собственной формы, но именно поэтому женщина получает свое аутонаслаждение. Женщина – «ни одно, ни два», ее сексуальный орган, не являющийся одним органом, считается ничем. Это-то и порождает, утверждает Иригари, «более сложную и утонченную», диффузную женскую сексуальность. «Сексуальные органы у женщины практически повсюду, она получает наслаждение практически отовсюду». И далее следует вывод: из особой сексуальности следует особое мироощущение (миропонимание), резко отличное от мужского рационализма. «Поэтому бесполезно ловить женщин в точном определении того, что они подразумевают, заставляя их повторяться, чтобы стало яснее; они уже ускользнули в другое место дискурсивной машинерии отсюда, где вы рассчитывали их накрыть. Они вернулись внутрь себя. Что не следует понимать так, как будто – внутрь вас. Их внутреннее пространство отличается от вашего (мужского – В. К.), от того, что, как вы полагаете, им свойственно. Внутри себя означает в интимность того безмолвного, множественного, диффузного касания. Спросите настойчиво, о чем они думают, и они могут ответить лишь: “Ни о чем. Обо всем.”» [14].

Иригари права в том, что биологический детерминизм в мужском исполнении действительно выводит большинство качеств, маркированных как общечеловеческие – «субъективность», «я» – из своего пола, тела, в узком смысле из специфической половой активности (тестостерона). Мужчина – «соль земли», квинтэссенция человеческого как

такового, что выражается в его «воле к ценности», в стремлении к нравственности и смыслу. Вейнингер здесь один из немногих, кто внятно и откровенно сказал то, с чем согласны большинство мужчин-мыслителей, но что выражать столь обнаженно, особенно в последние 100 лет, не принято по мотивам либеральной политкорректности [15].

Мужчина – субъект рационального мышления и нравственности, женщина же – лишена души и умопостигаемого «я» [16]. Она глубоко аморальна и как «проститутка» и как «мать» (ей безразлична индивидуальность ее ребенка по нравственной шкале), потому что она находится «по ту сторону», «вне» морали, ее функции глубоко биологичны. Она либо «эmissар полового акта» как проститутка, либо эmissар рода, продолжения любого существования и любой ценой [17].

Но если к женщине неприменимы критерии интеллектуальности и нравственности, то как же объяснить явления добродетели, воздержания и интеллекта среди женщин? Только мимикрией, подлаживанием под мужчин. Вторая главная душевная черта женщин после сводничества (стремления завлечь мужчин, связать его чувствами вины и обязательств) – это рецептивность. Женщины насквозь бессознательно проникаются взглядами и ценностями мужчин [18]. С этим, кстати, соглашаются и радикальные феминистки, говоря о «правилах, встроенных в субъективность женщины, чтобы она стала субъектом, пригодным для восприятия и воспроизведения своей дефективности» [19].

Женщина приобретает мужскую личину, подделываясь под господствующие стандарты и ценности. Но это не проходит для нее бесследно, говорит Вейнингер, поскольку возникает противоречие между «личиною», обряженной в ценности, и ее животной, иррациональной, внеценностной подлинностью. Ее постигает кара – истерия. «Истерия есть органический кризис органической лживости женщины» [20].

Да, мы истеричны – принимают спустя десятилетия вызов Вейнингера радикальные феминистки, и это есть хорошо. Люси Иригари полагает истерию в качестве ключевого концепта, описывающего женскую субъективность как таковую в условиях мужского господства [21]. Чувственность, разлитая по всему телу, диффузность ощущений порождают децентрированную, в отличие от мужской, субъективность. Также эта субъективность несет на себе печать извечного подчинения и активного сопротивления сложившемуся статус-кво. Истерия – это активный женский отказ от того, что от нее ожидается, ответ на аннигиляцию ее как активного субъекта. Истерия, проявляемая через эксцесс, это пародия (обман, коварство, женская уловка, двойное дно, флер) на то, что ждет от женщины мужская культура. Симулируя выполнение требований, истеричка удовлетворяет свои желания [22].

Другая известная, но уже следующего после Люси поколения радикальных феминисток, Розы Брайдотти находит более нетривиальный термин для описания специфики женской субъективности, принципиально отличной от мужской. Женщина – это номадическая (кочевая) субъективность [23], репрезентированная не через волю и мышление, а через телесную структуру (желание + сексуальность в духе Ж. Дилеза). Это не одна, «стационарная» сущность, а постоянное движение, пересечение разных женских опытов, практик, где стабильное, закрепленное – условно. Также транзитивно и пространство отношений женского «я» и «Другого».

Описание мужской субъективности противопоставляемо как «образ врага» (как и у мужских шовинистов – образ женщины). Настоящий мужчина – это паталогизированный индивид, – утверждает отечественная радикальная феминистка госпожа Т. А. Клименкова, – который культивирует садомазохистскую порноинтерпретацию половых отношений, агрессивность и насилие, стремится к нарушению закона и создает «горячие точки» на планете. Это существо, «отмеченное печатью постоянного недовольства собой, мужчина должен иметь глубокое, хотя и тщательно скрываемое чувство несамодостаточности ...» [24].

Биологический детерминизм все же методологически неудобная позиция для радикального феминизма: слишком уж очевидны анатомические, судьбоносные отличия женщин от мужчин. Слишком очевидно, что самка подчинена видовой функции размножения в большей степени, чем самец. Слишком явственно «бремя, накладываемое на женщину ее репродуктивной функцией» [25]. Все это можно оспорить, если перейти на другую методологическую позицию: анатомия не судьба, женщиной не рождаются, ей становятся. Все человеческое – социально, конструируется, производится, устанавливается обществом. Радикальный феминизм экстремализовал это положение, отождествив социальное с политическим (даже личное – политично!).

Денатурализация, деобъективация пола, «половых различий» субъективизирует, политизирует отношения между полами. Одновременно это создает благодатную почву для самых смелых проектов преобразований и революций. Если все человеческое имеет преимущественно социальный характер, даже политичный, то все оказывается пластичным, лепким, готовым принять любые необходимые формы. Все можно переделать: то, что считалось мужским или женским, – это временные, исторические модальности, которые можно как угодно перекроить, – появляется столь необходимая для нонконформистов перспектива. Это наиболее удобная, органичная для радикального феминизма позиция и в 60–70-е годы на нее переходит большинство теоретиков-феминисток. Тем более, что если в антропологических, социобиологических исследованиях, базирующихся на фактичности природных обстоятельств, сильны традиционные маскулинные установки, то в социальных исследованиях эмансипационной ориентации преобладают, начиная с Маркса, отчетливые эгалитаристские настроения.

Переход на позиции «социальной установки» в объяснении истории взаимоотношений мужчин и женщин произошел в форме изменения самого субъекта феминизма. Из кабинетного либо досужего занятия отдельных, нонконформно настроенных женщин высших и средних классов богатых стран он превратился, благодаря женской протестной составляющей молодежных движений 60-х годов, в самостоятельную субкультуру, состоящую сегодня из целой мозаики многих «женских практик». Из студенческих групп взаимопомощи феминистское движение перешло и в другие социальные слои, пытаясь объединить и диверсифицировать «женский опыт», сформировать женскую коллективную идентичность, «сестринство». В этом, несомненно, явно позитивная роль радикального феминизма, которая, собственно, и смогла состояться благодаря его экстремизму. Привлекает, запоминается, убеждает или отвращает резкая, отчетливая, конфронтующая позиция.

Итак, «поле битвы» между мужскими шовинистами и радикальными феминистками поменялось: с особенностей половой и сексуальной анатомии, «сексуальной экономики» – на социально-исторические особенности общественных конструктов, ролей, играемых мужчинами и женщинами, или гендер. Это сразу обеспечило качественное и количественное превосходство радикального феминизма, тем более при наличии мощных мужских союзников: марксистской традиции и структуралистского движения (М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Деррида). На этом поле безусловно доминирует радикальный феминизм, так как так называемые «мужские исследования» (в теоретическом пространстве концепта «гендера») начались только недавно. Бесспорное завоевание и мощный арсенал теоретических средств, аргументов – создание теории патриархата. Вместе с тем, при несомненной эвристичности ее основных положений, она «демонизована» радикалистки настроенными женскими умами, превратившись в очередную «революционную идеологию» (в духе марксизма, с похожей же судьбой).

Принципы социальности и историзма человеческих явлений, молчаливо поддерживаемые авторитетом Г. Гегеля, К. Маркса и структурализма, определяют собой основания нового, альтернативного и не менее убедительного мировидения, оспаривающего естественность и неустрашимость различий между полами. На них и строится теория

патриархата, определенная в своих исходных основаниях Кейт Миллет и активно разрабатываемая ее многочисленными последовательницами.

Гиперсоциализация и политизация – две оси координат теоретического пространства патриархата. Различия между мужчинами и женщинами лишь биогенитальны, однако все социокультурные характеристики (в том числе и пресловутый водораздел: агрессивность – пассивность) общественно формируемы идеологическими интересами власти и выгоды. Ключевые концепты теории патриархата: гендер и собственно патриархат. Половые отношения социально-конкретны, историчны, формируемы, изменяемы, находятся на перекрестии невидимой непрерывной политической борьбы.

Собственно структуру патриархатной теории в общем виде можно представить состоящей из двух блоков: а) описания и критики существующего положения вещей; б) определения стратегии его преодоления (трансцендирования).

Патриархат покоится на «трех китах»: патриархатном разделении труда (внешняя колонизация), патриархатной социализации и инкультурации (внутренняя колонизация); сексуальной эксплуатации.

Теория патриархата – обвинительный вердикт, предъявляемый радикальными феминистками зловердному мужскому роду. Поскольку автор – существо не бесполое и к тому же принадлежащий «партии господ», то в данном случае я более определенно и более эмоционально выскажу свое личное отношение к предмету обсуждения. Я не шовинист и не консерватор, более того, в процессе обдумывания материала я под влиянием идей феминизма существенно переопределил некоторые свои позиции по столь важному вопросу как вопрос об антропологической дифференциации.

Есть ли историческая вина мужчин перед женщинами? Да, есть, так же как и белых перед «черными» или американскими индейцами, или испанцев, португальцев перед южноамериканскими индейцами. Останется ли в своих основах современное общество патриархатным, особенно в странах вне «высокой демократии»?

Однако, сколь ни признавай вину, это вряд ли удовлетворит феминистских амазонок, которые, как и все радикалы, непримиримы исходно и безнадежно – что лучше всего доказывает духовную, интеллектуальную гомологичность человеческого рода. Здравая, критическая позиция ныне живущего поколения, которое не должно отвечать за грехи отцов (т. е. находиться в состоянии перманентной виновности), может быть сформулирована так: теперь мы это знаем и будем поступать в соответствии с этим знанием, которое очерчивает нам новые границы, новые пределы нашего поведения и наших ценностей.

Да собственно и не нужны мужские извинения радикальным феминисткам. Их мышление конфронтационно, задача, как мы могли убедиться, – сепаратизм и возможно большее влияние. Это люди власти, им нужна только она, все остальное: маневры, тактика, стратегия. Осознавший свою виновность враг – значит, уже наполовину поверженный и управляемый, как и человек под гнетом фатальности первородного греха. Такова же, кстати, типично женская тактика в «семейных боях». К тому же радикальный феминизм все более и более превращается в какую-то самовоспроизводящуюся властную касту верхушки женщин, которая очень неплохо существует (правительственные программы, гранты, центры), умело эксплуатируя эгалитаризм и общечеловеческую совесть либеральной идеологии.

Также меня не покидает мысль: люди жили до нашего времени десятки тысячелетий – любили, ненавидели, растили детей. И что, патриархат – это тотальный обман, не было солидарности, семейных ценностей, подлинной любви? Если бы все было только так, то никакая «внутренняя колонизация» и «закрепощение сознания» не отвращали бы самих женщин от радикальных феминисток, особенно в странах «высокой демократии». Подавляющее большинство женщин выбирают пусть все же весьма сложные, болезненные, но отношения с противоположным полом. Их природное чутье и ум не подводят в определении властной подоплеки борьбы за них (butches) и они не идут за «революционерками», как, впрочем, и за другими радикалами.

Все устойчивое, существенное, занимающее определенное место в нашем мире должно иметь «какой-то смысл» – так полагает, так устроено наше сознание (наш естественный телеологизм: «все для чего-то нужно»). Война полов, традиционное противостояние мужчины и женщины высвечивает фундаментальную проблему их глубинных бытийственных различий и еще более фундаментальную проблему концептуализации общечеловеческого.

Примечания

1. Вейнингер О. Пол и характер. – М., 1992. – С. 279.
2. Ницше Ф. ЕССЕ НОМО: Как становятся собой // Сочинения: в 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 727.
3. Вейнингер О. Указ. соч. – С. 287.
4. Там же. – С. 329–330.
5. Хорни К. Самоанализ: Психология женщины: Новые пути в психоанализе. – СПб., 2002. – С. 223.
6. Там же. – С. 220.
7. Там же. – С. 26–27.
8. Там же. – С. 30.
9. Там же. – С. 84.
10. Там же. – С. 69.
11. См.: Клименкова Т. А. Философские проблемы неофеминизма 70 гг. // Вопр. философии. – 1988. – № 5. – С. 137–147.
12. Rich A. Of Woman Born. – Virago Press, 1977. – P. 179.
13. Брайсон В. Политическая теория феминизма: Введение. – М., 2001. – С. 220.
14. Иригари Л. Пол, который не единичен. – <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/ftn1>.
15. Вейнингер, собственно, и поплатился своей академической судьбой за столь «непристойные» откровенности своей книги-манифеста мужского шовинизма. Однако о том же, но «сквозь зубы», мимоходом, эзоповым языком и еще другими, менее обязывающими способами, говорят многие из современных философов-мужчин.
16. Вейнингер О. Указ. соч. – С. 295.
17. Там же. – С. 319.
18. Даже у блестящих теоретиков, классиков феминизма, мы обнаруживаем серьезную зависимость от значимых для них мужчин-теоретиков: К. Хорни – от Фрейда, С. де Бовуар – от ее мужа Ж.-П. Сартра. С. А. Ушакин в статье «Пол как идеологический продукт» (журнал «Человек», 1997, № 2) довольно остроумно подтрунивает над феминистским модернизмом в плане его духовной зависимости от М. Фуко. Справедливости ради следует отметить, что начало теоретической традиции феминизма и не могло быть другим: кроме мужчин теоретиков-то вообще не было. А как может появиться в мыслительном контексте совсем новая теория без заимствований-оснований? Тем более, что собственно теоретической традиции феминизма нет еще и столетия. И их «святцы» вполне успешно формируются.
19. Клименкова Т. А. Указ. соч. – С. 151.
20. Вейнингер О. Указ. соч. – С. 293.
21. И заслуживает обвинение в «субстанциализации» от сестер по цеху, особенно постмодернистской ориентации. Субъективность женщины – множественна. То же, что полагали обычно под «субстанцией» женщины теоретики 60–70-х годов XX века, оказалось особенностью «белой женщины среднего класса».
22. Гендерный калейдоскоп: курс лекций. – М., 2001. – С. 107.
23. Braidotti R. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. – N. Y., 1994.
24. Гендерный калейдоскоп. – М., 2001. – С. 137.
25. The Second Sex by Simone de Beauvoir: (1949). – <http://marxists.nigilist.ru/reference/subject/philosophy/works/fr/2ndsex.htm>

РОЛЬ ДОЛЖНОСТНЫХ ЛИЦ ПРИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ДЕСТРУКТИВНЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

В конце второго тысячелетия мир нарушали кризисы и волнения. В памяти людей еще свежи воспоминания о мировых войнах, сталинских лагерях и Холокосте. И теперь мы видим кровавую резню в Руанде и Судане, трагический геноцид на Балканах, события 11 сентября в США, неопишущую трагедию в Беслане, массовые беспорядки на Ближнем Востоке, в Западной Америке и в странах бывшего социалистического лагеря.

«На всех континентах происходят столкновения между движениями за большее политическое объединение мира – и полную балканизацию, за мягкий религиозный экуменизм – и радикальный фундаментализм, за чуткую культурную интеграцию – и оголтелый культурный изоляционизм, за разумный моральный плюрализм и шокирующий моральный релятивизм» [1]. Даже во внешне миролюбивых обществах Запада ожесточенные культурные войны объединили защитников разнообразных старых порядков против армии сторонников радикальных правовых, социальных и культурных преобразований. «Культурные конфликты усиливаются, и сегодня они более опасны, чем когда-либо в истории, – заявлял президент Чехии Вацлав Гавел в 1994 г. – Конец эры рационализма имел катастрофические последствия, [ибо теперь] члены разнообразных племенных культов воюют друг с другом... Пропась между рациональным и духовным, объективным и субъективным, техническим и моральным, всеобщим и единичным постоянно усугубляется» [2].

Удивительно, но факт, что общественность бурно отреагировала только после событий сентября 2001г. в США. Религиозный экстремизм и международный терроризм предстал в глазах человечества абсолютно новым явлением. Т. е., все как бы знали, что они существуют, но недооценивали и как-то подзабыли. И вот рухнувшие небоскребы напомнили о них и заставили общество думать: как с этим бороться?

Разумеется, это происходило постепенно. Мы слишком долгое время относились к терроризму и религиозному экстремизму терпимо. Общество активно обсуждало проблемы религиозных прав человека. Так, популярные до сегодняшних дней теории и законы возникали как следствие бурного обсуждения и борьбы за защиту нарушенных прав различных религиозных меньшинств. Общество настолько было увлечено вопросами гуманности и милосердия, объявлениями ООН о годе религиозной терпимости, отказе от равнодушия к политике и узко-конфессионального эгоизма, о защите людей всех вероисповеданий, что не заметило, насколько быстро развивались самые ужасные явления. Люди считали террористические акты всего лишь крайне редкими исключениями из нормальной текущей повседневной жизни. На каждое из таких происшествий приходилась тысяча мелких краж, хорошо организованных и проведенных ограблений квартир, профессиональных мошенничеств и должностных преступлений.

Нью-йоркская трагедия поставила точку в лояльном отношении людей к совершению различного рода действий экстремистского и террористического характера. Страх и ужас, охвативший сознание миллиардов людей в считанные минуты, представляется определенным феноменом. Информация о случившемся так быстро распространилась и заняла умы людей, что даже компьютерная революция на этом фоне кажется вполне поступательным явлением.

Необходимо помнить о тех мерах, которые предпринимало государство для регулирования религиозных отношений, когда вопрос о проблеме религиозных прав человека стоял особенно остро. После окончания Второй мировой войны появился целый ряд проблем: геноцид, пережитый евреями и христианами в нацистской Германии, сталинской России и маоистском Китае, преследование религиозных миссионеров и эмигрантов в

Африке и Азии и внезапный бурный рост новых религий, требующих защиты и прав наравне с более старыми религиями. В ответ на это юристы и богословы разрабатывали детальные теории религиозных и других прав человека. Религиозные сообщества выступали с резкими заявлениями и манифестами по этим вопросам. Государство в свою очередь стало создавать негосударственные и межгосударственные организации для наблюдения за положением религиозных меньшинств, для их судебной и законодательной поддержки и просветительской работы.

«Возобновление интереса к религиозным правам было частью более широкой “революции прав”, бурно развивающейся в Америке, Европе и других местах в 1950-е годы и впоследствии» [3]. Государство полностью потеряло контроль за развитием и деятельностью вновь образовавшихся деструктивных религиозных организаций, культов, сект и т. п. Новые образования маскировались под культурные, образовательные и лечебные учреждения и внешне выглядели вполне презентабельно, однако деятельность их зачастую носила экстремистский характер.

По оценкам специалистов, в современном мире существует от нескольких сотен до нескольких тысяч сект и различных деструктивных религиозных образований. Осознание опасности, исходящей от тоталитарных сект, нашло свое выражение в создании в России «Комитета по спасению молодежи от тоталитарных сект», а также в законодательстве по вопросам религии. В частности, в законе РФ «О свободе совести и религиозных объединениях», принятом Государственной Думой 19. 09. 1997 г., в содержании ст. 12 «Отказ в государственной регистрации религиозных организаций», где перечисляются основания для ликвидации религиозной организации или запрета на ее деятельность в судебном порядке. К ним относятся: нарушение общественной безопасности, разжигание человеконенавистничества, принуждение к разрушению семьи, а также принуждение членов и последователей религиозного объединения к отчуждению принадлежащего им имущества в пользу религиозного объединения [4].

Положения, касающиеся как содержания, так и способов реализации свободы совести в России, необходимо рассматривать в сравнении и сопоставлении с соответствующими правовыми институтами других государств. При этом следует обращать внимание на использование некоторыми странами отдельных религий в качестве инструмента борьбы, политического фактора, что обуславливает и позицию государства по отношению к религиозным объединениям.

Многие из вопросов, не урегулированных действующим законодательством, удачно разрешались в нормативно-правовых актах предшествующих десятилетий и даже столетий. В связи с этим возникает необходимость в доработке и изменении нормативной базы, касающейся государственного регулирования деятельности религиозных объединений.

Если заглянуть в историю, то обнаружится, что еще при правлении Николая I религиозная сфера деятельности охарактеризовывалась как имеющая ярко выраженную антираскольническую и антисектантскую направленность. Последователи различных религиозных объединений (духоборы, молокане, скопцы, хлысты и др.) обвинялись в сектантстве, расколе, ереси и ссылались в Закавказье и Восточную Сибирь.

Это еще раз подтверждает то, что издревле люди, пытавшиеся защитить себя и членов своих семей от разного рода поклонений, сопровождавшихся различными изуверствами и членовредительством, искали поддержки у духовенства и государства в целом.

В современном мире все обстоит гораздо сложнее. Во времена правления Николая I никто и представить себе не мог существования различных технологий воздействия на сознание людей лидерами религиозных организаций, зомбирование и обезличивание личности посредством нетрадиционных технологий.

За последнее десятилетие около 5 миллионов человек в нашей стране были вовлечены в различные культовые образования, из них порядка 65 % – молодежь в возрасте от

17 до 25 лет, студентов более 1 миллиона. Большая их часть оставила учебу после вступления в религиозное объединение. Разрушено более 200 тысяч семей, не меньше появилось несовершеннолетних детей, оставленных родителями, ушедшими в секту. Выйти самому из такого образования практически невозможно, а вернувшиеся домой – полуинвалиды, неспособные работать, учиться, находить себе место в жизни.

Вместе с этим преступность в религиозной сфере остается фактически латентной, так как жертвы преступлений, подвергнувшись действиям различных технологий воздействия на сознание, не считают себя жертвами и соответственно не обращаются за защитой.

Латентный характер преступности в религиозной среде, применение нетрадиционных технологий подчинения адепта воле лидера организации, использование подобных технологий в террористических целях, умело организованная своеобразная замкнутость от общества религиозных организаций делают проблему противодействия преступности в такой среде задачей сложной и архиважной.

Некоторые религиозные организации тяготеют к подбору в свои ряды лиц из интеллектуальной элиты общества, проявляют интерес к химическим, биологическим и иным наукоемким средствам террора, в том числе и к ядерному оружию. К арсеналу средств террора уже могут быть отнесены сами методы, приемы и технологии направленного воздействия на психику человека, применяемые в религиозной среде.

Одна из задач государства состоит в том, чтобы обеспечить своим гражданам религиозную безопасность. Решение этой задачи достижимо, если лица, ответственные за ее выполнение в системе органов государственной власти, будут основательно осведомлены о сущности религии, ее содержании, о методах возможного воздействия на человека. А задача каждого гражданина нашей страны защитить себя, членов своей семьи и близких, какую бы веру они ни исповедовали, необходимо быть более бдительными, внимательными и не бояться обращаться за помощью в государственные органы.

Примечания

1. Джон Витте. На исходе тысячелетия: Права человека и религия. – М., 2001. – С. 8.
2. Вацлав Гавел. Репортаж и выдержки опубликованы в Philadelphia Inquirer 5 июля 1994. – С. 34.
3. Мартин Э. Религия и религиозные права человека. – М., 2001. – С. 19.

Л. Ю. Логунова

ИЗМЕНЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В СФЕРЕ БРАЧНО-СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ У СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Исследования изменений представлений о специфике семейно-брачных отношений у молодых людей представляют ценность для специалистов, изучающих социокультурные процессы в молодежной студенческой среде, для профессионалов-практиков, оказывающих социальную и психологическую помощь молодежной семье. Ситуативность соотнесения изменения социальной реальности и социальных предпочтений молодых людей позволяет проследить изменение установок и развитие тенденций брачного и семейного поведения у молодых супругов.

Современный образ успешного брака объективно изменяется. Субъектами этого процесса, носителями таких изменений являются молодые люди, вступившие в брак или стоящие на пороге серьезного решения о создании собственной семьи. От того, насколько адекватны соотношения идеального представления о счастливой семейной жизни с воз-

возможностями такую жизнь организовать, зависит, отчасти, ощущение социального комфорта человека, реализация его адаптивных ресурсов, активность социальной позиции. На формирование успешной семьи оказывают влияние следующие субъективные факторы: социально-психологический фактор стремления соответствовать общим представлениям об успешности («чтобы все было, как у людей») и фактор желания реализовать личные идеалы о семейном счастье, которые могут отличаться от общепринятых. При совмещении этих факторов в сознании человека формируется некий стереотип семейного поведения, который приводится в действие установкой на принятие социальной роли мужа или жены с определенными представлениями о характере их исполнения.

Стереотип понимают как предубеждение, твердое мнение, не обоснованное фактами, которое сложно изменить. Термин склонен иметь негативный оттенок, ибо мнение предубежденного человека часто сформировано не через непосредственный опыт, а через его отношение к объекту, обычно отрицательное и способное долго сохраняться. Однако можно испытывать и позитивное, но все же предубежденное отношение. Социальный стереотип в социологии рассматривается как упрощенный, схематизированный образ социальных объектов или событий, обладающий значительной устойчивостью. В качестве физиологической основы он имеет свойство головного мозга формировать определенный зафиксированный порядок условно-рефлекторных действий человека, так называемый динамический стереотип. Социально-психологическая основа стереотипа – формирование социальной установки, субъективно существующей в виде устойчивого образа, нормы поведения. Также в структуре формирования социального стереотипа находится реальный психологический феномен генерализации, обобщения, схематизации данных своего и чужого опыта. Социальный стереотип аккумулирует предшествующий опыт человека и различных социальных групп, сложившийся под влиянием социально-экономических условий, компонентов социальной среды, специфики социального окружения в своеобразный алгоритм отношения к некоторому социальному явлению или объекту. Стереотипизация – процесс, обусловленный стремлением людей классифицировать, систематизировать явления и факты жизни, именно так человеку удобнее мыслить, оценивать события, обрабатывать социальную информацию [1].

Таким образом, социальный стереотип помогает человеку ориентироваться в тех обстоятельствах, которые не требуют от него аналитической мысли, индивидуального ответственного решения. Упрощенность социальных стереотипов позволяет индивиду экономить усилия при восприятии сложных социальных объектов.

Будучи концентрированным выражением социальной установки, социальный стереотип выполняет те же функции жизнедеятельности человека и социальной группы: регуляции, интеграции и т. п. Также функциональное назначение социального стереотипа состоит в том, чтобы феноменологически поляризовать в противоположных образах стороны социального противоречия, психологически мобилизовать на его разрешение силы участников социального процесса. Таким образом, одним из актуальных аспектов изучения социальных предпочтений молодых людей является изучение социальных стереотипов в области семейно-брачных отношений, бытующих среди молодежи. Важность его определяется синхронностью процессов формирования брачных установок и вступления в брачные отношения.

Положительные установки на принятие социальных ролей мужа и жены характеризуются принятием своей гендерной принадлежности, введением в структуру собственной «Я-концепции» представлений о себе как о брачном партнере, который исполняет социальные роли в рамках социального статуса супруга. В структуре «Я-концепции» человека содержатся также идеальные представления и о своем идеале брачного партнера, которые чаще не осознаются человеком и «дремлют» в его подсознании. Однако, встретив человека, похожего на свой идеал, люди склонны общаться с ним, действуя стереотипически, не анализируя возможности отличия реальных черт характера живого человека

и его идеальных представлений о себе. Этот процесс поиска любви (реализации социальной установки на проявления чувства любви) описан А. С. Пушкиным в сцене встречи Татьяны с Евгением Онегиным.

Современные молодые девушки почти не отличаются от своих романтических прабабок в стремлении реализовать желание излить на кого-либо чувства обожания, выразить расположение и заботу. Правда, механизм создания современного образа (стереотипа) идеального возлюбленного корректируется сегодня специфическими представлениями о внешних проявлениях мужественности и моральных качествах «настоящего мужчины» [2].

Современные девушки в возрасте 18–22 лет почти единогласно заявляют о том, что хотят видеть рядом с собой мужественного человека (74 %), как правило, более старшего возраста (54 %), опрятного и знакомого с правилами гигиены (50 %), умеющего пользоваться средствами парфюмерии (79 %), элегантного (24 %), обладающего хорошим здоровьем (36 %), подчеркнутым атлетическим сложением (31 %). Понятно, что такой мужчина не может не вызывать сексуальные желания, о необходимости которых заявили 28 % респонденток.

При анализе этого собирательного портрета красивого мужчины, о котором мечтают 30 % студенток, отмечаются стереотипические тенденции, коррелирующие с общими правилами брачного градиента о возрастном превосходстве мужчины в брачной паре. Очевидно, мужественность ассоциируется с более старшим возрастом человека, который может защитить, проявить твердость в принятии решения, помочь в трудных ситуациях, что и отметили молодые девушки. Также общепринятым считается мнение о том, что лучший подарок женщине – это здоровый мужчина, а здоровье, обычно, выражается в умении ухаживать за собой, хорошо выглядеть, умении со вкусом одеваться, и, конечно, спортивная фигура – признак совокупности этих качеств. Чаще молодым женщинам нравятся брюнеты (76 %), чем блондины (24 %), с карими (40 %) или голубыми (26 %) глазами. Прическу девушки предпочитают классического стиля с короткими волосами (76 %). Длинные волосы у мужчин нравятся только 4 % респонденток.

Итак, молодой мужчина должен быть красив. Стереотип, согласно которому привлекательная внешность для мужчины – необязательное качество, выражающийся в формулировке: «мужчина должен быть чуть-чуть симпатичнее обезьяны», сегодня несостоятелен среди молодых женщин. Однако этот идеальный мужчина, по мнению будущих жен, не должен обладать умом. Только 8 % (!) будущих жен выразили желание иметь рядом с собой умного мужчину. Возможно, образ силы, ассоциирующийся с большой мышечной массой и незначительной способностью к умственным операциям, оказал влияние на мнение о возможностях применения мужского ума в семейных отношениях. Можно также говорить о преобладании энергичных жен, принимающих решения в сложных семейных ситуациях быстрее и грамотнее, чем их супруги, подавленные социальными проблемами и давно потерявшие инициативу. Образ таких женщин стойко зафиксирован в сознании молодежи. Поэтому, умный мужчина – редкость в идеальных представлениях девушек, настроенных на самостоятельное решение семейных проблем, как и большинство их матерей, надеющихся только на *свои* силы и *свой* интеллект в семейной жизни.

В идеальных представлениях молодых мужчин образ подруги отличает красота (68 %), сексуальность (54 %), у нее стройная фигура (51 %), которая подчеркивает ее обаяние и женственность (50 %).

Согласно бытующим стереотипическим представлениям, принято считать, что женщина может быть или умной, или красивой, оба этих качества в одном человеке – несовместны. Однако наши респонденты заявили, что их идеальная подруга должна быть умной (!) и обладать интеллектом (24 %). Эта женщина носит белокурые волосы (44 %), брюнетки нравятся 35 % респондентов, еще 17 % заявили о том, что отдают предпочтение шатенкам. Очевидно, возможность быстро поменять цвет, которую дает современная косметика, смелость женщин в смене оттенков волос сильно разнообразили предпочте-

ния молодых людей. Мужчин более привлекает средняя длина волос (45 %), также им часто нравятся женщины с длинными волосами (34 %), предпочтение коротким волосам отдали только 17 % опрошенных. Кстати, результаты контент-анализа [3] показали, что мужчины чаще упоминают о том, какие должны быть волосы у их идеальной возлюбленной (43 %), чем женщины, которые также обращают внимание на прическу своих идеальных партнеров, но в два раза реже (28 %).

Как видим, набор претензий у юношей не такой широкий, как у девушек, молодые мужчины в первую очередь обращают внимание на физическую привлекательность партнерши. В их представлениях женщина – изящное, воздушное, нежное создание. В их сочинениях при описании женщин больше использовалось прилагательных (82 %), чем в женских (71 %), которые предпочитают в описании мужчин употреблять глаголы модальной формы (24 %, мужчины говорили о своих идеалах глаголами в два раза реже).

На последних местах по значимости у мужчин опрятность девушек (35 %), элегантность (19 %), здоровье (14 %). Видимо эти качества являются менее значимыми в их собственной «Я-концепции». Здоровье в ответах юношей не связано с внешней привлекательностью, а в понятие женственности не включается элегантность и опрятность.

При сопоставлении только внешних характеристик идеальных партнеров уже имеются противоречия во взглядах юношей и девушек. Чистоплотные супруги будут возмущаться неряшливостью своих мужей и страдать от их неумения красиво носить одежду. Мужья будут недоумевать, зачем их жены тратят так много денег на всякие пищевые добавки, косметические средства и наряды.

Конечно, живой, реальный человек имеет реальные недостатки. Он только похож на идеал. Но общаться приходится с несовершенным реалом. Каждая девушка хочет, чтобы ее возлюбленный стал лучше, чище, благороднее, был более похожим на ее идеальные представления о нем. Из самых благородных побуждений она будет прикладывать все усилия к улучшению своего друга, при этом невольно начнет изменять его, управлять им, переделывать его – «дотягивать» реального человека до своего идеального представления о нем. Как правило, она начинает реализовывать свои матримониальные намерения, не интересуясь желаниями своего партнера, не спрашивая о его представлениях о собственной персоне. Она ничего не рассказывает ему о том, каким хочет его видеть, переделывая его по собственному усмотрению. Вот конфликт, который зарождается в отношениях мужчин и женщин практически до их встречи, потому что девушка изначально настроена на улучшение своего супруга.

У молодого человека также есть представления об идеале своей возлюбленной, который он попытается воплотить в реальной девушке, похожей на его идеал, но не соответствующей полностью ему. Он «отзеркалит» своей подруге ее стремление улучшить партнера. Речь идет о конфликте идеалов (стереотипов), который в период романтических отношений переживается относительно спокойно, однако в дальнейшем может перерасти в серьезные недоразумения между супругами. Эту тенденцию заметил психолог В. А. Крапивин, работая с теми, кто испытывает затруднения в семейном общении.

Противоречие, заключающееся в несоответствии идеалов качествам реально существующих людей, провоцирует конфликты между супругами, в которых, обычно, инициативу берет на себя более активная женщина, обремененная заботами о воспитании детей и мужа. Ей противостоит оборона мужчины, избегающего – в ответ на ее активность – помогать ей в домашних делах, спасающегося бегством в гараж или на стадион, потому, что его супруга не является нежным, женственным, лишенным воли и желаний созданием, которое живет в его фантазиях. Это помогает объяснить изменение идеальных представлений о своих супругах у женатых мужчин. Так, у этой категории респондентов повышается желание видеть свою подругу «женственной» с 46 % (у холостых мужчин) до 75 % (у женатых). Повышаются требования к ее здоровью с 6 % (неженатые) до 50 % (мужчины, состоящие в браке), элегантности с 13 % до 50 %, сексуальности с 49 % до 63 % соответственно. Очевидно, что семейная жизнь вносит коррективы в мужские

идеалы. Женатые респонденты понимают, что на женщину ложится обязанность представлять мужчину в обществе, поэтому требования к качествам внешности, подчеркивающим социальный статус, повышаются (табл. 1).

Изучая качества характера, которыми должны обладать идеальные супруги, отметим, что женщины хотят видеть рядом с собой надежного мужчину (54 %), нежного (33 %), умеющего любить (44 %), верного (32 %). Ни одна респондентка не отметила такие качества, как доброта, образованность, хозяйственность, внимательность (галантность). Создается впечатление, что для современной молодой девушки неважно, насколько красиво умеет ухаживать за ней молодой человек, что он умеет делать по хозяйству, а его уровень образования – ей, умной, талантливой, вообще не интересен.

Это противоречит правилу брачного градиента, согласно которому женщина на брачном рынке может предложить только свою красоту и здоровье. Образованность, ум, талант – качества, которые действуют на этом рынке для женщины со знаком «минус», их принято скрывать молодой особе, желающей заключить выгодный брак, считается, что эти качества могут принадлежать исключительно мужчинам. Такие позиции действительно демонстрируют респонденты старше тридцати лет. Молодежь вносит свои коррективы в современные брачные стереотипы.

Таблица 1

**Предпочтительные качества внешности идеального брачного партнера
в представлениях студентов КемГУКИ
(опрос, женщины: 72 чел. – 100 %, мужчины: 53 чел. – 100 %)**

Качества внешности	Неженатые мужчины	Незамужние женщины	Женатые мужчины	Замужние женщины
Красота	68	32	62	51
Здоровье	6	38	50	6
Элегантность	13	25	50	3
Сексуальность	49	33	63	2
Опрятность	33	45	37	15

Для молодых мужчин главное, чтобы женщина была нежной (55 %) и верной (44 %), при этом она должна быть инициативной страстной любовницей (57 %). С одной стороны, мужчины устали от образа воинствующей феминистки: жесткой в общении, не ценящей узы взаимной привязанности и прагматично относящейся к смене сексуальных партнеров. Но отрицается лишь внешний образ «железной леди». Юноши симпатизируют активным сексуальным партнершам больше, чем девушкам с монастырским воспитанием. Однако остается открытым вопрос, откуда девушка может приобрести такие знания, оставаясь «честной» и «порядочной» (23 %)?

Женившись, 51 % мужчин предъявляют более высокие требования к женщине как к верной супруге (неженатые заявляют о верности в 33 % случаев), требуют, чтобы женщина была с ними честна, чаще (43 %), чем холостые (17 %), чтобы была хорошей хозяйкой (соответственно 29 % и 19 %). Потребность в жене как в страстной любовнице у женатых мужчин возрастает с 22 % (холостые) до 51 %.

Интересно, что мужчины, состоящие в браке, резко меняют свое отношение к красивым и умным женщинам: среди этой категории ни один мужчина не отметил желание иметь умную супругу. Очевидно, умная женщина хороша до тех пор, пока не находится с мужчиной постоянно. В противном случае, она не оставляет мужчине шанса самому почувствовать у себя наличие интеллекта.

Внешние характеристики – один из важных элементов в образе идеального супруга. Но молодые люди не просто ориентируются на собственные предпочтения в выборе партнера. На этот процесс оказывают влияние и стереотипные представления о внешности современного человека, и желания родных и близких видеть членом семьи человека, симпатичного им и соответствующего их идеалам, а также такой социальный феномен, как мода. Современным молодым людям невольно приходится подстраивать свои фантазии к общепринятым понятиям и предпочтениям во внешности. В противном случае, руководствуясь только собственными фантазиями, человек может войти в противоречие или с общественным мнением (для порядочной семьи супругам неприлично выглядеть так!), или с мнением родственников (он не достоин моей девочки!), стереотипным и эмоционально окрашенным. Поэтому выбор партнера даже на первой стадии оценки внешних качеств сопряжен с трудностями «подгонки» индивидуальных желаний под соответствующие общепринятым мнениям – стереотипам, которые отличаются большей консервативностью, чем изменения социокультурных аспектов в формировании образа идеального брачного партнера.

На успешность брака влияет степень сформированности у будущих супругов представлений о нормах семейного поведения, соотношение идеальных представлений об успешном браке с социальными стереотипами, бытующими в обществе. Если семейные идеалы молодых людей не войдут в противоречие с общепринятыми нормами семейного поведения, то молодая семья испытает меньше конфликтов, что, несомненно, отразится на успешности совместного пребывания молодых супругов в браке. Вместе с тем, у молодой семьи могут быть свои оригинальные представления о том, как должны складываться семейные отношения. Если у супругов семейные ценности и установки совпадают, то это может позитивно повлиять на успешность их семейных отношений.

Сегодня социологи констатируют неравноправное положение социального института семьи по отношению к другим социальным институтам общества, что приводит к девальвации семейных ценностей, увеличению престижа малодетной семьи, поддерживаемой политикой государства. «Обзаведение семьей с несколькими детьми перестало выступать в качестве одного из показателей человеческого благополучия» [4]. Для женщины сегодня стало престижным быть свободной и независимой, а не «верной супругой и добродетельной матерью». Ориентация на эти ценности особенно заметны среди обеспеченных слоев населения, где наблюдается наименьшая рождаемость.

В современном обществе делается акцент на отдельную личность, способную самоорганизоваться и самореализоваться («свободные семьи»), свободную от прочных привязанностей. В данных условиях семейные традиции, связи и ценности размываются. Нуклеарная семья – это закономерный результат глобальных процессов индустриализации общества. Но экзотические формы альтернативного образа жизни, которые смакуются средствами искусства и массовой информации, влияют на формирование традиционного семейного образа жизни. Например, сначала в литературе появляются фантазии писателей о новых формах семейных отношений, которые потом реализуются молодыми людьми в жизни. Так появляются гомосексуальные семьи, варианты открытых, свинговых, групповых, двухшаговых браков и т. п. Появление таких браков есть социальный факт, который влечет за собой изменение семейного законодательства в странах Западной Европы, где подобные браки уже регистрируются.

Феномен распространенности неполных семей рассматривается как фактор кризиса семьи. Ячейка «женщина и ее дети» на официальном уровне семьей не признается, называется «семейной группой», считается проблемной. Но впечатляет рост числа таких семей во всех странах, в первую очередь – развитых, где в 25 % семей с несовершеннолетними детьми мужчин нет. Это дает основание предполагать, что традиционный стереотипный взгляд на типологию семейной структуры вступает в противоречие со значимой тенденцией социального развития, влечет изменение этого взгляда в соответствии с

изменившимися условиями и жизненными реалиями. Например, английский социолог Янина Ширан предлагает считать модель «женщина и дети» не как отклоняющийся тип, а как основное ядро семьи. По ее мнению, существует универсальная основа жизни семейного домохозяйства, которая лучше всего описывается как основная ячейка с женщиной в роли главы семейства, принимающей решения и несущей ответственность за членов семейной группы. Иначе говоря, стержень «естественной ячейки» общества – женщина с детьми, а не женщина и мужчина с детьми. Именно это новое ядро (иногда и не по своей воле) начинает активно выделяться из старой модели семьи, и, в конечном счете, оказывается лучше приспособленным к внешней среде постиндустриального общества. Таким образом, речь идет о том, что в перспективе стереотип восприятия неполной семьи изменится настолько, что женщину с детьми не будут осуждать или жалеть. Нуклеарной будет считаться, по мнению Я. Ширан, неполная семья, а семья с обоими родителями – расширенной.

Итак, с одной стороны, патриархальная семья воспринимается современниками как домостроевщина, с другой стороны, альтернативные формы брака среди людей старшего поколения считаются призывом к откровенному «блуду». Однако стереотип норм современного брака тоже нельзя считать стереотипом успешной семейной жизни, ибо взамен нам предлагается социально одобряемая форма неотрадиционной или аномальной, языческой семьи. Эта модель удобна для общества, которое одобряет преимущественно внутрисемейные формы деятельности женщины: она ведет хозяйство, воспитывает детей, рождение которых вменено ей в обязанность, ее вклад в семейный бюджет значителен, а вот ее активность вне семьи (например, профессиональное самосовершенствование или повышение образования) рассматривается как угроза семейным устоям. И хотя семейные роли мужчины-добытчика и защитника никто не отрицает, но приходится признать, что муж давно уже не защитник (иные жены лучше выполняют эту функцию), и как добытчик мужчина тоже несостоятелен (более адаптивная женщина давно научилась, выполняя менее оплачиваемую работу, зарабатывать больше своего мужа).

Семьи людей бизнеса, исповедующих в качестве интегрирующего ядра семейных отношений не иллюзию романтической любви, а материальные ценности, создают образ успешного брака только на первый взгляд. Жены и дети бизнесменов находятся в большей опасности, чем члены семей рядовых граждан, а заработанные деньги не идут на пользу их семьям. Давно замечено, что чем более преуспевает человек в бизнесе, тем несчастнее его жена, тем болезненнее его дети. Семейные проблемы можно успешно скрыть от соседей, от общественности, от кого угодно, только не от психологов, врачей, наркологов, социологов, криминалистов.

В противовес неотрадиционной модели учеными предлагается типология «супружеского» или эгалитарного брака. Социологи, выражая мечту о счастливых семейных отношениях, розовыми красками рисуют семьи, где нормы любви, эмоциональной близости, взаимоуважения, развития личности распространяются на всех членов семьи. Это «семья равных», это семья, где решения принимаются независимо от половой принадлежности, где ответственность за семью несет тот, кто принимает решение, а не наоборот. Однако такая типология семейной структуры остается сегодня в фантазиях ученых. Для того чтобы изменились семейные отношения, нужно, чтобы изменились стереотипы этих отношений.

Общественное сознание пока не воспринимает новую модель семьи как норму. Налицо противоречие между реальным поведением людей и их ментальными стереотипными установками. Многодетная семья, как модель счастливых семейных отношений, сходит с исторической арены, человечество достаточно далеко продвинулось по этому пути. Это конфликт общества и личности, отказывающейся в прежних константах выполнять свои важнейшие социальные функции репродукции и социализации нового поколения.

Осознание юношами и девушками серьезных трудностей, с которыми предстоит столкнуться молодой семье, трансформирует идею романтической любви, считающуюся главным основанием для брака. Однако факты свидетельствуют о том, что современные молодые женщины успешно контролируют свои романтические чувства, приспособляя их к практическим нуждам, к реальной действительности.

Анализ данных позволяет сделать вывод о том, что представления молодежи о любви и браке отличаются от взглядов старшего поколения: 1/3 молодых людей считает регистрацию своих отношений для создания семьи совсем не обязательной, 35 % допускают такую возможность при наличии определенных обстоятельств, остальные (40 %) придерживаются традиционной точки зрения [5]. Но любовь и брак по-прежнему являются одной из главных жизненных ценностей современной молодежи, причем значимость любви и брака увеличивается прямо пропорционально возрасту. Изменения взглядов молодежи на любовь и брак, внесенные трансформацией социокультурных норм и традиций, существенно снизили степень влияния родителей на формирование их представлений о любви и браке.

Социальные проблемы современной молодежи отмечаются в сфере профессионального самоопределения, материальной обеспеченности, занятости, доступа к получению образования, досуга, поисков любимого человека. Они сопряжены с процессом самореализации, принятия нового социального статуса, вступления во взрослую жизнь. Молодое поколение высоко оценивает свои шансы на создание счастливой семьи, получение хорошего образования, престижной работы, обретение достойных условий для жизнедеятельности. Студенты осознают, что достаточно высокий профессиональный и творческий потенциал необходим для достижения благополучной жизни. Однако, понимая трудности осуществления своих надежд, молодежь уже сейчас вступает в противоречие с ограниченными возможностями, которые ей предоставляет современное российское общество.

Изменение значения брака в жизни современных молодых людей, социальных стереотипов семейных отношений можно рассматривать не только как социально-психологический процесс, но и как социокультурный механизм адаптации семьи к новым условиям жизни. То, что может стать проблемой семьи завтрашнего дня, можно изучать уже сегодня на стадии формирования идеальных представлений у молодых людей об отношениях между супругами в браке. С целью изучения специфики формирования социальных стереотипов в сфере семейно-брачных отношений среди студентов проведено социологическое исследование, в котором приняли участие студенты дневного и заочного отделения КемГУКИ в возрасте от 18 до 25 лет. Опрошено 125 респондентов, что составляет 30 % от общего количества студентов в вузе, из них 15 % мужчин и 16 % женщин состояли в браке на момент опроса (89 % респондентов не состоит в браке). Это молодые люди, получающие профессию в сфере социокультурной деятельности. Участие студентов в данном исследовании помогло им сформировать и актуализировать собственные семейные идеалы и установки, мысленно проиграть семейные социальные роли. Вместе с тем, четкого представления о различиях между семьей, браком, супружеством у наших респондентов на момент исследования не было отмечено. Границы этих категорий в понимании студентов размыты.

Одна из задач исследования – изучить совместимость установок (установки семейного бюджета, социального окружения, домашнего комфорта, репродуктивные установки) у юношей и девушек.

Рассмотрим особенности репродуктивных установок у студентов. Репродуктивная функция относится к специфическим семейным функциям, это биологическое воспроизводство и сохранение потомства, продолжение человеческого рода. Заложенный от природы инстинкт продолжения рода, преобразуется у человека в потребность иметь детей, заботиться о них, воспитывать. Понятия «семья» и «родительство» стоят обычно рядом,

поскольку рождение новой жизни – смысл супружества. На уровень рождаемости оказывают влияние многие факторы: социально-экономическая стабильность в стране, благосостояние семьи, ее обеспеченность жильем, работой, социально-культурные нормы детности, национальные традиции, образование и здоровье супругов, отношения между ними, помощь со стороны родственников, профессиональная деятельность и характер занятости женщины, место жительства семьи. Считается, что желание иметь детей или определенное их количество является главным определяющим фактором формирования образа успешной семьи, в которой супруги имеют доходную профессию, проживают в престижном районе в благоприятном социальном окружении. Но, по мнению социологов, чем успешнее семья, тем больше возможностей у семьи переключиться с деторождения на домашнее хозяйство, учебу, потребление, досуг, творчество. Достижение социального комфорта, как ни парадоксально, не оставляет времени и желания рожать и воспитывать детей. Это развивает ценностные ориентации членов семьи на личные достижения во внесемейных сферах деятельности, что ведет к перевесу этих ориентаций над ценностью крепкого домашнего очага, наличия нескольких детей в семье. Городской образ жизни закрепляет всей массой мелочей повседневности и быта обесценивание семьи и дома, ослабляет потребности личности и семьи в нескольких детях.

Сегодня сложилась система разрушения социальных норм многодетности: 1) снижение смертности, которое устраняет необходимость в высокой рождаемости как основного средства обеспечения воспроизводства населения; 2) отмена запрета на предупреждение и прерывание беременности, которая разрывает слитность брачного и сексуального поведения с деторождением; 3) социальные нормы репродуктивного периода в первые годы брака ориентируют семью на малодетность, поощряют ограничение рождаемости; 4) частичное использование репродуктивного периода жизни. Однако потребность в детях – это основной регулятор репродуктивного поведения человека, который оказывает влияние на формирование идеальных представлений студентов о возможности иметь определенное число детей в собственных семьях. Этот показатель складывается из следующих компонентов.

1. «Идеальное» число детей – это представление индивида об оптимальном числе детей в семье вообще, без учета конкретной жизненной ситуации и личных предпочтений. Ответы респондентов на вопрос об идеальном числе детей в семье дают возможность говорить, скорее всего, об их представлениях о социальной норме детности. Демографы считают, что этот показатель наиболее устойчив, и что на него не оказывают влияния социально-экономические изменения.

2. «Желаемое» число детей – это то их число, которое индивид предпочел бы иметь в своей семье, исходя из собственных склонностей, без учета конкретных обстоятельств жизни и индивидуальной биографии. Этот показатель дает более конкретную характеристику репродуктивных предпочтений респондентов.

3. «Ожидаемое» число детей – это число детей, которое респондент «планирует» иметь в своей семье к концу репродуктивного периода. Это наиболее конкретный показатель, хотя в реальной жизни он более мобилен и не всегда совпадает с фактическим числом детей, рожденных семейной парой. Снижение репродуктивных планов населения является своеобразной реакцией на экономическую и политическую нестабильность.

В исследовании брачных стереотипов изучался в большей степени второй компонент – «желаемое число детей в будущей семье». В целом, и мужчины, и женщины продемонстрировали единодушие в желании иметь двоих детей (соответственно 37 % и 65 %). Среди респондентов преобладали молодые люди, не имеющие детей (женщины – 89 %, мужчины – 96 %). Интересно, что именно женщины проявили в большей степени желание иметь трех детей (20 %), а вот молодые мужчины в меньшей степени разделяют такую возможность (7 %), что опровергает общепринятое представление о желании мужчин иметь как можно больше детей. Предпочтение однодетной семье отдали лишь 11 % мужчин и 14 % женщин.

Установка детности у девушек более осознана. Так, 41 % мужчин вообще затруднились ответить на этот вопрос (из них не знали как ответить 11 % семейных мужчин!), тогда как среди молодых женщин не было ни одной, которая оставила бы этот вопрос без ответа.

Однако репродуктивные установки изменяются вместе с изменением семейного положения (табл. 2). Приоритеты малодетной семьи остаются, но желание женщин, вышедших замуж, иметь двух или трех детей заметно уменьшается. А женатые мужчины, наоборот, демонстрируют желание произвести более трех детей. Единодушные в стереотипе малодетной семьи у респондентов обоего пола сменяется несовпадением в более реальном показателе ожидаемого числа детей. Женщины, повышающие свое образование и ориентированные на самоактуализацию не только во внутрисемейной деятельности, считают, что радостью материнства можно насладиться, воспитывая одного-двух детей, тогда как мужчины начинают ревновать успешную женщину, которая воспринимается как угроза его преимуществу во внесемейной деятельности. Мотив иметь более трех детей можно расценивать и как желание «привязать» жену к семейному очагу и затормозить ее успехи в профессиональном продвижении.

Таблица 2

Репродуктивные установки студенческой молодежи (опрос, 125 чел. – 100 %)

Желаемое число детей	Женатые мужчины	Замужние женщины	Неженатые мужчины	Незамужние женщины
Один	12	17	14	10
Два	39	50	56	60
Три	25	17	7	25
Более трех	13	16	10	3
Ни одного	-	-	-	2
Нет ответа	11	-	13	-
Всего	100	100	100	100

Однако мужские опасения суть барьеры страха и собственной неуверенности. Ориентация замужних респондентов на семью возрастает по сравнению с незамужними (табл. 3).

В своих детях респонденты-мужчины хотят воспитать, прежде всего, трудолюбие (55 %), честность (52 %), достоинство (50 %), хорошие манеры (47 %), доброту (38 %), почитательность к старшим (30 %). Меньше всего у респондентов ценятся такие качества, как умение любить (15 %), опрятность (13 %), гражданственность (10 %), чуткость (6 %).

Девушки хотят воспитать в своих детях в первую очередь хорошие манеры (50 %), трудолюбие (44 %), честность (43 %), достоинство (41 %), доброту (34 %), умение любить (25 %). Менее привлекательны такие качества, как гражданственность (3 %) и почитательность к старшим (10 %).

Результаты показывают, что в целом приоритеты в воспитании будущих детей у юношей и девушек совпадают. Позиции абстрактного гражданина уступают место в сознании респондентов образу ребенка как честного человека, хорошо воспитанного, трудолюбивого, с чувством собственного достоинства.

В образ идеального ребенка респондентами внесены существенные дополнения – качества, которые в детях раздражают. Так, и мужчины, и женщины отметили следующие нежелательные качества в характере детей. Капризность не выносят 51 % мужчин и 49 % женщин, непослушание – 32 % мужчин и 33 % женщин, упрямство – 25 % мужчин и 33 % женщин. Матери больше времени проводят с маленькими детьми. Осознавая низкие шансы побыть наедине со своими мыслями, девушки уже сейчас отмечают, что навязчивость детей повышает утомляемость и усталость (30 %). Мужчины, которых такая перспектива не беспокоит, потому что они считают нормальным и естественным, когда за ребенком присматривает жена, отметили нежелательность этого качества лишь в 10 % случаев. Их также раздражает неаккуратность детей (42 %), но как сказано выше, молодые люди не считают нужным заниматься воспитанием опрятности у малышей, возможно, по их мнению, это тоже удел женщины. Также респонденты-мужчины в большей степени страдают от шума, который производят дети (44 %), женщины, видимо, смирились с такой необходимостью и отметили такое качество только в 19 % случаев.

Таблица 3

**Сравнение предпочтений семейного образа жизни
и профессионального продвижения у студентов
(опрос, 125 чел. – 100 %)**

Категории установки	Женатые мужчины	Замужние женщины	Неженатые мужчины	Незамужние женщины
Карьера	13	8	14	15
Семья	37	58	34	47
Не скажу	50	25	52	26
Нет ответа	-	9	-	12
Всего	100	100	100	100

Таким образом, студенты продемонстрировали соответствие социальному стереотипу о существовании мифического материнского инстинкта, согласно которому мать должна ухаживать за ребенком, приучать его к порядку. Молодые мужчины хоть и не отказываются от выполнения отцовского долга, все же высказывают больше раздражения при необходимости заботиться о малыше в первые годы его жизни, делегируя эту обязанность женщине. Скорее всего, еще долго стереотипное представление о том, что только женщина должна брать отпуск и больничные листы по уходу за ребенком, лишая себя возможности карьерного роста, будет присутствовать в общественном сознании.

Взгляды молодежи на функцию мужчины как добытчика изменяются. Так, женщины, в борьбе за право принимать семейные решения, уже давно сообразили, что «глава семьи – не тот, кто зарабатывает, а тот, кто тратит деньги». И хотя покушения на концентрацию в своих руках средств семейного бюджета ослабли, но женщины считают, что им лучше знать, как распоряжаться деньгами семьи. Респонденты заявили, что бюджет не должен быть разделен между мужем и женой, но супруги могут иметь деньги на «карманные расходы». Неизвестно, о какой части семейного бюджета идет речь, но старая поговорка, пожалуй, верна: «дружба – дружбой, а табачок – врозь». Муж и жена считают, что имеют право тратить деньги, не советуясь друг с другом.

**Установки молодежи на распоряжение семейным бюджетом
(опрос, 125 чел. – 100 %)**

№	Стереотипы семейного бюджета	Женатые мужчины	Замужние женщины	Неженатые мужчины	Незамужние женщины
1.	Бюджет должен быть раздельный	12	-	2	3
2.	Общий бюджет с карманными расходами у мужа и жены	50	91	77	90
3.	Жена-распорядитель бюджета	-	9	-	2
4.	Муж – распорядитель бюджета	25	-	19	3
5.	Нет ответа	13	-	2	2
6.	Всего	100	100	100	100

Однако стереотип, провозглашающий, что все семейные средства должны находиться у мужчины, живы в сознании 14 % холостых мужчин, 35 % юношей проявили растерянность и не смогли ответить на этот вопрос, в отличие от девушек, которые уже сегодня более детально представляют себе слагаемые семейного счастья.

Семейные респонденты имеют свои представления о финансовом устройстве семейной жизни (табл. 4). Мужчины отстаивают свое право быть распорядителем семейного бюджета, не доверяя деньги женщинам, которые не возражают соединять заработанные средства, но тратить отдельно, правда, неизвестно, о каком удельном весе женских покупок идет речь. Но 9 % замужних женщин уже, видимо, столкнулись с мужской непрактичностью в распоряжении семейными средствами, заявив, что деньги должны полностью быть в руках жены. С этим не согласились мужчины, заявив свои права на должность главного семейного финансиста (из них 25 % женатых, 18 % холостых).

Понимая, что статус семьи зависит от места проживания, молодые люди заявили о своем желании жить в центре города (47 % мужчин, 43 % женщин). Конечно, это идеальные представления, осуществление которых возможно не для всех желающих. Более адекватно своим возможностям обзавестись жилой площадью ответили 11 % мужчин и 30 % женщин. За городом не возражают жить 7 % молодых мужчин и 22 % женщин.

Будущие супруги преимущественно хотят иметь квартиру или коттедж с большим количеством комнат. Места для малодетной семьи в доме должно быть много, минимум на три комнаты больше, чем членов семьи (23 % мужчин, 50 % женщин). В свободных комнатах молодые люди могли бы разместить гостей (33% – мужчины и 31 % – женщины), столовую (64 % и 52 %), кабинет (58 % и 41%). Уже сегодня такие идеалы входят в противоречие с государственной семейной политикой и планами правительства в реформировании коммунальной сферы.

Понятно желание молодых людей сделать максимально приятным и комфортным проживание своих семей. Этот комфорт у юношей и девушек ассоциируется с наличием у семьи территории для проведения совместного отдыха: спортивного зала (62 % и 55 % соответственно), сауны (56 % и 36 %), бассейна (58% и 50%), камина (54 % и 23 %), детской площадки (35 % и 45 %), сада (29 % и 12 %), фонтана (29 % и 5 % соответственно). Мужчины к этому набору добавили наличие автомобиля, вид на море, любовницу, жен-

щины дополнили список гардеробом, прачечной, зимним садом. Интересно, что юноши мечтают более смело и вдохновенно. Фантазии девушек ближе в реальности, приземленнее, детализированнее. Они знают границы своего счастья, поэтому, вероятно, будут в меньшей степени, чем их мужья, страдать от несбывшихся желаний.

Для молодых мужчин характерен более высокий уровень притязаний. Но несбывшиеся мечты, как отмечают социологи, в середине жизни приводят мужскую половину человечества к серьезным кризисам чаще, чем женщин, которые ограничивают свои претензии к жизни уже в юном возрасте, что и продемонстрировали участники опроса.

Близкое социальное окружение, в которое входят соседи и родственники, также оказывает влияние на ощущение социального комфорта семьи. Фраза «жениться надо на сироте» сегодня не актуальна. Будущие супруги возлагают на родственников надежды на то, что они будут заинтересованы в сохранении молодой семьи, не станут стараться внести в уклад новой семьи свои «уставы» (24 % мужчин, 32 % женщин). Родственники должны быть дружелюбные (57 % и 79 %), богатые и щедрые (27 % и 15 %), с высоким социальным статусом (21 % и 12 %). Итак, на родню, которая поможет в трудную минуту, надеется 99 % респондентов. Только 1 % опрошенных заявили, что родственников должно быть как можно меньше и жить они должны как можно дальше.

Те из респондентов, кто сознает, что не может позволить себе коттедж, смирились с необходимостью выносить ежедневное присутствие соседей. Однако хотели бы, чтобы эти люди не были грубыми. Так, о вежливых соседях мечтают 33 % мужчин и 15 % женщин (видимо, девушки в два раза меньше уверены в возможности существования таких соседей). Люди, живущие рядом, в представлениях студентов должны быть отзывчивыми (50 % и 41 %), но в то же время спокойными (25 % и 23 %). Лучше, если молодым супругам повезет жить с соседями, близкими по возрасту (29 % и 15 %). От пожилых кумушек, бесцеремонно решающих чужие проблемы, в связи с неограниченным количеством свободного времени, наши респонденты устали. В своих ответах они заявили, что хотят нормального общения с людьми, которые могут их понять в силу общности возрастных характеристик и похожих проблем.

Результаты исследований показали, что в настоящее время происходят изменения в семейных социальных стереотипах в среде молодых сибиряков. Юноши мечтают не о преданной домохозяйке, а об образованной, умной, финансово независимой женщине, которая могла бы совместить успешную карьеру с рождением и воспитанием детей. Девушки предъявляют повышенные требования к внешним данным будущего супруга, функция защитника и добытчика, выражающаяся в физической силе, уступает место таким качествам, как благородство, великодушие, доброта, нежность.

Современные социальные предпочтения и стереотипы молодежи тесно связаны с изменением условий социальной среды и специфики социального взаимодействия. Изменения в социальных условиях жизни внесли изменения в образы идеальных представлений о том, какими должны быть отношения супругов. Женщина в фантазиях молодых людей перестала быть носительницей функций матери и хранительницы очага, а мужчина уже не только глава семьи и хозяин дома. Предпочтения девушек в выборе форм семейного поведения отличаются большей смелостью, стремлением изменить отношение к современной замужней женщине как к члену семьи, на котором лежит ответственность за выполнение домашних обязанностей хозяйки и воспитательницы, но за которого кто-то другой принимает решения. Они не желают воспринимать мужа как еще одного ребенка, за которым нужно ухаживать, но при этом подчиняться его авторитетным заявлениям. Их фантазии в сфере семейно-брачных отношений отличаются большей степенью детализированности и реальности исполнения.

Юноши более консервативны в своих взглядах на семейные отношения. Создается впечатление, что они боятся уступать инициативу девушкам и держатся за старые стерео-

типы, согласно которым им проще и удобней воспринимать традиционный статус женщины в семье. Вместе с тем будущие мужья хотят общаться с умными, красивыми женщинами, мир которых не ограничивался бы узким семейным кругозором. Если добавить к этому более смелые фантазии молодых мужчин в сфере устройства семейного очага, то можно прогнозировать сложности в их отношениях со своими будущими женами. Противоречивость претензий к супруге, нереализованность своих смелых желаний могут стать серьезной причиной конфликтов с женами, на строптивость которых мужьям легко будет свалить все свои жизненные неудачи.

Сегодня можно наблюдать процесс изменения социальных стереотипов молодых людей в сфере брачно-семейных отношений. На процесс изменений стереотипов влияют отношения, которые выстраиваются в генетических (родительских) семьях студенческой молодежи, и собственные идеалы исполнения семейных ролей, которые молодые люди актуализировали, отвечая на вопросы. Особенности их социальных вкусов отражают специфику социальной ситуации, сформировавшей их мировоззрение. Она отличается утратой тотальной идеологической концепции, изменениями в социальной структуре общества, производственных процессах. Молодежь не желает подчиняться рамкам и условиям поведения и социальным стереотипам, кем-то для них созданным.

У молодых кемеровчан изменился взгляд на жену как на красивое создание, совсем не обязательно обладающее высокой степенью интеллекта или хорошим образованием. Этот процесс идет не благодаря, а вопреки образу женщины, который предлагают средства массовой информации и структура брачного градиента, выработанного старшим поколением. Возможно, их представления о будущей супруге слишком идеальны, все же образ, о котором они писали, имеет преимущественные черты романтической женщины-подруги. Но, очевидно, сыновья, видевшие своих матерей, измученных рутинным исполнением хозяйственных обязанностей, не хотят, чтобы их дети видели нечто подобное. Им не нужна полезная в хозяйстве машина в человеческом обличье, им нужен живой человек, который смог бы представить их в обществе. Юноши говорят о желании видеть рядом с собой умную подругу, способную принять компетентное решение в сложной жизненной ситуации.

Проблемой будущих отношений можно назвать ситуационную корректировку идеальных семейных представлений реальными возможностями женщин совмещать в себе функциональные обязанности подруги и матери семейства. Этот межролевой конфликт уже сегодня предлагают молодые мужчины своим будущим женам.

Счастье семьи зависит от субъективного представления молодых людей об образе успешной семьи. Приведение в соответствие идеалов и возможностей по обеспечению своей семье достойного существования для современных мужчин болезненный процесс. Семейные фантазии девушек отличаются большей степенью реалистичности, они не верят, что их мужья будут способны исполнить их мечтания, и полагаются на собственные силы. От будущего мужа требуется красивая внешность, понимание, нежность. В интеллектуальных качествах ему отказывают, по крайней мере, к ним относятся скептически. От него не требуется ни инициатива, ни наличие таланта, только умение угадывать желания и быть готовым их выполнить. Все остальное – «я сама!» И хотя мужчины мечтают об активной, инициативной женщине, такая активность их скорее всего удивит и спровоцирует семейные конфликты.

Искажения в нормальном процессе современной семейной социализации отложили отпечаток на готовность принятия семейных ролей, процессе самоосознания себя как будущего супруга. То, что студенты видели в родительских, чаще всего аномальных, семьях, их не устраивает, а как воплотить идеал своей семьи, они не знают. Из школьных курсов исчезли дисциплины, помогающие молодым людям предбрачного возраста подготовиться к семейной жизни. Служители церкви не могут компетентно на современ-

ном языке, понятном молодежи, объяснить концепцию идеального православного брака. Слишком далек он от социокультурных предпочтений молодых людей. Общество может еще долго говорить о необходимости укрепления семьи как социального института, но, не имея внятной концепции семейной политики на государственном уровне, не умея научить своих детей быть социально-компетентными личностями (в том числе и с точки зрения компетентности в семейных отношениях), предлагая им старые модели семьи и представления об успешном браке, существенных изменений ждать нельзя.

Стереотип брачных отношений можно рассматривать как социокультурный феномен, в котором сочетаются элементы эмоционального и социального опыта студентов, старые представления, дань традициям и собственные фантазии на тему социальных отношений. Результаты показали прагматичность представлений молодых людей о семейном счастье. Трудно предъявить претензии к «бесчувственной» молодежи, если в современной семье родителей интересуют в большей степени хорошие школьные оценки и «правильное» поведение. Учителя также ориентированы на качество успеваемости, а не на развитие сферы чувств ребенка. Воспитание в юношеском возрасте осложняется тем, что молодой человек оказывает противодействие воспитательному воздействию, как личность с уже сформированной системой ценностей. Поэтому преподавательский состав тоже предпочитает ориентироваться на трансляцию большого объема знаний, интеллектуально перегружая учащихся. Никакие информационные нагрузки не могут заменить помощи в процессе формирования сферы чувств молодых людей, которым, прежде всего, нужно помочь научиться рассказать о своих идеалах своему партнеру на языке чувств. Успешная семья – это семья, в которой супруги смогли воплотить собственные идеалы семейных отношений, избежав непродуктивных конфликтов между собой и социальной действительностью.

Примечания

1. Социологический словарь. – Минск, 1991. – С. 252.
2. Изучение социальных стереотипов в сфере брачно-семейных отношений в молодежной сфере (ИСС. 2003–2004 гг. Опрос 127 чел. – 100 %).
3. Изучение идеального образа брачного партнера в молодежной среде (ИИОБП. 2003–2004 гг. Контент-анализ, 60 документов – 100 %).
4. Социология молодежи – Ростов на/Д, 2001. – С. 271–272.
5. Модернизация общества и конфликт ценностей // <http://www.ice.ru/libertarium/people/matveeva.html>

Д. В. Юшмаков

ПРОБЛЕМЫ СОГЛАСОВАНИЯ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ ИНФОРМАЦИОННОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В широком смысле, под информационным взаимодействием понимают процесс взаимодействия двух и более субъектов, целью и основным содержанием которого является изменение имеющейся информации хотя бы у одного из них.

Последние десятилетия XX века отмечены событиями, существенным образом трансформировавшими современную социокультурную реальность. Речь идет об активном вхождении в жизнь общества новейших информационно-коммуникационных технологий, произошедшем в результате бурного развития электроники.

Начиная с середины 60-х годов западными социологами и социальными философами (Д. Белл, Д. Рисман, О. Тоффлер, А. Турен и др.) активно обсуждается вопрос о вступлении наиболее развитых стран в качественно иную стадию социального развития, охарактеризованную ими как постиндустриальное или информационное общество, главным отличающим критерием которого является определяющая роль информационных технологий во всех сферах жизнедеятельности людей. Но если в 60-е годы идеи об информационном обществе имели скорее характер футурологических прогнозов, то в ходе совершенствования электронной техники и цифровых технологий большинство из предсказанных теоретиками событий обрели свое реальное воплощение, выразившееся в бурном развитии средств массовой коммуникации, в особенности телевидения, в создании и широком распространении персональных компьютеров, в построении глобальных информационных сетей, в разработке технологий виртуальной реальности и других технологических инноваций. В своей совокупности эти достижения коренным образом изменили жизнь общества, не только выдвинув на передний план информационную деятельность, т. е. деятельность, связанную с производством, потреблением, трансляцией и хранением информации, но и усложнив и трансформировав мир так, что осмыслить его в рамках традиционных подходов стало довольно затруднительно.

Вообще, информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) нельзя более рассматривать как нечто принадлежащее исключительно миру техники, ибо они настолько глубоко проникли в жизнь людей, вплелись в саму ткань ее повседневности, что вычленив их из общего мировоззренческого и культурологического контекста уже не представляется возможным.

В настоящее время налицо тенденция замещения традиционных видов информационных взаимодействий (ИВ) взаимодействиями, опосредованными достижениями ИКТ. Таким образом, в данном исследовании под ИВ мы понимаем взаимодействие субъектов с продуктами ИКТ, либо посредством ИКТ между собой, с целью передачи/получения какой-либо информации.

Стремительное развитие и внедрение ИКТ повлекло за собой увеличение количества ИВ и изменение их характера. Традиционно считается, что именно это породило многочисленные проблемы, в том числе и нравственно-этического характера. Иная точка зрения заключается в том, что эти проблемы существовали намного раньше и лишь приобрели глобальный характер и стали более острыми, в связи с тем, что ИКТ предоставляют практически неограниченные возможности по доступу, распространению, репродуцированию и манипуляции информацией.

Рассмотрим это на примере этических проблем, обычно выделяемых в качестве наиболее актуальных. К ним относят: проблему защиты авторских прав на интеллектуальную собственность; проблему распространения заведомо ложной информации, информации, способствующей разжиганию межнациональной, межрелигиозной и др. видов нетерпимости, ксенофобии, расовой, половой и иных видов дискриминации; проблему ненадлежащего использования ИКТ в целях распространения детской порнографии, манипуляции массовым сознанием и установления тотального контроля над личностью. Отметим, кстати, что кроме двух последних, эти проблемы носят скорее правовой, чем этический характер.

1. Благодаря тому, что неотъемлемым свойством информации является возможность практически бесконечной ее репродукции, появляются возможности извлечения прибыли преступным путем. В Интернете пиратским образом не только появляются тексты тех или иных пользующихся популярностью книг, но и идет обратный процесс – воровство текстов из Интернета. Отдельную проблему представляет широко распространенная практика нелегитимного копирования компьютерных программ, которую следует расценивать как обычную кражу. Но защита прав интеллектуальной собственности на

компьютерные программы чрезвычайно сложна и состоит в трудности различения между кражей идеи и использованием чужой идеи в качестве основы для разработки своей новой идеи или новой технологии.

2. ИКТ предоставляют широкие возможности для распространения заведомо ложной информации, информации клеветнического характера, дезинформации. В качестве примера можно привести ИВ, имеющее целью распространение ложной информации о готовящемся террористическом акте (заложенном взрывном устройстве и др.). Использование злоумышленником средств ИКТ нередко позволяет ему уходить от ответственности.

3. Роль ИКТ в качестве средства пропаганды межнациональной нетерпимости и аналогичных деяний также весьма высока. Большое количество экстремистских группировок осуществляет вещание на радио и телевидении, выпускает печатные и Интернет-издания, имеет собственные Интернет-представительства, где зачастую помимо чистой идеологии можно получить информацию прикладного характера (например изготовления взрывчатых, отравляющих веществ) и оказать посильную материальную поддержку.

4. Развитие детской порноиндустрии связано в первую очередь с Интернетом. Интернет во многих случаях заменил педофильские журналы, кино- и видеофильмы. Он является общедоступным, дешевым, удобным и конфиденциальным средством для развития бизнеса и совершения торговых операций в сфере педофилии и детской порнографии. Так, например, по данным на 2000 год в Японии находятся около 500 тыс. (т. е. приблизительно 1 на 250 человек) порнографических сайтов, значительная часть которых содержит детскую порнографию. Интернет также стал основной средой для обсуждения вопросов педофилии.

5. Современный этап развития не только не снизил, но усилил тенденцию к использованию новейших технологий ИВ манипулятивного характера на психику людей в рекламе, в политической борьбе. Широкомасштабное применение манипулятивного воздействия в коммуникационных процессах дезориентирует социально активную часть населения, вызывает психоэмоциональную и социальную напряженность, что не позволяет адекватно воспринимать социально-экономическую и общественно-политическую ситуацию, деятельность высших органов государственной власти.

6. Одним из последствий развития ИКТ можно считать возможность нарушения права индивида на частную жизнь, одного из основных прав человеческого бытия. Без этого права «наше существование становится контролируемым, а наше достоинство как человеческих индивидов вполне может быть нарушено». Ведь возможность контролировать информацию о себе – это основа понятия «право на частную жизнь». Но если подобная информация хранится в банках данных, причем зачастую она «переплетается» с другой информацией, то можно предположить, что в какой-то момент информация, извлеченная для одной цели, может быть использована для других целей без согласия лица, о котором идет речь.

Итак, очевидно, что, во-первых, ИКТ являются эффективным средством распространения, репродуцирования и манипуляции информацией и сами по себе не могут быть причинами возникновения «новых» этических проблем. Во-вторых, на наш взгляд, основную опасность представляет не осуществляемая ИКТ свобода ИВ, а именно опосредованность действий субъекта через них. Человек не совершает какое-либо аморальное деяние как акт, он всего лишь нажимает кнопки или щелкает мышью и не может в полной мере ощутить моральной ответственности за свои деяния. Отсюда представляется необходимость разработки кодекса информационной этики на основе традиционной, регламентирующей поведенческие нормы ИВ, опосредованных ИКТ, и, что особенно актуально, включения этого кодекса в качестве неотъемлемого компонента в общую информационную культуру личности.

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА САМОСОЗНАНИЕ ДРЕВНЕГО ЧЕЛОВЕКА (ПРЕДКА)

Одной из важнейших задач науки является изучение производства, без исследования которого немислимо воссоздание истории народов в древности. «Экономические эпохи» различаются не тем, что производится, а тем, как производится, какими средствами труда. «Средства труда не только мерило развития человеческой рабочей силы, но и показатель тех общественных отношений, при которых совершается труд», – писал К. Маркс [1].

«Исследования древнекаменного века словно театр, полны неожиданностей!» – воскликнул однажды известный французский археолог Ж. Лаллан после очередного «сюрприза» в ходе раскопок стоянки первобытных охотников на мамонта.

В самом деле, если обратиться к истории археологии, то не найдешь в ней страниц более драматичных, чем те, на которых записаны обстоятельства утверждения в науке знаний о «детстве» человечества: сначала реальности изготовления в «допотопные времена» каменных инструментов, затем существовании древнейшего предшественника «человека разумного» – неандертальца и, наконец, наличии поразительных художественных способностей у тех, кого ранее презрительно называли «троглодитами».

Казалось бы, умудренные богатым опытом прошлого, исследователи не должны в наши дни чему бы то ни было удивляться или, во всяком случае, должны воздерживаться от торопливых суждений и анализа при известиях о новых «сюрпризах» науки о древностях.

Обнаруженные в глубинах пещер наскальные рисунки свидетельствуют о сложной системе храмовых святилищ, структура которых отражает комплекс идей и представлений людей древнекаменного века о природе. Можно предположить, что пристрастие к искусству, как выяснилось, было присуще уже обезьянолюдам. Накапливаются и самые, быть может, поразительные факты: первобытные предки, оказывается, с пристальным вниманием следили за «жизнью» неба и его загадочными «обитателями» – ослепительным жарким диском Солнца, за большими и малыми звездами, за причудливо переменчивой Луной и т. д.

«Науке предстоит решить, пожалуй, самую головоломную из задач – кто на самом деле скрывается под этим живописным костюмом древнейшей эпохи человечества» [2]. Речь, в сущности, идет о познании начала начал культуры человечества – интеллекта и духовного мира предка, одетого в шкуру бизона.

Создается впечатление: многие исследователи, ученые сознательно принижают достижения в познании мира, упрощают духовную жизнь и интеллектуальный кругозор людей палеолита.

Корни такого подхода к изучению культуры далеких предков глубоки и прочны. Согласимся, что традиционное направление исследований орудий труда и быта, не дополненное основательным изучением элементов интеллектуального и духовного в древнейшей культуре – создает о ней весьма однобокое представление. При «оживлении» прошлого археология не может до бесконечности ограничивать свои задачи лишь реконструкцией быта и способа хозяйствования на основании детального описания орудий труда и т. д. В дверь науки XXI века все настойчивей стучится иная проблема, куда более интригующая – интеллектуальный мир и духовная жизнь древнейших людей. Ошибочно считать, что наш предок миллионы лет только тем и занимался, что почти бездумно и тупо-инстинктивно колотил камни, кое-как приспособивая их для разделывания охотничьей добычи. Но как же проникнуть в мышление первобытного человека? Как предлагает профессор В. Е. Ларичев, имеется два наиболее оптимальных подхода, которые не претендуют на абсолютную истину в применении примеров. Проиграем для выбора оптимального пути

разные варианты поиска доказательств, начав с самого привычного и тривиального: далекий предок, человек древнекаменного века, подобрал на берегу окатанный водой кварцитовый булыжник и, ударив другим камнем, отделил от него пластину. Зачем? «Для того, чтобы, получив простейший, вроде ножа, инструмент с острым режущим краем, отрезать кусок мяса для завтрака» – таков правильный ответ [3]. Но ведь можно поставить вопрос по-другому, акцентируя внимание на более существенной стороне последствий этого рядового эпизода. Обезьяночеловек, отделяя пластину от гальки, хотел знать, чем расколотый камень, как твердая порода, отличается от другого и не лучше ли он по определенным качествам и свойствам того сырья, которое обычно использовалось для изготовления орудий? Все это могло означать накопление знаний, допустим, по геологии, а точнее по минералогии. По всей вероятности, при такой постановке вопроса, при таком повороте разговора возможна совсем иная по смыслу оценка действия нашего предка.

Чтобы подойти к такой постановке вопроса, людям еще предстояло пройти путь длинной по меньшей мере в 3 миллиона лет.

Сегодня мы вынуждены признать – уже тогда, в палеолите, человек сделал первый шаг к приемам распознавания и оценок горных пород, а значит, по существу, и к началу становления одной из естественных наук?

Зоны Земли, где происходил сложный процесс, который можно определить как «становление человека», по природным условиям отличались разнообразием. Однако обязательным условием, которое обеспечивало эволюцию Номо, всегда было наличие около стоябища древнейших предков современных людей не только животных – объектов охоты, но и подходящих камней для изготовления орудий труда. «По находкам на стоянках уже можно заметить, что обезьянолюди стали использовать при изготовлении инструментов не любое более или менее приемлемое по качеству сырье, в частности распространённые на речных отмелях кварцитовые гальки, а кремнистые породы, которые поддавались раскалыванию легче, а край сколов с них отличался тонкостью и остротой, что сулило большую эффективность при выполнении предстоящей работы» [4].

Итак мы видим, благодаря использованию разнообразных орудий из кремнистых пород древние предки получили также возможность осваивать сложные и многоступенчатые трудовые операции. Совокупность операций в строгой последовательности на современном языке называется «техническая технология». Технологии, применяемые обезьяночеловеком, все время усвершенствовались, росло самосознание древнего предка. Можно предположить, что в поисках камня, которому отдавалось особое предпочтение при изготовлении орудий охоты и домашнего труда, наши предки стали совершать своего рода разведывательные экспедиции, так как камни и орудия труда были не местного ландшафта.

Камень продолжал всесторонне осваиваться нашими предками. Власть древних людей над ним представляется почти волшебной, когда с особой пристальностью изучаешь следы их кропотливой работы. Стоит ли удивляться ювелирной точности и мастерству обращения с этим твердым материалом, если за плечами охотника древнекаменного века было уже около 3 миллионов лет познания его свойств и качеств? Люди, являющиеся современниками мамонтов и шерстистых носорогов, а также диких лошадей, бизонов, горных баранов, просто не могли позволить себе знать камень плохо! Ведь от прочности, надежности, остроты и совершенства форм инструментов, большая часть которых сотни тысячелетий изготовлялась прежде всего из камня, зависела удача в охоте, а значит, и жизнь охотника и всех его сородичей. Иначе говоря, камень как производственное сырье составлял основу основ технологии и индустрии палеолитического человека, и потому можно не сомневаться, что древние люди в совершенстве знали отдельные его качества и свойства. Более того, следует заметить, что камень использовался обезьянолюдьми и в качестве материала при сооружении первых в истории строений, которые укрывали сообщества наших предков от непогоды и всякого рода опасностей. В этих примитивных хижинах со временем появились выкладки из булыжников и плиток – первые очаги, в

которых заметались бережно защищенные от дуновений ветра языки пламени, подарившие людям тепло и горячую пищу. Затем, ударяя одним камнем о другой, первобытный человек научился высекать огонь и овладел, таким образом, одной из стихий природы. И в это время камням стали приписываться некие таинственные свойства, от чего, вероятно, колдовским кольцом и опоясали они в недрах пещеры Монте-Чирчео (Италия) пространство с размещением в центре его черепа обезьяночеловека.

Затем в причудливых очертаниях скал, отдельных фигурных камнях древнему человеку стали видеться образы существ как реальных, так и фантастических. Это как бы одухотворяло камень в глазах древних людей. Иначе как можно объяснить, что нередко первобытный скульптор несколькими скупыми штрихами или линиями оживлял неровности мертвых стен пещеры или отдельного камня, превращая их этими остроумными графическими «подсказками» в легко распознаваемые образы животных, существ не-реального мира?

Образно-художественное мышление наших далеких предков одухотворяло мир природы во всех его компонентах, обуславливая и то, что можно назвать заблуждением. Одухотворялся, по-видимому, также и камень, чему могло способствовать и то обстоятельство, что обезьянолюди научились получать из камня краску – охру, напоминающую по цвету кровь – носительницу жизни в их теле. Быть может, поэтому в могилах первобытных людей рассыпались частицы кроваво-красной охры, а много тысячелетий спустя, когда стало зарождаться искусство «человека разумного», образы его нашли воплощение прежде всего в каменных скульптурах и барельефах. Те же мысли возникают при знакомстве с тончайшими, полными трепетной жизни гравюрами на скальных плоскостях пещер с их изумляющими совершенством многокрасочными панно. Они вписывались с усердием священнодействия в темных и сырых подземных галереях храмов минеральными красками, замешанными на жире и мозге животных, а также на соке растений [5].

«Размышляя над содержанием древнейшего искусства, не следует упускать из вида, что самые впечатляющие произведения его исполнены на камне или из камня, что могло соответствующим образом осмысливаться древними людьми» [6].

Приведенные примеры дают повод сделать следующие выводы. Оставляя мир заблуждений и возвращаясь к главной теме разговора – к сфере познания и развития самосознания, необходимо отметить, что в укрощении огня человеком древнекаменного века, а также в умении изготавливать минеральные красители можно усмотреть (при определенном подходе) процесс зарождения знаний химических свойств веществ. Образы зверей, с великим мастерством запечатленные в настенном искусстве, позволяют утверждать, что древний человек изучил до тонкостей их облик, повадки и характер. Это обеспечивало ему удачу на охоте, жизненно важном деле первобытных людей. Разделявая каменными ножами туши убитых животных, человек узнавал также строение их тела и отдельных органов, подтверждением этому служат анатомические рисунки, исполненные на камне, кости и роге. Почему бы не увидеть в этом первые шаги в накоплении знаний по биологии и появление культурных познавательных технологий в совокупности приведенных примеров.

«Наконец, древнейшие люди были не только первыми геологами, химиками и биологами, но и настоящими пионерами географии. Это они – первопроходцы, путешественники, открывали новые земли и континенты». «Это они (по меньшей мере четверть миллиона лет назад) оказались на западе Старого Света, покинули теплое Средиземноморье и достигли туманно дождливой Англии, а также холодных болотистых низин севера континентальной части Западной Европы» [7]. В те же времена первобытное человечество открывало для себя новые территории на востоке Старого Света, в Азии. Не могут не потрясти такие достижения охотников древнекаменного века, как первоначальное освоение южных районов Сибири, Саяно-Алтайского нагорья, приполярных зон арктического севера Азии, а затем открытие Нового Света.

Результаты исследований последних лет свидетельствуют о том, что древнейшие люди Земли около двух миллионов лет назад основали свои стойбища на берегу Лены в Южной Якутии (раскопки Ю. А. Молчанова в Диринг-Юряхе в 1983–1987 годы) [8]. Четверть миллиона лет назад архантропы, современники синатропа и питекатрона, прочно освоили долину Ангары и низовья Лены в Прибайкалье, о чем свидетельствуют десятки открытий Г. И. Медведевым древнейших стойбищ. «Человек разумный» древнекаменного века проник в районы севернее Полярного круга и вышел к берегам Ледовитого океана, положив начало освоения Арктики (исследования Ю. А. Молчанова, стоянка Берелех в низовьях Индигирки) [9].

Появление первых переселенцев из Сибири на Североамериканском континенте произошло около 15 тысяч лет назад. Это событие, несомненно, является свидетельством величайшего упорства и стойкости древних людей. Освоение людьми древнекаменного века практически всех континентов земного шара – это беспрецедентное по масштабам предприятие – растянулось во времени на многие тысячелетия. Великое путешествие древних обитателей Земли было обречено кануть в безвестность даже для ближайших к ним потомков. Как мы видим сегодня, результаты странствий людей палеолита по континентам не могли остаться без последствий. Ничто, пожалуй, так не обогащало знаниями и не расширяло кругозор наших древнейших предков, как знакомство с новыми землями, куда устремляла их практическая потребность, а со временем и чисто человеческие свойства – любопытство и жажда неизвестного. При столь значительных миграциях охотники древнекаменного века неминуемо должны были заметить не только перемены в ландшафте, климате и животном мире, но и изменения в картине звездного неба, в пути движения Солнца, Луны по небосклону, в долготе дня и ночи и т. п. Древние люди стали следить за расположением небесных тел, а затем научились предсказывать по ним наступление смены сезонов и, следовательно, определять время начала важных хозяйственных работ.

Нужно отметить что культ неба находил отражение и в сезонных культах – бытовых праздниках, отголоски которых сохранились до сих пор в народной культуре, и в точных знаниях, закрепленных в системах счисления времени по Луне, Солнцу и звездам, и в умении ориентироваться по небесным светилам в пространстве. А отсюда неизбежно следует вывод, что благодаря астрономии, как можно надеяться, проясняются интеллектуальные достижения древности, связанные с началом накопления человеком знаний об окружающем мире, высвечиваются черты духовного мира древних людей. Особенно ярко отражается культура древнекаменного века, когда видишь сравнительные материалы древнего человека Ното разумного. Мы утверждаем, что древнего человека из царства зверей вырвал труд. Человека разумного действительно характеризует, насколько можно это видеть из мифов и образов древнего искусства, стремление понять свое место в системе окружающей природы, разгадать процесс, который обусловил появление самого нашего мира. Как пишет В. Е. Ларичев, в попытке понять зарождение и развитие мира нельзя не усмотреть зачатки будущих наук о природе, причудливо сплетенных с первобытными религиозными представлениями и культами. Человек древнекаменного века, веривший, что магическим ритуалом можно воздействовать на грозу, стихию природы, конечно, ошибался. Но и в этом его заблуждении видно неистовое стремление разгадать сокровенные тайны мира, обуздать слепые силы природы и поставить их себе на службу [10].

Все это наводит на мысль о том, что представления о первобытном человеке как дикаре не просто искажают историческую перспективу. Такой подход влечет за собой ничем не оправданный отказ от изучения захватывающего пласта культурного наследия человечества. В археологии, однако, никогда не было единодушного отказа от такого поиска, хотя пути его были для одиночек – упрямец долги, извилисты, тернисты и неблагодарны. Таким одиночкой был профессор В. Е. Ларичев, который прошел весь этот тернистый путь. А наши исследования продолжают, стремясь проникнуть в духовный мир наших далеких предков.

Примечания

1. Маркс К. Капитал. – М., 1953. – Т. 1. – С. 187.
2. Ларичев В. Е. Прозрение. – М., 1990. – С. 6.
3. Там же. – С. 7.
4. Ларичев В. Е. Охотники, художники, рудознацы // Знание – сила. – 1977. – № 2; Муратов В. М. Общая характеристика политической стоянки Малая Сья в Хакасии / В. М. Муратов, Н. Д. Оводов, В. А. Попычев и др. // Археология Северной Азии. – Новосибирск, 1982.
5. Абрамова А. Грот Двухглазка – жилище неандертальцев / А. Абрамова, Н. М. Ермолаева // Природа. – 1976. – С. 11; Абрамова З. А. Мустырский грот Двухглазка в Хакасии // КСИА. – М., 1981. – Вып. 165.
6. Ларичев В. Е. Указ. соч. – С. 8.
7. Там же.
8. Молчанов Ю. А. Дириг-Юряхе в 1983–1987 гг. – М., 1990. – С. 237.
9. Там же. – С. 281.
10. Медведев Г. И. «Человек разумный» древнекаменного века. – М., 1976. – С. 18.

О. И. Жукова

О БЕЗЗАЩИТНОСТИ СОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ ПЕРЕД ДОМИНИРУЮЩИМИ ФОРМАМИ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сознание человека любого общества – традиционного, общества модерна, постмодерна, – каким бы при этом оно ни было в своих базисных основаниях (общественным, личностно-индивидуальным и т. д.), испытывает на себе воздействие самых разных форм культуры, от высокоинтеллектуальных до примитивно-искаженных. В этом плане мы можем говорить об определенной беззащитности сознания человека, его неспособности противостоять давлению, исходящему от мира культуры, где желание личности быть самодостаточной и не зависеть от социокультурных факторов остается своего рода утопической мифологемой.

При этом необходимо учитывать, что культура, находящаяся в стадии своего рождения, становления и пика развития, совсем иначе воздействует на сознание человека, нежели культура, пребывающая в состоянии усталости. Сегодняшний мир культуры – это мир, который познал себя в самых разнообразных вариантах существования, где по большому счету чего-то абсолютно нового, ранее не встречавшегося произойти не может. В силу этого современная личность воспринимает мир и себя в этом мире в состоянии некоего разочарования, усталости и даже безразличия. Подобная усталость сознания нашего современника, приводящая к безразличию, и порождает своеобразную «всеядность» современного человека.

Под беззащитностью сознания мы будем понимать неспособность человека, каким бы высоким ни был уровень его рефлексии и критики, противостоять воздействию ведущих форм культуры, доминирующих в определенном социуме. В качестве ведущих форм культуры нами обозначаются базисные феномены общественного сознания, реализующиеся в научных, экономических, религиозных, моральных, эстетических и т. д. представлениях.

В философском знании есть позиции, согласно которым высокоразвитая, творческая, активная личность в состоянии противостоять воздействию общества и его культуры. К числу мыслителей, разделяющих подобный подход, можно отнести Н. Бердяева, который во многих своих работах («Философия творчества», «О рабстве и свободе человека» и др.) настаивал на полном противопоставлении человека – личности и общества.

Для Бердяева подлинная личность не может просто реализоваться в обществе, она всегда должна соблюдать некую дистанцию между собой и социумом, не принимать всего того, что навязывается миром объективации. Характеризуя мир объективации, Бердяев видит в нем следующие признаки: «1) отчужденность объекта от субъекта; 2) поглощенность неповторимо-индивидуального, личного общим безлично-универсальным; 3) господство необходимости, детерминации извне, подавление и закрытие свободы; 4) приспособление к массивности мира и истории, к среднему человеку, социализация человека и его мнений, уничтожающая его оригинальность» [1].

Общество русским мыслителем рассматривается как объективация, предстающая в качестве такого господства коллектива, где положение человека опосредуется обезличенными нормами и законами, исключаяющими «свободную интимность», а отношение человека к человеку определяется через его отношение к коллективу. Высшим проявлением антиперсоналистского духа общества является государство, занявшее место субъекта социальной жизни. Общество, нация, государство не являются личностями, в силу чего человек как личность имеет большую ценность, чем они. Поэтому право человека и его долг, заключает мыслитель, защищать свою духовную свободу от государства и общества со всеми его институтами, личность же, выступающая в качестве самой высшей ценности, должна полностью противопоставить себя всему объективированному, только в таком случае она и может личностью называться.

Признавая данную позицию в качестве интересной и оригинальной, нам представляется более близкой точка зрения, основанная на признании и понимании того факта, что человек в любом случае, каким бы огромным ни было его желание, не в силах полностью уйти от давления определенных форм культуры социума. И как бы он ни настаивал на том, что является свободным, самодостаточным и независимым, все это в глубинных, бессознательных своих основаниях оказывается совсем иным. Мы здесь не имеем в виду особенности сознания ведущей харизматической личности, способной, в конечном счете, противостоять доминанте общества и невзирая ни на что отстаивать свою позицию. Безусловно, благодаря роли и деятельности подобных людей и происходит, в сущности, развитие общества и исторического процесса, и если бы не подобные личности, то в истории не было бы значимого осевого центра, который и делает собственно историю как историю, как процесс постоянного развития, изменения, становления. Нас же в данном случае интересует типический человек, человек массового сознания. А именно обусловленное сознание в той или иной степени заложено в каждом из людей, независимо от того, хочет человек это признавать или нет.

Ортега-и-Гассет в своей работе «Восстание масс», написанной в 20-е годы прошлого столетия, пророчески заметил, что настоящее и будущее общества все равно в конечном итоге будет за таким вот массовым человеком. Он имел в виду не только факт фиксации деградации культуры, но и объективное вступление общества в новую стадию своего развития, где массовое, общедоступное становится принципом социального бытия. Кризис европейской цивилизации (это состояние характерно и для современного российского сообщества) получает у Ортеги определенный диагноз: восстание масс. Понимание массы у философа лишено четкого однозначного определения, что говорит о сложности изучаемого предмета, его расплывчатости. Масса здесь выступает непреложным феноменом современного мира. «Масса – это множество людей без особых достоинств. Речь идет не только и не столько о “рабочей массе”. Масса – это средний человек» [2]. Победу одерживает посредственность, которая нисколько не обманывается насчет собственной заурядности и при этом безбоязненно утверждает свое право на нее, навязывая его всем и всюду. Жестокость современного мира Ортега и видит в том, что на арену истории уже выступил «человек-масса» и занял ведущие и основополагающие позиции. Безусловно, мыслитель, говоря об этом ведущем типе современного человека, не мог не противопоставить ему подлинного, аутентичного человека, имя которому – незаурядность, личность, «самость».

В подобной мировоззренческой позиции просматривается восходящее к романтизму Вагнера, Карлейля, Шопенгауэра, Ницше деление людей на аристократов и толпу, «на гениев и чернь», на героев и посредственностей. При этом важной поясняющей посылкой здесь становится понимание того, что лучшие, т. е. аристократы, могут принадлежать к любому из социальных слоев, наличие же в человеке аристократической крови вовсе не предполагает в нем черт духовного аристократизма. Главная черта лучших людей – их духовное превосходство. Лучший не тот, кто поступает, как ему заблагорассудится, для кого нет ничего выше собственного удовольствия и корысти, а тот, кто руководствуется нормами, составляющими основу культуры. Следование культурным нормам позволяет оберегать культуру от искажений и вульгаризации.

Соглашаясь с подобной точкой зрения, нельзя не заметить одну из важных и очевидных проблем современного знания о культуре. Это проблема определений, проблема формы и содержания изучаемого объекта. Что вообще следует понимать под нормами культуры, каким образом они реализуются в практике бытия? Ответы на эти вопросы осложняются особенно тогда, когда мы сталкиваемся с тем, что в современном обществе нормой становится то, что по большому счету трудно обозначить именно нормой. Мир современной культуры практически становится открытым для каждого человека, представляет ему самые разные возможности и степени личностной реализации, но при этом приводит к парадоксальной ситуации. С одной стороны, социум поощряет человека, предлагая всевозможные варианты жизнедеятельности и творческого развития, а с другой стороны, ставит на его пути различные преграды, мешающие подлинному, аутентичному развитию. Эти преграды представляют собой навязанные извне специфические формы культуры, от которых человек не в силах отказаться в силу их мощного воздействия на его сознание. Во многом под подобными специфическими формами мы будем понимать собственно такие, которые связаны с массовой культурой и ее воздействием на внутренний мир человека, его мышление.

Феномен массовой культуры предстает перед исследователем, занимающимся данной проблематикой, в качестве весьма расплывчатого и неоднозначного явления. Мир массовой культуры обнаруживает фактическое отсутствие какой бы то ни было единой субстанциальной основы. В результате этого он постоянно сопротивляется многочисленным попыткам дать ему адекватное, однозначное определение. Неоспоримая многоаспектность данного феномена свидетельствует о присущей ему в качестве важнейшей черты высокой степени мимикрии. Это обозначает отсутствие у него как внешней, так и внутренней устойчивости, подлинной глубины и содержательности, что приводит к некой всеядности. В настоящее время наблюдается высокая степень роста различных форм массовой культуры, носящих перманентный характер захвата все новых и новых территорий, ранее принадлежавших традиционной или классической культурам.

В многочисленных исследованиях, касающихся проблем массовой культуры, обращается внимание на то, что данное явление характеризуется двумя взаимосвязанными процессами – интеграцией и дифференциацией. В основе интеграционных процессов, как отмечает отечественный культуролог К. Разлогов, лежит формирование массовой культуры, базирующейся на деятельности средств массовой информации и «технических» видов искусства, в первую очередь экранных [3]. В какой-то степени на сегодняшний день мы можем констатировать реализацию известного еще лет десять назад футурологического прогноза о слиянии базовых структур культурной индустрии – печати, экрана и компьютерной коммуникации в сети мультимедиа, которое буквально охватило весь мир. Мир превратился, по известному определению Маршала Маклюэна, в «глобальную деревню», деревню, где всем все доступно, где нет различия на «высокое» и «низкое», «элитарное» и «общедоступное», где произошло стирание граней между культурой и псевдокультурой. Конечно, дифференциация на «высокое» и «низкое» в культуре, определенное дистанцирование от упрощенных форм сохраняется в той или

иной степени в восприятии культурных форм личностью, которая сохраняет свою «самость». Но нас в данный момент интересует, каким образом массовая культура влияет на сознание типического человека, человека, получившего определенное образование и, безусловно, имеющего некоторое представление о «должном» в культуре, однако являющегося носителем уже сформировавшегося «масскультового мировоззрения».

Здесь мы можем видеть, что привлекательной стороной массовой культуры для подобного человека выступает ее всеобщность, доступность ее продуктов независимо от возрастных, половых, национальных принадлежностей, примат компенсаторно-развлекательных функций, опора на новые технологии. Сегодня можно считать в какой-то степени подтвержденным тезис о том, что массовая культура является важной компонентой демократического общественного устройства и рыночной экономики. Ее принципиальная универсальность, внеэлитарность и открытая ориентация на получение прибыли ощутимо подтверждают это. Явление массовой культуры в самых различных его формах характеризуют специфически утилитарная направленность, ориентация на повседневнопотребительские запросы стремящегося к развлечению человека-массы.

При анализе феномена массовой культуры ряд исследователей (К. Разлогов и др.) придерживаются «успокоительной» точки зрения, основывающейся на том, что не следует излишне преувеличивать опасность воздействия на сознание человека массовой культуры. В любое время и в любом обществе есть своя «массовая культура». Всегда есть противоречие в обществе между высоким и низким, общедоступным и элитарным, поэтому «омассовление» всех процессов социального бытия является неизбежным и закономерным результатом функционирования в том числе и современного демократического общества. Западноевропейская культура давно уже приняла очертания массовости и с этим необходимо считаться, учитывая, что в самой структуре массовой культуры есть свой собственный отсев, и она в состоянии поставить преграды на пути излишне примитивным и вульгарным тенденциям. Подобные процессы происходят и в нашей стране, поэтому их нужно принять как логично закономерные.

Безусловно, сам феномен массовой культуры предстает, как мы уже отмечали, в качестве сложного и амбивалентного. Не учитывать того объективного факта, что в содержании массовой культуры достаточно много глубокого, интересного и необходимого с точки зрения антропологической потребности человека, неверно.

Нисколько не умаляя значение многих интересных явлений массовой культуры, нельзя не заметить ярко выраженную аберрацию данного феномена в современном обществе. Действительно, границы допустимого и приемлемого в данном явлении с каждым разом приобретают все более размытые очертания и постепенно приближаются (если уже не приблизились) к той черте, где уже нельзя вообще говорить о культуре в традиционно классическом понимании данного феномена.

Широкое понятие культуры определяет в качестве культурного явления все, что создавалось, сохранялось и передавалось из поколения в поколение за время существования различных форм общества и способов объяснения мира. Обыденное сознание склонно относить к культуре только те предметы, культурная ценность, символический смысл которых превосходит материальное и непосредственное значение носителя культуры. Подобному сознанию чуждо нейтральное, лишенное эмоциональной оценки понятие культуры. В широком смысле слова термин «культура» включает в себя все явления социальной жизни, следовательно, не различается высокое и низкое, хорошее и плохое упорядочение и толкование жизни общества. В данном контексте проблема демаркации (культуры и некультуры) не имеет смысла. Поэтому тогда, когда Э. Фромм говорит о том, что в сущность человека входит и то, что практически невозможно назвать человеческим, а Ницше определяет это как «человеческое, слишком человеческое», то мы понимаем, о чем идет речь. Любое деяние, любой поступок человека (акцент именно на любом) это все равно поступок человека. Это сделал и делает именно человек. Так и в культуре: любая ее грань, сторона реализации и становления является культурой.

Традиционно классическое понимание культуры исходит из некоторой априорно заданной шкалы ценностей, степеней градации, позволяющих видеть изменение объекта, его соответствие или несоответствие определенным образцам. Поэтому и говорится об эстетической, политической культуре, культуре питания, жилья, языка, подразумевается под культурой этих уже самих по себе культурно обусловленных феноменов тенденция возрастания их культурного бытия, их культурного уровня. Отдельные формы и сферы культуры могут быть в большей или меньшей степени культурно развиты, поэтому неуместность чего-либо в культуре служит выражением того, что культурный уровень действия или поведения еще либо не достигнут, либо низведен до состояния бескультурного. Именно данный контекст понимания культуры позволяет разграничивать высокое и низкое, примитивное и глубокое, вульгарное и подлинно-сущностное.

Сегодня мы видим, как самые негативные стороны массовой культуры заняли ведущие и ключевые позиции в современной культуре и какое отрицательное воздействие они оказывают на мировосприятие современного человека. В качестве иллюстрации можно указать на то, какую роль сегодня играют средства массовой информации. Особенно здесь показательно влияние телевидения на формирование сознания современного человека, в первую очередь сознания молодого человека. Именно данный тип сознания еще находится в состоянии своего развития, еще во многом является не совсем критическим, рефлексивным, а следовательно, в какой-то степени доверчивым к той информации, которая на него направлена. Сознание формирующегося молодого человека воспринимает в качестве нормы обсуждение в массовом порядке проблем сугубо личного и глубоко интимного характера, вследствие чего в таком сознании начинает формироваться убеждение в том, что нет таких тем, которые нельзя озвучить, что все может быть вынесено на всеобщее обозрение и обсуждение. Для подобного человека на второй план начинают уходить морально-этические основания личности, а понятия «стыда», «неприличия», «совести» – восприниматься в качестве устаревших и несовременных, неких анахронизмов.

Безусловно, любое морализаторство всегда воспринималось как не всегда учитывающее специфику современности, некое фарисействующее сознание. Любая морализаторствующая посылка должна предполагать вопрос, направленный на самого себя: «А ты сам каков?». Помня всегда о собственном несовершенстве, нельзя не видеть того, что происходит в современном обществе, не учитывать всех его сильных и очень слабых сторон. Нельзя не замечать, что мир современной массовой культуры стал миром, в котором царит великое упрощение и извращение. Нельзя не быть обеспокоенным тем влиянием, которое оказывают на сознание человека определенного рода передачи («Окна», «Фабрика звезд» и др.) Не нужно обладать особо талантливым, анализирующим сознанием, чтобы суметь спрогнозировать, какое сформируется мышление и какие аксеологические послышки возникнут у человека, регулярно просматривающего данные шоу.

В контексте сказанного очевидно, что государство не должно относиться чрезмерно толерантно к процессам, происходящим в массовой культуре. Подобное невнимательное и где-то безразличное отношение к тому, что происходит в отечественной культуре, может привести к весьма печальным последствиям – появлению своеобразного типа личности, чей интеллект, нравственно-этические ориентиры, мировосприятие вообще будут находиться в крайне примитивном состоянии. Государство может и должно влиять на политические и экономические решения, затрагивающие культуру как фундамент общественных отношений.

Сегодня необходима государственная поддержка тем сторонам массовой культуры, которые оказывают позитивное воздействие на человека. Говоря о государственной поддержке массовой культуры, в первую очередь имеется в виду получение определенных льгот, субсидирование приобретения и распространения не худших, а лучших образцов массовой продукции. Эта поддержка должна в конечном итоге привести к тому, что из-

менится ситуация на рынке массовой культуры и на первый план выйдут ее наиболее талантливые и интересные образцы.

При этом необходимо учитывать, что в культурной политике не следует упускать из виду возможной опасности использования самой культуры в качестве инструмента раскола на образованную и необразованную части общества. Культура должна быть не разделяющим, а объединительным фактором в жизни социума.

Культура, как и всякое творение человека, не лишена некой двусмысленности. Она не есть земной вариант спасения, как это виделось Ницше в отношении искусств после смерти богов. Культура – это возрастание человеческого достоинства, забота о человеческом потенциале. Она не есть что-либо больше того, что она есть. Она сама гарант того, что этот потенциал будет воплощен. Но совершенно очевидно, что без культуры, без целенаправленного развития личности на ее самых лучших образцах жизнь человека станет крайне однобокой и упрощенной.

Примечания

1. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. – М., 1995. – С. 28.
2. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М., 1997. – С. 309.
3. Разлогов К. По ту сторону наслаждения // Свободная мысль. – 1994. – № 12.

В. П. Геращенко

О ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ / по материалам театра оперетты Кузбасса /

В театре сегодня принято каждого участника постановочной группы любого спектакля непременно именовать постановщиком. «Режиссер-постановщик», «дирижер-постановщик», «балетмейстер-постановщик», «художник-постановщик»... значатся в каждой программе. Просто обозначение «художник» встречается крайне редко, разве что в случаях отдельного указания создателя декорационного оформления спектакля и автора костюмов, когда первого называют сценографом, а второго соответственно художником по костюмам. Между тем указываемое в программах и афишах словосочетание «художник-постановщик» ко многому обязывает и далеко не всякое сценическое оформление спектакля есть «постановка» художника. Чаще сценография выполняет функцию простого оформления, пусть даже добротного, профессионально выполненного, но, тем не менее, декорационного оформления и не более того. Особенно наглядно эти тенденции проявляются в музыкальных спектаклях, где сценическое оформление отнюдь не всегда несет в себе действенное, смысловое начало, т. е. далеко не всегда создает его художник-постановщик в истинном смысле этого слова.

Между тем роль художника может быть очень весомой, разнообразной и интересной. Рассмотрению некоторых основных принципов действенности сценографии музыкального спектакля на примере авторских работ художников-постановщиков из арсенала Театра оперетты Кузбасса посвящена настоящая статья. При этом в понятие действенности сценографии естественно включено в первую очередь активное участие ее в развитии сценического действия, в реализации основного замысла постановки как по линии сверхзадачи спектакля в целом, так и конкретных моментов его сценического воплощения. Т. е. в круг внимания вошли те методы и приемы художественной выразительности оформления сцены, посредством которых постановщик-художник совместно с постановщиком-режиссером в соответствии с замыслом композитора создает зримый эквивалент основной идеи произведения, материализует ее в художественном ключе изобразительного искусства.

Интересным примером концептуального решения сценографии оперетты Ф. Легара «Веселая вдова», адекватного режиссерскому прочтению произведения, может служить работа художника Николая Вагина. Поставленный на кемеровской сцене в ноябре 1991 года режиссером Михаилом Бурцевым, спектакль на протяжении восьми сезонов входил в репертуар театра, удивляя зрителей необычностью своих декораций, разработанной сценографической драматургией, адекватно отвечавшей режиссерскому решению постановки. В основу кемеровской «Веселой вдовы» положен был канонический для отечественных театров вариант пьесы В. Леона и Л. Штайна в редакции текста В. Масса и М. Червинского. Как выглядел тот контрапункт режиссерского и сценографического прочтения?

В пьесе страсти кипели вокруг двадцатимиллионного состояния овдовевшей молодой женщины из экзотической карликовой страны. Опасность нового замужества вдовы, если ее избранником вдруг окажется иностранец, грозила тому государству разорением. Задачу оградить явившуюся в Париж Ганну Главари (таково имя героини) от посягательств назойливых иноземцев – соискателей ее руки (точнее богатства) с переменным успехом на протяжении всего спектакля решал полный состав посольства республики Монтевердо. В круговерть бешеного марафона-погони за личным обогащением вовлечены все персонажи действия: и непроходимо глупые представители посольства, и их легкомысленные жены, и, конечно, нежелательные в таком деле иностранцы.

Этот главный движущий импульс спектакля получил зримое воплощение в образе гигантского торта-пирога, украшенного аляповатыми кондитерскими цветами. Этот всемогущий символ осязаемого выраженного олицетворения богатства – фантазмагорический пирог стал полноправным участником представления, не покидая сцену ни на минуту. Удачно найденный художником символический образ не был простым элементом декорации, напротив, он вторгался в само действие, определял его ход, выражал даже свое отношение к отдельным персонажам. По задумке художника гипертрофированный пирог не только способен был располагаться в пространстве сцены на разной высоте, но, имея в качестве составной части своей конструкции легкую завесу, при необходимости мог использовать ее в зависимости от происходивших на сцене событий.

Спектакль открывал своеобразный пролог, в котором в центре сценической площадки расположился циклопический торт-пирог как олицетворение главного смыслового ядра начинавшегося действия. С открытием занавеса вокруг пирога проносился длинный хоровод-вереница кукольных (по сравнению с размерами торта) человечков, влекомых неведомой силой, лишенных возможности остановиться, высвободить сцепленные руки, чтобы ухватить столь близкий, столь вожаделанный и в то же время такой недостижимый для них лакомый кусок. Бутафорский символ в полной мере определил, точнее, предопределил смысл начавшегося театрального действия.

Первый акт проходил в посольстве, сценическое оформление которого составляли лишь символический пирог да органично связанная с ним по смыслу и визуально, охватившая всю сцену навесная арка-декорация, расписанная в виде лубочного растительного цветочного орнамента. «Съедобный» букет пирога вступал во взаимодействие с интенсивно пестрым цветастым фоном арки, отражался в нем, перекликался с ним, а при необходимости и сливался, растворялся в нем. Такое оформление сцены великолепно «срабатывало» в качестве живописной экспозиции, в арочных «объятиях» которой предстали перед зрителем то вместе, то группами, то индивидуально все действующие лица спектакля.

Непосредственное участие в таком представлении-знакомстве принимал символ-пирог, вначале выглядывавший из-за спин служителей посольства, взбудораженных вестью о появлении Главари, затем взметнувшийся вверх и зависший над сценой в виде некой эмблемы мини-государства. С государственной атрибутикой соотнесена была и раскраска цветастой арки: пестрая стихия ее в этом действии была спелената косыми диагоналями красных линий-лент, линий-полос, как отражение подобных же элементов выне-

сенного на сцену государственного флага. Точно так же действия всех персонажей посольства были скованы пока рамками приличия, точнее государственными узами службы в посольстве. Т. е. экспозиция-представление действующих лиц дана была режиссером и художником как по смыслу, так и в зримом восприятии одновременно, взаимопоясняя и взаимодополняя друг друга.

По ходу сценического действия эта согласованность продолжала развиваться. Уже мобилизованы послом все силы его ведомства на защиту «национального достоинства», разработан план спасения «великой маленькой родины», явилась и виновница переполоха – сама Ганна Главари. Рушились на глазах оковы цветастого разгула и в сценографии. Аляпистые, разной конфигурации пестрые пластины-лоскуты декоративного оформления заполнили верхнее пространство сцены как зримый ореол безмерного богатства, постоянный антураж, довлеющий в прямом и переносном смысле над героиней.

Ожила в нужном месте действия и эмблема-пирог. Это произошло в тот момент, когда явившийся в посольство граф Данило (первый советник посла) уснул на диване. Действенный пирог, спустив свою волшебную сень, не только предварил исход затеянной интриги, указав будущего избранника, но одновременно огородил, уберег очень важный для дальнейшего развития действия сон героя.

Всеобщий апогей охоты за богатством приходился на второй акт, действие которого происходило в резиденции вдовы-миллионерши, где, вновь вмешавшись в ход сценических событий, оживал в самый напряженный, поворотный момент спектакля великан-пирог. Его сень-пелена, обернувшись павильоном-беседкой, укрыла еще одного достойного претендента вместе с его возлюбленной. На сей раз им оказался самый что ни на есть опасный иностранец, обожавший... жену посла. Только вмешательство секретаря посольства спасло неосторожную пару от разоблачения, в результате чего Камилл де Россильон (так звали иностранца) прилюдно вывел из павильона саму Ганну Главари, успевшую сменить (во имя спасения репутации дамы) его легкомысленную пассию и во всеуслышание объявить Россильона якобы своим избранником.

Так пирог-завеса, пирог-беседка непосредственно участвовал в построении кульминации второго действия спектакля, этого трудного момента испытания чувств главного героя. Так что же, завеса накрыла второго избранника случайно? Отнюдь нет. Он действительно достоин быть допущенным к пирогу, но... ему это вовсе не нужно. Слепленного искренней любовью к другой женщине, наивного Россильона не интересует ни сама очаровательная вдова, ни ее миллионы. Из всех персонажей оперетты только два действующих лица оказались свободными от поклонения «золотому тельцу». Соответственно только их двоих метят мизансцены с использованием декоративного элемента – завесы. И только они двое выпадали из нескончаемого числа поклонников (сиречь искателей легкой наживы) миллионерши-вдовы.

Между тем нагнетавшийся на протяжении всего второго акта ажиотаж в стане «поклонников» оставался нешуточным. Маски мнимой добропорядочности слетали одна за другой: напрочь ссорились неразлучные дотоле друзья, отказывались от собственных жен мужа, даже сам посол, перешагнув через кажущуюся порядочность, вступил в общую вожделенную гонку.

В унисон с происходившими на сцене событиями звучала сценография. Живописные отблески чудовищного «съедобного» букета, словно выплеснувшись из тесных рамок украшения пирога, расплзлись по всему заднику сцены, сложясь кусками-лоскутами в бесконечных размалевках уродливых цветочных вариаций. Оформление резиденции Ганны Главари, откликаясь на вакханалию алчности людской, сполна представленной персонажами спектакля, звучало подлинным апофеозом захлестнувшей все и вся цветочной какофонии, одновременно точно определяя место действия. Сплошной ковровый вариант росписи декорационного задника сцены олицетворял собою и тенистый сад с беседкой-павильоном, и статус непомерно богатой хозяйки, и характеристику приглашенного общества.

Лишь в картине последнего действия спектакля – в оформлении сцены «У Максима» декорационный цветочный разгул исчезал совсем. Это и понятно. Вдова уже назвала своим избранником Россильона. Охота закончена, участь миллионов, как казалось персонажам, была решена. Всемогущий торт-пирог, утратив символические функции, возвратился к своей изначальной сущности: сопровождал весь третий акт в качестве вывески, четко обозначив место действия – кафе-шантан, ресторан, кабаре. При этом по существу служил он единственным украшением сцены. Правда, вкупе с ним, как эхо былого союза, дополнила декор последней картины мягкая дуга однотонной драпировки, наподобие той изначальной посольской арки, как некий отзвук былых бурных деяний. Все вернулось в нормальное жизненное русло: торт-пирог уместен здесь в своем подлинном качестве кулинарного продукта, арка – в виде гостеприимного атрибута интерьера зала популярного ресторана.

Возвратились на круги своя и взаимоотношения персонажей. Хитроумная уловка вдовы с угрозой утраты ею состояния в случае нового замужества мигом отбила всех потенциальных «женихов», коим, пережив полное разочарование, пришлось вернуться к исходным позициям своего первоначального бытия. Поистине веселая вдова соединяла свою судьбу с бескорыстным героем. Добро торжествовало, зло было посрамлено. Все как положено.

По-прежнему в унисон до конца спектакля четко звучали сценические решения как художника, так и режиссера, реализуя единый общий замысел спектакля. Главная линия – всеобщая гонка с препятствиями любой ценой к заветной цели (в виде чужого богатства) – неизбежно обнажала, выявляла, разоблачала примитивную сущность низменных помыслов мелких людишек, превращала их в уродливые карикатурные маски. В качестве основного приема – генерального направления в прочтении спектакля (точнее пьесы, ее сюжетной основы) – постановщики в лице режиссера и художника использовали гротеск. Отсюда пародийный, карикатурный характер персонажей, отсюда утрированная лубочность сценического оформления. Словом, контрапункт сценографии и режиссуры в спектакле был явлен точно и определенно.

Другое дело, что контрапункт тот расходился с музыкой Ф. Легара. Исходя из переделанного в советские времена текста оперетты, постановщики создали живой, действенный, наглядный образ спектакля, основой сценографического решения, смысловым и визуальным стержнем которого послужил образ-символ в виде торта-пирога. Что до несоответствия этого решения замыслу композитора, музыкальной стороне классического произведения, то эта насущная проблема, порожденная историческими условиями развития отечественной оперетты, проблема актуальная, наболевшая, трудно решаемая, выходит за рамки данной статьи. Был в том спектакле еще один очень важный с точки зрения весомости, значимости сценографии аспект, отметить который необходимо. В «Веселой вдове» Н. Вагина – М. Бурцева вне поля зрения художника остались костюмы, поскольку от декорационного оформления были они абсолютно автономны, не связаны с ним ни колористически, ни стилистически, ни смыслово.

Итак, рассмотренный пример постановки оперетты «Веселая вдова» суть вариант сценографии с использованием визуального образа-символа в качестве ключа к пониманию произведения в целом. Однако в данном конкретном случае при несомненной самоценности полного синтеза режиссуры и сценического оформления спектакля мало принималась во внимание музыка и тем более взаимосвязь костюмов с декорационным оформлением сцены.

Совсем иной, но не менее действенный принцип декорационного оформления спектакля использован в другой классической оперетте – на этот раз в творении И. Кальмана «Сильва». Это так называемая модульная сценография, создал которую художник Виктор Гаан, также в полном взаимопонимании с поставившим тот спектакль режиссером засл. арт. России Владимиром Хованским. Следует назвать и дирижера-постанов-

щика Евгения Вакса, поскольку с музыкой в том спектакле сценография в определенной мере соотносилась. Поставленная в марте 1991 года на сцене кемеровского театра, эта оперетта прожила 13 лет и входит в репертуар по сей день.

Перипетии широко известной истории любви примадонны варьете Сильвы и потомственного аристократа Эдвина, составившие сюжет знаменитой оперетты и отраженные в замечательной музыке И. Кальмана, нашли зримую поддержку в сценографии кемеровской постановки. С началом спектакля зрители видели: в центре задрапированной в черные одежды сцены установлена бутафорская сцена-декорация с открытым белым занавесом и сплошным дождем струящихся нитей блестящей мишуры, имитирующей супер-занавес. Белый силуэт портала этой мнимой сцены, оживленной цветной подсветкой, четко выделен черным фоном задника-горизонта. По обеим сторонам за столиками спиной к реальному зрительному залу расположились немногочисленные посетители – «публика», ожидающая начала представления. Ажурная вязь всех предметов сценического оформления этой облегченной декорации (фронтон бутафорского портала, столики, стулья), изготовленной из белого металлического прута, легко «читается» как выполненная в стиле модерн графическая силуэтная картинка с включением в нее фигур живых персонажей. Этаким зримым привет первых десятилетий XX столетия.

Начинается сценическое представление прощальным выходом кумира публики – звезды варьете перед ее отъездом в гастрольное турне. Выходная ария Сильвы имеет целью не только познакомить реальных зрителей с ведущим персонажем, главной героиней произведения, но и охарактеризовать ее как артистку, как служительницу искусства.

В полном соответствии с музыкальной экспозицией декорация первой картины, несмотря на лаконичность использованных выразительных средств, своим языком также вполне определенно представила живописный рассказ о внешне блистательной сценической жизни героини-артистки, ввела зрителя в тот иллюзорный, показанный на сцене театральный зал. Далее из этой плоскости необходим переход к характеристике внутреннего мира героини, к характеристике мира театра через судьбы его служителей и его почитателей, как о том повествует музыкальный текст. Как соотносится с ним в тот момент сценография? На помощь приходит быстрая смена декораций. Движение поворотного круга сцены переносит действие в закулисы. Теперь контурная конструкция портала предстала своей оборотной стороной. Неведомой стороной артистической жизни развернулось и само действие оперетты. Мир кулис с его завсегдаями-театралами предстает перед зрителем. Один музыкальный номер сменяет другой, вовлекая в орбиту действия одних участников за другими: дуэт-объяснение героев... шуточный урок танца... помолвка за кулисами театра... в полный голос звучащее в оркестре торжество взаимной любви главных героев и... едва скрылся за кулисами Эдвин – крушение иллюзий, разлад помолвки, кульминация действия, финал акта.

Мир искусства, мир театра и наиболее полное воплощение его – образ самой героини представлены были как внешне, так и внутренне, как с лицевой стороны, так и с изнанки в музыке, в сценическом действии, в сценографии.

Второе действие проходило в ином мире, иной атмосфере – атмосфере высшего света. Героине придется противостоять этой атмосфере практически одной. Лишь декорация-модуль отзовется неким визуальным эхом поддержки, отголоском ее театральной жизни, презираемой данным обществом, оставшейся там, за пределами этого враждебного дома. Но модуль-портал, превратившись в парадный элемент интерьера княжеских апартаментов, теперь полностью обнажен, и узлы его перепутанных узоров-линий не есть ли отражение неразберихи людских судеб, притом всех разом – и гостей и хозяев.

Здесь, в пространстве спутанных линий, освещенном единственной люстрой, в беспечной суতোлке бала, мучительно ищет каждый участник свою путеводную нить Ариадны. Но выпутаться из тех ситуаций, в которых увязли герои, не так-то просто. И хотя к концу акта во взаимоотношениях персонажей поставлены точки над «и» (Сильва есть

Сильва, а никакая не графиня, Эдвин готов порвать отношения со своими родителями, а к его другу Бони пришла наконец-то любовь), но отнюдь не распуталась вязь плетений ни портала-декорации, ни судеб действующих лиц.

Работа сценографа и здесь напрямую соотносится со сценическим действием, помогая ему, комментируя его и позволяя заглянуть в самую суть конфликта. Мир высшего света в образе княжеского интерьера предстает в виде пустынного бездушного пространства, включившего лишь редкие сгустки арматурных конструкций, корежащихся прутьев-линий – белых на черном фоне. Ни единой тряпочки не было на сцене, даже драпировку парадного входа заменял ажур все тех же скрученных прутьев.

Лишь в третьем, самом коротком акте произойдет примирение непримиримого: мир театра и мир высшего общества воссоединятся в своеобразном личностном, семейном ключе. Вдруг выяснится, что кичливый князь Воляпук-старший (отец Эдвина) женат на шансонетке, соединят свои судьбы Сильва и Эдвин, вместе с ними найдут свое счастье Бони и Стасси. Все разрешится, как и положено в оперетте, полным благополучием героев. Как же откликнется на подобный поворот событий портал-модуль, или он останется без внимания? Ничего подобного.

В последнем акте он трансформируется в интерьер гостиницы, где все персонажи, оказавшись на нейтральной территории (не в театре и не в княжеском особняке), как раз и смогут разрешить свои противоречия. Эта последняя модификация портала, самая теплая из всех картин спектакля и самая человечная, являет собою красивую ширму (столь модный и столь неременный атрибут избранной художником эпохи, избранного стиля) с боковыми створками-витражами. И лишь верхняя часть конструкции, уподобляясь (опять точный символ эпохи) модным десю-портам, все же оставит сомнения в безоблачной ясности финала, ибо не столь ясны, хотя и не столь запутаны, как прежде, их в меру коварные хитросплетения.

Подобной «говорящей» сценографией не только оперетта, но и любой другой вид театрального искусства отнюдь не избалован. В рассматриваемом же спектакле, кемеровской «Сильве», она особенно интересна и важна тем, что, отвечая музыкальной основе и режиссуре, четко выстраивает свою драматургию, драматургию сценографическую. Так что сценографию этой оперетты можно считать редким примером действенного смыслового использования модуля, в данном случае – легкой арматурной конструкции в виде портала бутафорской мини-сцены. Портала, способного обернуться различными своими ипостасями по ходу действия спектакля, но неизменно сохранить в качестве общего ключа к пониманию происходящего действия свое наверхие – ажурный фронтон – символ стиля модерн, символ времени, символ произведения в целом.

Таким образом, в отличие от «Веселой вдовы», сценография «Сильвы» с ее интересной находкой – ажурной конструкцией портала-модуля – в полном соответствии с музыкальным и режиссерским замыслом, именно с музыкальным и режиссерским, а не только режиссерским, своими художественными средствами активно развивала сценическое действие спектакля. Однако костюмы исполнителей и тут оказались не на высоте, мало сообразуясь или вовсе не сообразуясь с декорационным оформлением сцены. Естествен вопрос: а есть ли в багаже кемеровского музыкального театра такая оперетта, такой спектакль, в котором бы декорации сцены и костюмы исполнителей составили бы единое гармоничное целое? Такой спектакль есть. И не один.

Примером может служить мюзикл С. Пучкова «Конек-Горбунок», увидевший свет кемеровской рампы в сентябре 1995 года и с успехом идущий по сей день. Текст пьесы этого произведения, созданный по мотивам сказки П. Ершова, сочинил Борис Гершт, который сам в качестве режиссера ставил этот спектакль, художником-постановщиком выступила Валентина Савчук. Мобильно развивавшееся действие сказки требовало моментальной смены декораций, а древнерусский сказочный колорит диктовал свою стилистическую специфику. Задачи очень непростые, если учесть к тому же, что мюзикл

предполагает также обязательное наличие достаточного пространства для постановки развернутых танцевально-пластических сцен. Каким образом справился со всеми этими непростыми условиями художник?

Лаконичное и многофункциональное декорационное оформление сцены воспроизводит наборные фрагменты древнерусского деревянного зодчества с бревенчатыми срубами, с фигурными столбами-балайсинами, с шипцовыми и шатровыми кровлями, с деревянной резьбой и неизменными коньками на крышах. В общий набор входят также зубчатые заборы, деревянные скамьи-лавки, табуреты и прочее. Все это убранство сцены, вызывающее множество ассоциаций, способно двигаться, иметь в зависимости от смысла происходящего действия самое разное назначение, приобретать самую разную ролевою окраску, что позволяет, в свою очередь, обеспечить мобильность и непрерывность развития действия спектакля в целом.

Эта единая декорация, изменяющаяся в деталях и тем самым способная мгновенно сменить место действия сказки, перенося его то на крестьянский двор, то в царские хоромы, то на ярмарку, а то и вовсе за «море-окиян», – эта декорация состоит в основном из трех блоков. Два боковых блока, симметрично расположенные по обеим сторонам сцены, представляют собою высокие бревенчатые башни-срубы со смотровой площадкой-террасой наверху, увенчанные рублеными лошадиными головками-коньками. Третья же разборная деревянная часть, помещенная в глубине сцены, выполнена в виде своеобразной арки, составленной из двух широко расставленных резных опор-столбов, которые соединила фронтовая перекладина в виде двух косых деревянных фигурных причелин, сошедшихся в центре столь характерными для древнерусского зодчества двумя скрестившимися головами, на этот раз козлиными, и с резным же, опущенным вниз «полотенцем». Эта незамысловатая конструкция вызывает множество ассоциаций и с торцом типично русской избы, и с открытыми воротами широкого подворья и т. д.

Однако арка таковой становится не сразу. Поначалу ее фронтовый фигурный верх, будучи еще в опущенном состоянии, до начала самой сказки, служит вешалкой, на которой висят различные костюмы лицедеев – по замыслу режиссера вся сказка разыгрывается на глазах зрителей скоморохами (опять же по древнерусской традиции). Это с нее перекочевало на плечи артистов и платье стрельца, и царская мантия. Лишь после этого, приняв непосредственное участие в действии начинающегося скоморошьего игрища, поднявшись вверх, фронтовая перекладина накрыла резные столбы и утвердилась в своем истинном качестве важного фокусирующего элемента сценографии.

С боковыми башнями центральная часть соединяется также симметрично поставленными подвижными пролетами тесового зубчатого забора. Вот, собственно, и все нехитрое содержание основного сценического убранства, к которому следует добавить еще, пожалуй, нарочито «театральный», в виде куса расписной ткани, изображающий небо задник-горизонт, который подвешен за центральной аркой и служит общим фоном. Сама же арка может выполнять даже функции экрана (не учитывал ли постановщик привычку общения современного зрителя с телеэкраном?). В первой же картине, когда следовало определить в целом время и место действия, художник в этот мнимый экран поместил типично русский символический образ-пейзаж: зеленый пригорок с белокаменным златокупольным храмом и редкими, разбросанными вокруг деревянными избами. Но эта бескрайняя Русь со златоглавыми церквями на пригорках простирается за воротами и уходит в бесконечность. А здесь, на сцене, в огороженном рублено-деревянном пространстве начинается история о крестьянине-земледельце и его сыновьях, чьи поля по ночам топчет и портит неведомый враг. Сюда проникают сквозь забор скоморохи-ведущие, здесь происходит охота Ивана на неведомого недруга, здесь улыбается ему удача – поимка двух чудесных коней и Конька-Горбунка. Тщательно продуманное расположение декорации, при котором остается просторное сценическое пространство, позволяет артистам убедительно разыгрывать все перипетии действия, передать и уют «завалинки» отцовского

дома, и пустоту ночного поля, где проводят свой дозор один за другим три брата, и ловлю волшебных коней – все это понятно и узнаваемо при таком оформлении сцены. Между тем само по себе оно остается неизменным, меняется лишь освещение.

Тот же самый декорационный антураж, образовавший удобное сценическое пространство, легко и быстро превращается в царские хоромы, стоит лишь обозначить их титром да выдвинуть на глазах у зрителей царское ложе в самом центре, а царю водрузить на голову зубчатый венец-корону. И вот уже весь комплект деревянного оформления исправно служит характеристикой царских покоев. Массивная фронтонная арка превратилась в пышное убранство-сень царского места, посреди которого как раз и установлена кровать-трон. Интересную находку художника являет собою этот двуликий предметный образ, смысловая деталь оформления: то ложе, то трон, но неизменно посреди сцены в симметрично выстроенной декорационной композиции с концентрацией внимания в самом центре ее.

При таком обороте сменил смысловую окраску каждый элемент убранства сцены: деревянной фактурностью облицовки интерьера «завучали» фрагменты забора; дорогим ковровым покрытием – рубленые подзоры скамей; дозорными башнями, стерегущими покой царства, – боковые блоки декораций. А что с «экранной картинкой» за аркой в глубине сцены? Она по-прежнему остается символом беспредельной Руси, сохраняя визуально заданный образ, на который как бы накладывается это приближенное к зрителю предметно выраженное царство или, скорее, царствование. Она, символическая Русь, по мере сценического развития сказки то оказывается заслоненной, то вновь просматривается золотом куполов, зеленью пригорка, небесной синевой в своей непреходящей извечной первозданности. Что же касается царей и царствований, то они даже в сказках приходят и уходят.

В той же обобщенной, но с включением точных, типичных особенностей, характерных деталей и черт, т. е. в правдиво-обобщенной интерпретации древнерусского искусства, решены в «Коньке-Горбунке» костюмы исполнителей. Особенно хороши костюмы основных персонажей. Знакомство даже с некоторыми из них позволит увидеть ту неразрывную взаимосвязь решения декорационного оформления и костюмов, которая присуща этому спектаклю. Например, костюмы скоморохов, царя, Иванушки...

По замыслу постановщиков каждый из трех ведущих представление скоморохов обладает определенным, отличным от других характером: один – веселый восторженный торопыга, в отличие от другого – постоянно сомневающегося, готового в любой момент затеять ссору, и рассудительный, умеющий привести друзей к согласию – третий. Оттого и костюмы у них, хотя и общие, но все же различные. У всех троих, как и положено, комплект составлен из традиционных штанов, опоясанной рубахи и сапог. Но художник отказался от привычного в таких случаях стереотипа – залатанной рубахи с ластовицами и одел скоморохов в замечательные, сценичные, красивые, детально проработанные и до мелочей продуманные костюмы.

Каждого скомороха характеризует своя колористическая гамма: сине-сиреневая у одного, желто-зеленая у другого и оранжево-красная у третьего. Между тем традиционная латанность во всех костюмах присутствует, но не в виде набивших оскомину заплат, а в аппликационном принципе декора. Скоморошьи костюмы украшены нашивными элементами, причем даже в конфигурации декора-нашивок также выдержана индивидуальность персонажей: квадратно-ромбовые лоскуты в одном случае, треугольные с подвесками-помпонами (элемент исконно шутовского наряда) – в другом и овально-огурцовые – в третьем. Такая радужная гамма нашивного разноцветья, живописная и красочная сама по себе, особенно интересна в сочетании с декорационным фоном и друг с другом, когда все скоморохи действуют одновременно. Ритмическая музыкально-танцевальная согласованность их костюмов, как и необходимый порой по ходу действия смысловой разнотой, служат зримым дополнением творимых этими персонажами сказочных событий. Костю-

мы не просто помогают исполнителям-актерам, они органично и активно участвуют в создании нужных образов и ситуаций спектакля.

Совсем иначе, в варианте, приближенном к подлинно историческому комплексу, сочинен костюм царского спальника – тут и цветная обувь, и ценный головной убор, и многослойность, и объемное с широчайшими рукавами длинное просторное одеяние типа охабня или опашня, столь характерных для времен Московии. С ним же отчетливо ассоциируется также вошедший в сценический вариант сказки красно-белый обобщенный размноженный облик рынды-стрельца с включением в его костюм характерного кафтана и головного убора – столбунца, с загнутыми носками сапог и непременно бердышем в руке.

Интересно решен и костюм царя, безошибочно точно отразивший суть ершовского персонажа. Подобно тому, как важнейший центральный предмет царских хоромов – трон-кровать несет в себе явную двусмысленность («царствуй, лежа на боку»), характеризую одновременно и интерьер царских покоев и суть царствования как такового, – подобно этому сконструирован и костюм царя, составленный из немногих, но очень значимых и знаковых вещей, которые красноречиво, зримо и безошибочно точно определяют этот непростой образ.

Кроме пурпуровой с горностаем мантии, короны, скипетра и державы, этих непременных атрибутов власти, костюм владыки предельно прост и, тем не менее, очень выразителен. Он состоит из столь же непременной для царя порфиры и... полосатых носков. Порфира – царственное платье, вопреки историческим реалиям, пошита короткой. Она не только не достаёт до пола (как то непременно полагалось), она не дотягивает и до края носков, оставляя ноги исполнителя обнаженными чуть не до середины икр. Да и цвет ее отнюдь не царский и фактура далека от заморских изысков, лишь золотое шитье отделки да ее расположение точно соответствуют этой парадной одежде царей.

Отчего же произошла столь невероятная метаморфоза с царским облачением? От сути трактовки образа в данной сценической редакции. Порфира сказочного царя не только напоминает ночную сорочку, но по сути именно ею и является в соответствующих сценах спектакля. Благодаря такому совмещению функций эта спально-парадная одежда великолепно выполняет свое назначение на сценических подмостках, становясь то частью торжественного комплекса костюма, то домашней одеждой своего владельца, но и в том и другом случае смотрится она неизменно забавной, нелепой, смешной, полностью соответствуя общему строю спектакля. А многофункциональность ее вполне соотносится с многофункциональностью декорационного оформления.

Есть в этом спектакле показательный пример развития костюма по ходу действия вместе с эволюцией персонажа. Этот развивающийся не только внутренне, но изменяющийся и внешне герой – Иванушка. В первых сценах он появляется в простой домотканой длинной рубахе. На службе у царя его одежда меняется: не только появились красные кожаные сапоги, но и рубаха его уже опоясана красным поясом. Она расшита по подолу, краю рукавов и плечью, а когда царь отправляет героя за «море-окиян», то скоморохи снабжают его еще и добротным шлемом и не менее драгоценным в древности элементом воинского доспеха – зеркалом. Хорош костюм выразительностью: владелец его пока в пути, пока в поиске, пока не прошел еще всех необходимых испытаний, оттого столь дробен и костюм его. Именно в нем герою предстоит последовательно совершить все свои подвиги: добыть чудесную Жар-Птицу, похитить заморскую Царь-Деву, со дна морского достать ее волшебный перстень.

Но вот близится конец спектакля – Иванушка, оберегаемый Коньком-Горбунком, проходит последнее страшное испытание вареным молоком, кипятком и студеной водой, после чего мгновенно должен явиться перед зрителем несказанным красавцем. Вся ответственность за это волшебное превращение ложится на костюм, на фантазию художника. Как это решено в спектакле? «Прыгая» в котлы, актер успевает одеть новое платье –

некий накладной кафтан с отделкой-имитацией распах по центру переда. Одежда столь хороша, что у зрителей сомнений нет в том, что Иванушка стал писанным красавцем.

Между тем впечатление это хорошо подготовлено и продумано художником. И дело не только в замене цветовой гаммы, важно и другое – кафтан отвечает современным эстетическим представлениям. Он одновременно сочетает в себе и черты традиционно русской одежды (по конструкции, по декору), и принадлежность к царскому одеянию (намек на порфиру), и... модный современный силуэт с расширенными плечами и дутым верхом рукавов. Да и смена красной отделки на голубую тоже намекает на новый статус героя, на то, что из «дураков» (которые, как известно, красное любят), хоть и сказочного плана, Иванушка теперь явно и окончательно вышел. Так что действенность костюма Иванушки вполне очевидна, как очевидна и взаимосвязь костюмов всех действующих лиц с декорационным строем этого музыкального спектакля в целом.

Рассмотрение вопросов культуры сценического костюма, столь красноречиво явленной в «Коньке-Горбунке», можно завершить важной обобщающей чертой его стилистической характеристики. Подобно единству всех элементов декорационного оформления, выдержанного в удачно подобранной тональности древнерусского деревянного резного зодчества, в унисон с нею звучит в спектакле вариативно разработанная тема общего полотняно-лоскутного решения костюмов. Т. е. стилистическое решение спектакля в целом, вероятно, можно обозначить как обобщенно традиционно русское, воспринятое сквозь призму конца XX столетия и выполненное с учетом законов сцены и сказочной специфики.

Таким образом, в отличие от двух рассмотренных выше спектаклей, в основе действенности сценографии «Конька-Горбунка», во-первых, заложен принцип многофункциональности единого декорационного комплекса, его наборности из стилистически выдержанных компонентов; во-вторых, тесная взаимосвязь сценического оформления с костюмами всех исполнителей, выполненными по тем же принципам в единстве стилистическом, колористическом и даже фактурном.

Следующий, четвертый пример действенной сценографии, пожалуй, еще в большей степени, нежели все рассмотренные варианты, отмеченный сбалансированностью всех компонентов, замечательной гармонией стиля, представлял собою один из самых интересных спектаклей кемеровского музыкального театра – речь о знаменитой оперетте «Летучая мышь» И. Штрауса в постановке режиссера Вадима Дубровицкого с дирижером Евгением Ваком. Декорационное оформление и костюмы того спектакля разработаны были художницей Мариной Азизян (постановка 1996 года).

Это был очень необычный спектакль, необычный по всем своим параметрам, начиная от замысла постановки и кончая способом его воплощения, своеобразием бытования на кемеровской сцене. Достаточно сказать, что именно с ним связан переход театра из одного состояния в другое – из оперетты в музыкальный статус. Специфика состояла в том, что основным, ведущим началом на протяжении всей эпопеи его создания была музыка, из нее исходили буквально все постановщики, ей отвечали все компоненты оперетты, все ее сценические выразительные средства. Она же диктовала и непрерывный, обязательный паритет всех составляющих компонентов спектакля, их точную сбалансированность.

Задуманный как показательный, спектакль стремился выстраивать сценическое действие на уровне возможно более высокой художественной планки на всех этапах своего существования. Возвращение к первоисточнику как в плане музыкального материала, так и в тексте, отказ от более поздних наслоений, чуткое взаимодействие инструментального и вокального звучания, исполнительского актерского мастерства, танцевально-пластического построения и, конечно, точная выверенность, даже в некоторой степени дозированность, сценографического решения отличали этот интересный спектакль. Именно дозированность, поскольку сценография там отнюдь не была, да и не могла быть, по самой

сущности воплощения той оперетты, неким превалирующим, самодовлеющим началом – тем в большей степени явлена была ее самоценность.

Органичность сценического действия этой постановки «Летучей мыши» во многом определяла единая стилистика всех компонентов спектакля, которая базировалась во многом на его сценографии. Любое театральное представление зритель воспринимает через так называемое зеркало сцены – незримую плоскость, очерченную порталом и подмостками авансцены. От того, какую картину впишет в эту раму художник-постановщик, зависит и первое впечатление, и общий настрой восприятия спектакля в целом. Эта живая объемная живописная картина служит по существу той средой, в которой живет на протяжении всего сценического представления каждый персонаж, каждый исполнитель. С этих позиций сценическое оформление «Летучей мыши» представляло собою необычайно благодатный материал для художника разноплановостью своих актов. Это и домашний интерьер семейства Айзенштейн, и роскошные апартаменты княжеского дворца Орловского, и приемное помещение тюрьмы.

Дом... дворец... тюрьма. Есть где разгуляться фантазии художника, тем более, если исторические рамки времени точно заданы, стало быть, известен стиль эпохи, есть откуда черпать идеи, образы, колорит. Но как быть, если стилистика спектакля задана режиссером (и не надо забывать – самим композитором) в едином ключе для всего спектакля в целом? Художник-постановщик М. Азизян создала удивительно интересное, мобильное, точно работавшее на общий замысел оперетты декорационное оформление. Составленное из нескольких блоков каркасных конструкций, оно обладало замечательной подвижностью, легко komponуясь в различных конфигурациях необходимых по ходу действия интерьеров, чему в немалой степени способствовал также поворотный круг сцены, демонстрировавший то один, то другой ракурс смонтированных декораций. В свою очередь каркасные блоки, «одетые» в замечательно придуманные мягкие тканевые драпировки с изысканным многообразием разных форм и размеров фестонов, подвесок, кистей, с редко расставленными по верхнему краю конструкции вазонами, создавали вполне узнаваемый образ ушедшей эпохи, одновременно конкретный и обобщенный, одинаково точный своей выразительностью в каждой картине спектакля.

Полые внутри прямоугольные каркасные блоки, задрапированные разнофигурными многослойными деталями, занимали собою всю ширину сцены, легко компоновали необходимый по ходу действия интерьер, обернувшись то окном, то пышно убраным входом жилого дома Айзенштейнов, то уютными ложами для гостей в княжеском дворце или его роскошным аристократическим салоном. Однотонный колорит драпировок обеспечивал неизменную органичность всех конфигураций, выполненных фактически из четырех-пяти блоков-конструкций. С другой стороны, весь декор драпированных блоков, включая вазоны, не будучи достоверной исторической копией, тем не менее, явно ассоциировался с воспроизводимой на сцене атмосферой рубежа XIX–XX столетий, в обобщенной форме исподволь воспроизводил ее, создавал неброскую, но точно найденную живописную тональность сценического действия.

Такую многоплановую декорацию активно поддерживал свет. Четко выверенная световая партитура помогала сценическому оформлению жить, дышать, действовать. Под умело поставленным освещением с использованием необходимых ракурсов подсветки, рассеянной и концентрированной, локальной и смешанной, мощной и приглушенной, декорация играла многообразной гаммой нюансировок фактурности и объема, многослойности и перспективы изысканных деталей.

Общая нейтральная бежево-палевая гамма декорационных «одежд» по ходу действия меняла свою тональность и даже цвет. В зависимости от освещения амплитуда ее колористических возможностей простиралась от ликующе-светлого с золотистыми пятнами-вкраплениями в сценах бального апофеоза до темного серого фона в картине мерцавших в руках исполнителей зажженных свечей. Но в любом случае столь интересное

и ценное само по себе оформление сцены безукоризненно выполняло свою основную функцию – служило достойным фоном, своеобразным «подголоском» для действующих среди ее построений-объемов персонажей спектакля, будь то гостиная в доме Айзенштейна или интерьер салона князя Орловского.

Но, пожалуй, самой большой удачей художника были выполненные с большим мастерством и вкусом костюмы исполнителей «Летучей мыши». Не только потому, что красивые (а они действительно были красивы), и даже не потому, что отвечали представленной в спектакле исторической эпохе (хотя они на самом деле ей соответствовали), но главным образом потому, что это были в полном смысле слова костюмы сценические, к тому же созданные для данной конкретной постановки с учетом того, что функционировать они будут в данном конкретном сценическом оформлении. Т. е. и по части костюмов в новой постановке создатели спектакля напрочь отвергли столь прочно укоренившийся на опереточной сцене шаблонный подход к зримо воспринимаемой стороне спектакля, когда мерилom «сценичности» нередко служит искаженное понимание некой, безотносительно к спектаклю созданной вневременной модели псевдокрасивого одеяния ведущих героинь и героев и штампованно безвкусных, по общим лекалам изготовленных костюмов персонажей второстепенных, особенно артистов хора.

Даже намек на подобную практику не допускала ожившая в зеркале сцены «картина», задуманная художником «Летучей мыши». Вся палитра этого своеобразного живописного «полотна» была выполнена в единой цветовой пастельной гамме. Костюмы всех исполнителей, хотя и соответствовали исторической европейской моде, создавались индивидуально для каждого участника представления. С другой стороны, отвечая историческим реалиям, они в то же время не копировали их досконально, а были скорее художественным образом эпохи и, что самое важное, сочетались как между собой, так и с декорационным оформлением своим колористическим решением, своей формой, абрисом, фактурностью использованных материалов. Словом, костюмы этого спектакля составляли с декорационным оформлением сцены единое смысловое, эмоциональное, стилистическое целое. И не только с оформлением сцены, но и со всеми компонентами спектакля.

Таким образом, сценография «Летучей мыши», использовавшая блочно-драпированные конструкции модульного способа их изготовления и объемного построения на планшете сцены, органично связана была не только с костюмами действующих лиц спектакля, не только с режиссерским решением его, но и напрямую – с музыкой, с интерпретацией первоначального замысла композитора. К сожалению, подобный синтез всех компонентов, единство всех выразительных средств музыкального спектакля, общая их стилистика на практике встречается крайне редко.

Рассмотренные примеры интересных сценографических решений из арсенала кеме-ровского музыкального театра являют собою варианты разных «прочтений» спектаклей художниками-постановщиками, демонстрируют удачное воплощение различных методов и приемов художественной выразительности декорационного оформления сцены. Тут и применение образа-символа, как гигантский пирог в «Веселой вдове» у Н. Вагина; и использование общей модульной конструкции, как ажурный портал в «Сильве» у В. Гаан; и обращение к многофункциональному методу работы наборных элементов декорации, как в «Коньке-Горбунке» у В. Савчук; и, наконец, наличие всех перечисленных способов сценической выразительности в декорационном оформлении «Летучей мыши» М. Азизян с добавлением еще драпированности, однотонности как единого начала и т. д. При этом особенно важен, вопреки укоренившемуся в оперетте игнорированию общей стилистики спектакля, вопрос взаимодействия сценических декораций с костюмами исполнителей.

Разумеется, приведенные варианты действенной сценографии не могут исчерпать все возможные принципы и приемы сценической выразительности, многое еще осталось

«за кадром». Тем не менее, представление о многообразии путей активного участия художника в создании спектакля, тем более музыкального спектакля, примеры эти дают. Другой вопрос, насколько активность та способна помочь (или помешать) раскрытию основного замысла произведения наряду, именно наряду, на равных со всеми другими составляющими музыкального спектакля – его музыкой, режиссерским прочтением, танцевально-пластическим решением.

Н. Л. Проконова

ИНТОНАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА КАК ОБРАЗ ВРЕМЕНИ: ОБОСНОВАНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИССЛЕДОВАНИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТОНАЦИИ

Каждый период времени характеризуется определенным типом культуры. Проявления типа культуры многообразны. Таким проявлением безусловно считаются выразительные средства театрального искусства. Одно из таких средств – сценическая речевая интонация.

В интонациях сценической речи содержится огромный объем информации о говорящем: его эмоциональном и физическом состоянии, темпераменте, настроении, его образе мыслей. Особенности интонации можно рассматривать как определенный знак, определенный образ времени. Каждый тип культуры выдвигает на первый план использование определенных интонационных конструкций, которые формируют своеобразный коллективный интонационный портрет (срез) времени. Интонационные конструкции определяют интонационную парадигму конкретного типа культуры.

Однако в исследовании интонационного образа, свойственного определенному культурно-историческому периоду, представляется целесообразным опираться не столько на наиболее часто встречающиеся интонационные конструкции, сколько на содержание, психолого-философский смысл интонации. В связи с этим есть основания: во-первых, прибегнуть к культурологическому анализу, во-вторых, ввести термины, отражающие сущность культурологического анализа. Прежде всего, мотивируем использование культурологического анализа.

Во-первых, казалось бы, на протяжении XX века исследования в области интонации сценической речи предпринимались специалистами различных научных областей: лингвистами (см. Н. Д. Светозарова, Е. А. Брызгунова), педагогами театральной школы (см. С. Ш. Иртлич), исследователями вокальной речи (В. П. Морозов). Однако, в этих лингвистических и театрально-педагогических работах мы не встретим исследований, посвященных обусловленности речевой сценической интонации культурно-историческим контекстом. Прежде всего это объясняется тем, что и лингвистический, и театрально-педагогический подходы не ставили перед собой задачи определения интонационного образа времени.

Во-вторых, культурологические исследования, изучавшие сценические интонации, наиболее полно оказались представленными лишь второй половиной XX столетия. К ним относятся такие работы, как «Звуки и интонация русской речи» Е. А. Брызгуновой (1977), «Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи» С. Ш. Иртлич (1979), «Интонационная система русского языка» Н. Д. Светозаровой (1982), «Биофизические основы вокальной речи» В. П. Морозова (1978). Результаты исследований, опубликованные в указанных работах, могут послужить основанием для культурологического осмысления содержательности интонации, взятой в определенном культурно-историческом контексте.

В-третьих, причиной недостаточной исследованности обусловленности речевой сценической интонации культурно-историческим контекстом можно считать и то, что названные исследовательские подходы (лингвистический и театрально-педагогический) не

могли дать целостного представления о содержательной основе интонации. Для исследования содержательной основы интонации недостаточно выявления действующих интонационных конструкций (которыми оперирует лингвистический подход), недостаточно для этого и выявления импульсов актерского сценического существования (которыми оперирует лингвистический подход), недостаточно для этого и выявления импульсов актерского сценического существования (которыми оперирует театрально-педагогический подход). Лишь соотнесение сценической речевой интонации с конкретным типом культуры и определение психолого-философского смысла сценической речевой интонации позволит выявить интонационный образ времени.

В своих рассуждениях об интонационных особенностях культурно-исторического периода мы будем опираться в большей степени на ритмико-мелодические особенности сценической речевой интонации. Думается, что при определении интонационного образа времени нельзя обойти наиболее часто встречающиеся интонационные конструкции. Однако термин «интонационная конструкция» принадлежит лингвистическому анализу. Кроме того, опора на интонационные конструкции предполагает конкретный фонетический анализ, не являющийся целью культурологического исследования. В связи с тем, что нас интересует психолого-философский смысл интонации (содержательная основа интонационной конструкции) есть основания ввести термины, отражающие сущность культурологического анализа.

Таким термином является понятие «интонационная парадигма». Обоснуем использование предлагаемого термина. Для этого выявим различия понятий «интонационная конструкция» и «интонационная парадигма». Интонационная конструкция отражает такие просодические элементы, как – повышение и понижение голоса, ритм речи и т. д. Интонационная парадигма отражает информативность интонации – т. е. чувственно-интеллектуальное содержание речи. Интонационная парадигма опирается на чувственно-интеллектуальный смысл интонационной конструкции. Таким чувственно-интеллектуальным смыслом является, например: побуждение к чему-либо, отражение радости (или горя) по поводу чего-либо и т. д. В речи каждого человека можно отметить повторяемость конкретных интонационных конструкций, являющихся отражением устойчивых эмоциональных состояний, а значит, отражающих определенное мироощущение. В связи с этим есть смысл исследовать интонационную парадигму отдельного актера, интонационную парадигму, свойственную конкретному театральному направлению, а также интонационную парадигму определенного типа культуры.

Однако выявление сценического интонационного образа времени требует опоры на определенные категории. Эти категории, с одной стороны – должны быть общими для всех типов культуры, с другой стороны – проявляться в каждом типе культуры по-своему. Своеобразие проявления таких категорий позволит определить то особенное, что свойственно интонациям сценической речи конкретного культурно-исторического периода. В этом смысле невозможно обойти категории – истинного (настоящего) и неистинного (ненастоящего). Категория истинного (настоящего) и категория неистинного (ненастоящего) являются важнейшими для сценической речевой интонации (как, впрочем, и для искусства вообще). Каждая из этих категорий имеет свои особенности проявления в конкретный культурно-исторический период. Тип культуры несомненно является основным вектором, задающим главные особенности проявления категории истинного (настоящего) и категории неистинного (ненастоящего).

Категория истинного (настоящего) отражает соответствие сценической речевой интонации культурно-историческому параметру правды, который выработан конкретным культурно-историческим периодом. Каждый вид искусства имеет свои критерии убедительности, истинности, правдоподобия, идентификации с действительностью. Одним из ярчайших средств выявления истинности в актерском искусстве, безусловно, является речь, слово. Причем, неправда произнесенного на сцене вскрывается не столько через

лексику, как это часто бывает в реальной действительности (вспомним теорию оговорок З. Фрейда), а через интонацию. Сценическая речевая интонация (как, впрочем, и речевая интонация вообще) является одним из наиболее мощных средств определения истинности произносимого. Театральное искусство уделяет огромное внимание соответствию речевой интонации актера и придуманной (созданной режиссером) реальности. Убедительность – одно из требований, предъявляемых к сценической речевой интонации. Причем, главный критерий убедительности – соответствие сценической речевой интонации заданным предлагаемым обстоятельствам, по сути дела – это идентификация сценической речевой интонации с придуманной (вымышленной) реальностью. Вместе с тем, придуманная (вымышленная) режиссером или актером реальность обязательно связана с реальностью действительной. Соотношение сценической (придуманной, вымышленной) и действительной реальности служит выкристаллизации параметров сценической интонационной правды определенного типа культуры, выкристаллизации параметров так называемой «интонационной идентификации».

Интонационная идентификация – это совпадение (совмещение) параметров истинности (убедительности, правды), выработанных конкретным типом культуры, с особенностями сценической речевой интонации, относящейся к этому типу культуры. Интонационная идентификация – это отражение особенностей времени, его характерных черт в интонациях сценической речи. Интонационная идентификация – это, по сути дела, звуковой образ времени.

Категорией, которая противопоставлена интонационной идентификации, является интонационная иллюстрация. Любое иллюстрирование – это не суть как таковая, а показ сути, ее демонстрация, в то время как лишь сущее может совпадать с категорией истинного. В связи с этим под «интонационной иллюстрацией» понимается интонационная неправда, актерская ложь. Интонационная иллюстрация – это интонационная неубедительность, неспособность сценической речи вобрать в себя звучание времени.

Интонационные особенности сценической речи, являясь выразительными средствами театрального искусства, могут идентифицироваться со временем, а могут иллюстрировать его. Интонационная идентификация и интонационная иллюстрация находят свое отражение в интонационной парадигме конкретного культурно-исторического периода. Тип культуры определяет ритмико-мелодические особенности интонации, а также пространство ее бытования. Культурологический анализ позволит исследовать такие категории сценической речи, как «интонационная идентификация» и «интонационная иллюстрация». Это создаст условия для определения параметров сценической правды, соответствующих определенному типу культуры, позволит выявить интонационный образ времени. Итак, цель этой работы – определение основных интонационных парадигм сценической речи XX столетия. Их определение явится подступом к выявлению интонационного образа XX столетия.

Анализ стиля художественного чтения культовых русских актеров, представляющих разные периоды XX столетия, позволяет предположить следующее. Думается, что в сценической речи русского театрального искусства XX столетия наиболее ярко выделяются три основные интонационные парадигмы, которые можно определить как: авторский монополизм, идеологический монополизм, идеологический анархизм.

Остановимся на интонационной парадигме – авторский монополизм. Полагаем, что авторский монополизм являлся основной интонационной парадигмой первых трех десятилетий XX столетия. Обоснуем свое предположение.

Думается, что во многом основная интонационная парадигма речевого искусства XX столетия определяется таким параметром, как – статичное отношение к авторскому тексту. Такой тип отношения актера к авторскому тексту проявляется в незыблемости авторских интонаций, в осторожном отношении к авторскому слову. Чтецкий стиль держится на действии, которое можно определить как – представление автора. Автор художественного текста – главное действующее лицо в исполнительском стиле, напри-

мер таких актеров, как А. Коонен, Журавлев, Качалов. Личность автора художественного текста, его личностная позиция является сущностью исполнительского стиля названных актеров, опорой их сценического существования. Есть ощущение, как будто актриса (актер) справшивается (и это наряду с активно выполняемыми актерскими задачами, никоим образом не снижая уровня актерского мастерства): «Уважаемый автор, не искажаю ли я Ваш текст, Вашу мысль, Ваши интонации». Актер больше доверяется не себе, вскрывает не свои глубинные чувства и мысли (а глубинные чувства и мысли автора он раскрыть не может, ибо о них, может, не знает и сам автор), а чувства и мысли, четко обозначенные в тексте, лежащие на его поверхности. Уважение к автору, пиетет перед ним формирует интонацию, которая содержит в себе мысль о том, что авторская позиция, заявленная в художественном тексте, – априори верная. Для актеров этого периода позиция автора художественного текста – исходная точка процесса сценического воплощения. Актер повторял линию мышления автора. Сценическое мышление дублировало мышление литературное. Это и рождало интонацию «поучительства», интонацию «вещания» – все, что сказано в тексте автора, – истина, к тому же единственно возможная. Эту особенность интонационной содержательности актерского исполнения произведений первой половины XX столетия, проявляющуюся в верности автору художественного текста, можно было бы охарактеризовать как авторский монополизм.

Вместе с тем, авторский монополизм – это не только особенность интонационной содержательности речевых стилей, но одновременно и критерий сценической правды, сформированный типом культуры первой половины XX столетия. Преодоление авторского монополизма, отступление от верности автору явилось бы выпадением из культурного контекста времени. Выпадение из культурного контекста времени – это конфликт с культурно-историческими принципами времени. Следствием этого конфликта, как правило, является непринимание, невосприятие театральной публикой, что классифицируется как актерская несостоятельность, а значит – актерская неправда.

Следует отметить, что авторский монополизм (верность автору) можно считать самой устойчивой из рассматриваемых нами основных интонационных парадигм. Дело в том, что верность автору текста была одной из характерных черт, пожалуй, всех театральных эпох (ситуация меняется лишь в XX столетии). Театр XVIII–XIX веков не мог не сохранять верность автору, потому что драматург был главной персоной театра. Авторитет драматурга, а также отношение к слову как главному элементу спектакля определили пиететное отношение к тексту автора. Кроме того, не существовало и самой потребности в «перекраивании» авторского текста. Во-первых, потому, что драматург чаще всего находился в центре театрального процесса (а значит, мог написать требуемый текст), нередко являлся организатором сценической постановки (и собственный текст не мог вызывать у него раздражения). Во-вторых, потребность «перекроить» авторский текст отсутствовала еще и потому, что актеры были заинтересованы в авторском тексте как в средстве, позволявшем проявиться их сценическому мастерству. Это объясняется тем, что на протяжении ряда столетий на театральное искусство оказывала влияние декламационная культура античности. В связи с этим, довольно длительный период принцип сценического существования актера опирался на технику декламации, что обуславливало отношение к слову как к святой святых.

Но уже к концу 1930-х годов авторский монополизм перестает быть основной интонационной парадигмой русского речевого театрального искусства. Казалось бы, театральное искусство XX столетия отказалось от принципа верности автору при создании спектаклей (драматических, музыкальных, литературных). Авторский монополизм сменил монополизм режиссерский. Однако советская идеологическая система настолько мощно контролировала любую личность (даже очень сильную и талантливую), что режиссерский монополизм не мог подняться над идеологической монополией советского государства. Авторский монополизм уступает свое лидирующее положение идеологическому монополизму.

Эта ситуация обуславливается политическим диктатом, идеологической монополией правящего режима, его единовластием. Особенности политической обстановки в стране формируют четкие идеологические установки, которые определяют параметры сценической правды. В этом смысле, если интонационную идентификацию первых трех десятилетий XX столетия выражала интонационная парадигма – авторский монополизм, то интонационную парадигму второй трети XX столетия можно охарактеризовать как идеологический монополизм.

Идеологический монополизм – это интонационная идентификация, основная интонационная парадигма второй трети XX столетия. Идеологические установки советского периода отличались четким делением мира «на чужих» (идеологию капиталистического пространства) и «своих» (идеологию социалистического пространства). Это влияло на закрепление патетических интонаций в сценическом речевом искусстве. В связи с этим, наиболее яркой характеристикой звукового образа времени становилась интонационная патетика.

Патетические интонации идентифицировались с советской социалистической действительностью. Патетические интонации совпадали с установившимися в культуре вообще (а значит, и в театральном искусстве в частности) параметрами правды. Патетические интонации, как правило, обуславливаются жесткостью и однозначностью идеологических установок. Однозначность идеологических установок снимает множественность ракурсов мировосприятия, что в свою очередь влияет на сужение интонационного самовыражения и отдельной личности, и сужение интонационной выразительности речевого сценического искусства. Идеологический монополизм находит свое проявление в установке на дидактичность, в стремлении актера убеждать в единственно возможной правде, которая непременно соотносится с требованиями соцреализма.

Мелодически это находило свое проявление в активном использовании не столько тональных (различающихся звуковысотным и ритмическим разнообразием), сколько динамических (силовых) акцентов. Жесткость акцентов можно рассматривать как некое проявление категоричности мышления, идеологической (ментальной) одномерности восприятия окружающего мира.

Эту направленность можно было бы охарактеризовать как речевой классицизм. И здесь уместно вспомнить статью А. Синявского «Что такое социалистический реализм». В ней А. Синявский доказывает, что социалистический реализм ни что иное как социалистический классицизм. «Вернувшись к XVIII веку, мы сделались серьезны и строги. Это не значит, что мы разучились смеяться, но смех наш перестал быть порочным, вседозволенным и приобрел целенаправленный характер: он искореняет недостатки, исправляет нравы, поддерживает бодрый дух молодежи. Это смех с серьезным лицом и указующим перстом: вот так делать нельзя! Это смех лишенный иронической кислоты.

На смену иронии явилась патетика – эмоциональная стихия положительного героя. Мы перестали бояться высоких слов и громких фраз, мы больше не стыдимся быть добродетельными. Нам стала по душе торжественная велеречивость оды. Мы пришли к классицизму» [1]. Интонационное разнообразие возможно лишь при свободе самовыражения отдельной личности (ее собственных мыслей и чувств), а к представлению идей, сформулированных и закреплённых идеологией государства.

Самые культовые фигуры актерского искусства 1950–1960-х годов, несмотря на всю прорывную силу таланта, продолжали оставаться частью господствующего типа культуры. Так, например, В. Высоцкий (заметим, актер театра, бунтовавшего против имевшейся политической системы), тем не менее, развивался как актер в русле идеологического монополизма. Его интонации лишь на первый взгляд кажутся инородными для интонационной парадигмы «идеологический монополизм». Такое впечатление создается, потому что интонации персонажей В. Высоцкого пронизаны не воспеванием, но бунтарством.

Однако бунтарство может быть столь же патетично, как и воспевание. И бунтарство В. Высоцкого пронизано патетикой. Поэтому интонации В. Высоцкого все же не «выпадают» из интонационной палитры соцреализма. Несмотря на яркость индивидуальности, В. Высоцкий является олицетворением положительного героя – явной принадлежности социалистического реализма. И, как любой положительный герой, он продолжает оставаться патетичным в своих интонациях, несмотря на проявление яркого личностного начала. В связи с этим, мы вправе утверждать, что бунтарство как характер сценического голосоведения В. Высоцкого также является отражением интонационной парадигмы «идеологический монополизм».

Любая монополия способна сохраняться лишь при наличии стабильно поддерживаемой, жестко заданной, постоянно контролируемой системы. Названные условия создавались благодаря основному художественному методу советского периода – методу социалистического реализма. Идеологический монополизм был востребован культурно-историческими основами советского искусства как необходимость следования единой, определенной партией и государством, советской морали. Советская мораль служила концептуальной основой метода социалистического реализма. Это обуславливало потребность в совершенно четких критериях сценической правды. В связи с этим, такой параметр, как верность коммунистическим идеалам, был не только органичен, но и удобен в качестве критерия сценической правды соцреалистического искусства.

Идеологический монополизм как особенность интонационной содержательности речевого искусства является параметром интонационной идентификации (интонационной правды) до тех пор, пока не начинают рушиться культурно-исторические основы советского искусства. Так, в конце 1990-х годов окончательно рушится советская система (это означает и разрушение прежних культурных ориентиров). В связи с этим, идеологический монополизм перестает быть параметром сценической правды.

На рубеже XX и XXI столетий становится наиболее отчетливой смена интонационной парадигмы. Если в 1957 году А. Синявский писал о том, что ирония ушла из нашей жизни, то к концу 1990-х годов ироничные интонации становятся едва ли не самыми распространенными. Ирония как отражение безверия, утраты идеала, внутренней опоры становится лидирующей в интонационной палитре времени. Ироничная интонация оказывается одной из мелодических голосоречевых проявлений коллективной агрессивности, которая пропитывает этот период. Пустоту, возникшую на месте бывших ценностей коммунистической морали, занимает идеологическая анархия.

Казалось бы, сочетание «идеологическая анархия» бессмысленно, потому что анархия – есть пустота, а значит, не может быть идеологической. Однако абсолютной пустоты не существует. Анархия – это пустота, возникающая не вследствие отсутствия какого бы то ни было содержательного начала, но вследствие беспорядочного сосуществования разнородных содержательных элементов. Такое понимание термина «анархия» разрешает использование рядом определения «идеологическая». Определение «идеологическая» позволяет уточнить характер рассматриваемой интонационной парадигмы. Думается, что термин «идеологическая анархия» наиболее подходит для определения основной интонационной парадигмы рубежа XX и XXI столетий.

Идеологическая анархия как основная интонационная парадигма рубежа XX и XXI столетий – явление, на наш взгляд, значительно более сложное, по сравнению с интонационными парадигмами, рассмотренными ранее. Отсутствие одного, доминирующего интонационно-содержательного вектора, обусловленного четко определенной идеологией, сказалось на интонационном пласте времени. Низвержение прежних идеалов спровоцировало активные поиски новых идеологических ориентиров. Последнее нашло свое выражение в стихийной легализации разнородных интонационных проявлений. У интонаций рубежа XX и XXI столетий, казалось бы, абсолютно отсутствует единая идеологическая основа (опора). Однако, интонация не может быть абсолютно лишена идеологии.

Если это не авторитарно утвержденная идеология (принятая насильно или добровольно большим количеством людей), то это личностная идеология (свободно исповедуемая отдельными персонами). В множественности сосуществующих личностных (а не коллективных) идеологий (как содержательных основ интонационной палитры времени) нам и видится особенность основной интонационной парадигмы рубежа XX и XXI столетий, формулируемой как идеологическая анархия.

Утверждение идеологической анархии, как основной интонационной парадигмы рубежа XX и XXI столетий, обусловлено смещением акцента с коллективной идеологии на идеологию отдельной личности. Последнее позволяет предположить, что идеологическая основа (опора) основной интонационной парадигмы рубежа XX и XXI столетий сместилась в область внутреннего мира отдельной личности. Вероятно, в связи с этим на рубеже XX и XXI столетий в области речевых интонаций актера как важнейший показатель и ориентир сценической правды (идентификации с действительностью) утвердилось глубинное порождение речи. Доказательством доминантности этого ориентира являются публикации в области сценической речевой педагогики (например работы В. Н. Галендеева, Ю. А. Васильева и др.).

Глубинное порождение речи, а значит, и глубинное порождение интонаций – это термин театральной педагогики, введенный в научный обиход в конце 1990-х годов. Под глубинным порождением речи понимается обусловленность возникновения голосо- и речеведения глубинными эмоциональными переживаниями актера. На рубеже XX и XXI столетий глубинное порождение речи рассматривается как высшее проявление актерского мастерства, а также как важнейший показатель правды сценического существования. Однако глубинное порождение речи не может быть коллективным. Глубинное порождение речи, а значит, и глубинное порождение интонаций может иметь лишь глубоко личностный характер. В связи с этим, в основе интонационной парадигмы рубежа XX и XXI столетий – сплетение личностных волей, а следовательно, отсутствие интонационного единства. Последнее и позволяет нам утверждать, что основная интонационная парадигма рубежа XX и XXI столетий представляет собой в определенном смысле идеологическую анархию.

Здесь необходимо заметить, что интонационная разнородность – это лишь одно из проявлений идеологической анархии. Индивидуальность мировосприятия, а также и интонационная индивидуальность – это сферы проявления самобытной личности, свойства яркой персоны, вероятно, поэтому период рубежа XX и XXI столетий можно считать временем персон. Однако самобытные личности – это не большинство. Большинству, не переходящему за границы заурядности, четкие идеологические ориентиры необходимы как опора индивидуального мироощущения. Для большинства потеря идеологических ориентиров – это потеря духовной опоры. Потеря духовной опоры, как известно, сопровождается депрессивными и агрессивными проявлениями.

Депрессия и агрессия – это одни из самых распространенных психических проявлений рубежа XX и XXI столетий. Они не могли не отразиться на интонационной палитре времени. Агрессия, нашедшая интонационное отражение в резкой смене тона голоса, активном использовании верхней границы динамического диапазона, стала одной из наиболее заметных сценических интонационных проявлений рубежа XX и XXI столетий. Наиболее отчетливо интонационная реализация агрессии проявляется при постановке современной драматургии.

Таким образом, идеологическая анархия как основная интонационная парадигма рубежа XX и XXI столетий проявляется, с одной стороны, в интонационной разнородности, обусловленной возможностью проявления личностной свободы, с другой стороны – мощной составляющей этой разнородности является интонационное проявление агрессии (обусловленной отражением воли большинства, потерявшего идеологическую опору мировосприятия).

Цель предпринятой работы заключалась в обосновании новизны культурологического подхода в изучении сценической интонации. Вместе с тем, значимым представлялось также и формирование ориентиров указанного исследовательского подхода. Осуществленный анализ позволил наметить основные интонационные парадигмы как основные интонационные векторы, характеризующие главные культурно-исторические периоды XX столетия. Подробное рассмотрение и культурологическая мотивация доминирования каждой интонационной парадигмы в рамках этой работы не предполагались. Детальная культурологическая обусловленность определенных интонационных парадигм, выявление причин их доминантности требует ряда исследовательских работ.

Примечания

1. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Театр. – 1989. – № 5. – С. 79.

А. К. Кузугет

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА МОДЕРНИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ ТУВЫ В XX ВЕКЕ

В первые два десятилетия XX века в Туве сохранялась традиционная культура. Это была целостная и самодостаточная система, испытывавшая влияние культур многих народов, населявших Туву в различные этапы своего становления. Так, к примеру, от скифов и гуннов тувинцы унаследовали звериный стиль в изобразительном искусстве, от тюрков – религиозные убеждения, язык, поэтические традиции, музыкальную культуру, основную структуру традиционных обрядов и праздников. Во время джунгарского периода в Туву проникает тибетский буддизм.

Наиболее важными явлениями в жизни тувинцев начала XX века по-прежнему оставались обряды и праздники. Они были важнейшей формой механизма социализации индивида в традиционном обществе. От качества их проведения зависела также, по представлениям людей, вся последующая жизнь участников действия на протяжении года до следующего подобного ритуала. Источником жизни людей считалась Природа. Жизнь воспринималась как единый, бесконечный поток, но каждый год после тяжелой зимы необходимо было ее восстановить. Смысл проведения обрядов – коллективных молений – заключался и в просьбах о благополучии рода. Таким образом, говоря современным языком, в процессе совершения обрядов на протяжении нескольких веков, тувинцы передавали новым поколениям основополагающие положения традиционных экологических знаний.

Наиболее древними и, вместе с тем, активно совершавшимися в первые два десятилетия XX века, являются обряды освящения объектов окружающей природы с жертвоприношениями духам-хозяевам мест. Всего их насчитывалось более десяти и объединены они общим названием – **дагыыры** (или **тагылга**).

Все коллективные моления были тесно связаны с традиционной деятельностью тувинцев. При проведении древних культов, очевидно, уже на раннем этапе главным действующим лицом стал самый уважаемый, мудрый человек. Старейшина рода ассоциировался людьми первопрередком, действия его были залогом устойчивости миропорядка.

Обряды освящения мест совершались в отдаленных аалах – в более ранней форме, а в крупных населенных пунктах – в ламаизированном варианте, вплоть до конца 30-х годов XX века. Лидерство в проведении обрядов перешло к главному ламе, этот факт говорит о том, что тибетский буддизм достаточно органично вошел в тувинскую традиционную культуру и к XIX веку стал ее неотъемлемой частью.

Популярным среди тувинской молодежи был праздник **ойтулааш**, проводившийся раз в году летом в полнолуние. Участниками его были 15–16-летние молодые люди, не обремененные брачными узами. Они пели частушки, играли в различные игры. Главным действием являлась игра **ак ыяш** – белая палочка, имевшая выраженный сексуальный смысл. В погоне за брошенной одним из игроков палочкой молодые люди из разных родов приобретали возможность присмотреться лучше друг к другу, познакомиться в неофициальной обстановке, без присмотра взрослых. Поэтому совсем не случайно после проведения **ойтулааш** игрались свадьбы. Благодаря этому празднику решались в традиционном обществе проблемы матримониального характера.

Таким образом, до начала 20-х годов XX века культура тувинцев сохраняла традиционный характер. Это касается не только обрядов и праздников, но и изобразительного искусства, фольклора и музыки.

В период существования Тувинской Народной Республики (ТНР) (1921–1944) произошел мощный сдвиг в культуре тувинцев, под руководством коммунистической партии во главе с С. К. Тока, от традиционной культуры к социалистической. В 20-е годы еще продолжали активно работать народные мастера – резчики по камню и дереву, художественной обработке кожи и росписи **апгара**, действовали 26 монастырей – **хурэ**, люди обращались за помощью к шаманам, еще совершались традиционные обряды и праздники. Однако процесс модернизации тувинской культуры уже начался.

Ориентация на новое, революционное искусство Советской России предопределила пути развития всей культуры в целом и художественной самодеятельности в частности, как ведущей области культуры в 20-е годы. Первые тувинские драмкружки возникли под непосредственным влиянием драматических коллективов советских граждан, показывавших агитпостановки, в которых играли рабочие, служащие и красноармейцы. Повсеместное распространение такие кружки получили к 1925 году, они возникли во всех кожуунах республики. Ставились одноактные пьесы без фиксированного текста на злободневные вопросы жизни ТНР. Самодеятельные актеры сами придумывали сюжет, импровизировали прямо перед зрителями. Они разоблачали «коварство» шаманов и лам, высмеивали нойонов – феодалов, показывали геройство бедных аратов, призывавших к борьбе за новую счастливую жизнь.

Постановки разыгрывались на импровизированной площадке под открытым небом. Один из корифеев Тувинского театра, драматург Виктор Кок-оол вспоминал: «У нас не было ни декораций, ни костюмов для спектакля, не говоря уже о сцене и занавесе... Мы гримировались как попало. Кто как умел. Брала сажу, подводили брови, вместо усов наклеивали кусок козлиной шкуры, а клей был обычный столярный...»

Это – характерный пример использования театральной формы в политических, агитационных целях. Исполнителей интересовал исключительно социально-политический аспект постановки. Внешность персонажей, названия местности, даже имена актеры брали из жизни. Исполнители стремились достичь портретного сходства с изображаемыми лицами, быть узнаваемыми. Это были, по сути, агитбригады, хотя и назывались драматическими кружками, именно они способствовали максимально быстрому внедрению в сознание тувинцев совершенно иного образа жизни и мировоззрения.

Важным событием в культурной жизни ТНР стал выпуск собственных тувинских марок и своей денежной единицы – **акша**. По приглашению тувинского правительства в 1926 году художник из Советской России О. Ф. Амосова побывала с экспедицией в Туве и создала серии марок. Позднее, в 30-х годах, новые серии марок были выполнены художником В. Завьяловым. На марках были изображены сцены из тувинской жизни: всадник, охотник, караван верблюдов, оленевод и другие. На многих из марок в небе был нарисован самолет, как главный атрибут и символ новой жизни древней Тувы. Однако марки сыграли важную агитационную роль не только внутри своей страны. Именно благодаря тувинским маркам жители многих стран впервые узнали о появлении новой, второй после СССР, стране социалистической ориентации.

Так, очень быстро, активно и широко, охватывая все сферы жизни людей, формировалось новое мировоззрение, воспитывались люди социалистической формации. Однако надо отметить, что в 20-е годы агитация за социалистическую жизнь, а в дальнейшем – и за присоединение к Советскому Союзу, не была еще столь ярко выражена, как в 30-е годы, когда, как и в СССР, новый образ жизни навязывался уже силой, путем репрессий.

Практически за два десятилетия Тува кардинально изменилась, а тувинская культура была значительно модернизирована.

В советский период, с 1944-го по 1991-й годы, тувинская культура планомерно и очень быстро становится составной частью многонациональной культуры СССР. Самым важным событием данного периода стало формирование и развитие профессиональных видов искусства.

В Кызыле появился профессиональный театр, руководимый на начальном этапе режиссерами из СССР. Основателем тувинского театра стал И. Я. Исполнев. В процессе обучения молодых тувинских актеров И. Исполнев поставил в Туве к 1945 году спектакли «Мятеж» Д. Фурманова, «Тонгур-оол» С. Тока, «Лекарь поневоле» Мольера, «Бедность не порок» А. Островского, «Хайыраан-бот» В. Кок-оола. Однако, поскольку тувинская тематика была все же ближе исполнителям и понятнее местному зрителю, большим успехом у публики пользовались спектакли классиков молодой тувинской литературы: «Тонгур-оол» С. Тока и «Хайыраан-бот» В. Кок-оола. С этого времени началась славная история театра, построенного по европейскому, русскому принципу, но сохранившего и некоторые традиции тувинского исполнительства. Театр был и остается до сих пор все же больше актерским, нежели режиссерским, с замечательными музыкальными традициями, поскольку в традиционной тувинской культуре музыка доминировала над словом.

В столице Тувы начала функционировать и филармония с Государственным ансамблем песни и танца «Саяны», ВИА «Аян». Были созданы профессиональные союзы художников, писателей и театральных деятелей. В изобразительном искусстве Тувы появились новые жанры: портрет, пейзаж, графика, монументальная живопись, монументальная скульптура. Имена замечательных художников советского периода: В. Демина, В. Тас-оола, Т. Левертовской, С. Ланзы, С. Саая, И. Салчака, Ю. Курского, Г. Торлука, Г. Суздальцева, А. Бовейлена, Т. Ондара – навсегда вошли в новейшую историю Тувы. Работы тувинских камнерезов из агальматолита: М. Черзи, Х. Тойбухаа, Р. Аракчаа, Х. Хертека, Б. Байынды, Д. Дойбухаа, Б. Допчура, К. Хунана, К. Саая, Е. и Э. Байынды, С. Кочаа – были представлены на различных выставках СССР. Многие из художников получили государственные премии России и Тувинской АССР.

В тувинской литературе появились жанры романа, повести, поэмы, новеллы. Несколько поколений тувинцев XX века воспитывались на произведениях С. Пюрбю, С. Сарыг-оола, О. Сувакпита, Ю. Кюнзегеша, С. Сюрюн-оола, М. Кенин-Лопсана, К.-Э. Кудажи, А. Даржая, К. Черлиг-оола и многих других писателей.

Тувинская культура действительно стала социалистической и по форме, и по содержанию, поскольку на данном этапе развития культуры Тувы давление коммунистической партии было значительным и определяющим. Многие произведения были вторичными по отношению к лучшим образцам советского искусства. Необходимо сказать и о других негативных явлениях этого процесса. Формирование новых видов искусства происходило, практически, при полном отказе от традиций народной культуры. При этом надо отметить, что первые профессиональные писатели, художники, музыканты, актеры не могли, даже если бы и хотели, полностью отказаться от ценностей народной культуры, потому что сами были еще ее частью. Этим и объясняется тот факт, что лучшие произведения тувинского искусства были созданы именно на первом этапе его становления. А между тем, именно в советский период были запрещены народные

обряды и праздники как националистические, разрушены храмы, за совершение камланий преследовались шаманы.

Важно отметить также, что общий для всех видов искусства метод социалистического реализма отгородил советское общество от сложных процессов развития мировой культуры, особенно европейской и американской. В период застоя искусство Тувы, как и всего СССР, развивалось абсолютно автономно от всего мира, исключая страны соцлагеря. В СССР появилось понятие – «андеграунд», тувинского же андеграунда, вероятно, не было.

Качественные изменения сложившейся в советский период модели тувинской культуры начались в постсоветский период с 1991 года, когда новая власть по всей России перестала активно вмешиваться в творческий процесс. Художники впервые начали творить не ощущая жестких рамок соцреализма, что было крайне непривычно и, как показало время, этот период не стал особо продуктивным, как ожидалось, для писателей и художников, он отнюдь не характеризуется созданием лучших произведений тувинского искусства. Созданные как по кальке русского искусства, все виды искусства Тувы испытывают серьезный кризис. Данный факт требует своего серьезного научного осмысления. Это связано, очевидно, с тем, что корни общесоюзной культуры, повлиявшей на тувинскую в ее советский период, были все же неглубокими. «И теперь, – как пишет известный ученый Ю. В. Арутюнян в книге «Трансформация постсоветских наций» (М., 2003, с. 48), – в прежних революционных темпах культура народов стала легко трансформироваться в национальную не только по форме, но и в известном смысле и по содержанию... Культура народов пытается вернуться к историческим “родным источникам”, хотя возможности эти реально ограничены нормами постиндустриального общества и требованиями современных модернизационных процессов».

Нынешний период истории народов бывшего Советского Союза в целом и тувинцев в частности характеризуется небывалым всплеском интереса к традиционной культуре.

В число профессиональных мастеров искусства Тувы сразу вошло несколько десятков камнерезов. Были основаны художественные мастерские камнерезов и их школы. Мастера горлового пения начали не только успешно выступать на различных подмостках многих стран, но и преподавать желающим научиться этому редкому и уникальному виду пения и в Туве, и по всему миру. Вновь, как и в начале XX века, на государственном уровне принимаются буддийские священнослужители, совершающие молебны. По всей Туве созданы и активно действуют общества шаманов. Запрещенный в 30-х годах праздник встречи весны **Шагаа** стал в 1991 году государственным тувинским праздником.

Интересно отметить, что период культуры Тувы конца XX века имеет значительно больше общих черт с периодом культуры начала XX века, нежели с периодом социалистическим. Однако не следует забывать и о том, что благодаря советскому этапу тувинской истории в культуре Тувы появились новые виды искусства, которые при ином раскладе исторических событий, несомненно, появились бы, но не так быстро и более органично. Они, созданные в максимально сжатые сроки, буквально за два десятилетия, также в настоящее время модернизируются, в соответствии с запросами нового тувинского общества, стремящегося сохранить и развивать традиции народной культуры тувинцев.

В. А. Киселева

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО СПЕКТАКЛЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Одна из важных особенностей современной театральной практики – активное переосмысление старых и использование различных новых театральных форм (театр окружающей среды, театр одного актера, театр-кафе, литературный театр). Многоплановое рас-

ширение постановочных средств в театре актуализирует важную для искусства проблему функционирования структуры сценического пространства спектакля. Художественная целостность произведения приобретает исключительное значение при создании единого художественного организма из столь различных «строительных материалов», как, например, архитектура сцены, декорация, костюм, свет, цвет, музыка, пластика, слово, игра актеров на сцене. Целостность же произведения во многом зависит от пространственной организации – «одной из структурных основ спектакля» [1]. Под сценическим пространством спектакля мы будем понимать «реальное пространство сцены, где действуют актеры, находятся ли они собственно на сцене или среди зрителей» [2].

Современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходящим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков, но и реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура.

Термин «сценическое пространство», как обозначение одного из составляющих театральной формы, появился в начале XX века, на что указывает нам Т. И. Бачелис: «В сущности, само понятие сценического пространства, как одной из структурных основ спектакля, возникло в процессе эстетической революции, начатой натуралистами в прозе и на театре» [3]. До этого в различные времена оно выполняло различные функции: от декорационного фона до создания образной художественной картины мира.

У мейнингенцев в 70-е годы XIX столетия декорация всего лишь фон для игры актеров. Т. И. Бачелис писала, что «уже в Свободном театре Антуана, равно как и у немецких или английских режиссеров натуралистов, декорация получила принципиально новое назначение. Она перестала выполнять пассивную функцию красивого фона, перед которым развивается актерское действие. Декорация взяла на себя куда более ответственную миссию, заявила претензию стать не фоном, а местом действия, тем конкретным местом, где протекает жизнь, схваченная пьесой, будь то прачечная, трактир, ночлежка, мясная лавка и т. п. Предметы на сцене, мебель у Антуана на сцене были настоящими (не бутафорские), современные, а не музейные как у мейнингенцев» [4].

Разработкой теории сценического пространства занимались также такие художники мирового театра, как А. Аппиа и Г. Крег. Два этих художника впервые предложили новый взгляд на природу оформления спектакля: оно не изображает место действия, а образно выражает идейно-художественный замысел постановки. В центре исследования Аппиа стояла проблема отношений, возникающих между актером и декорацией в процессе драматического действия. Он определял эту проблему как «антагонизм между актером, живым действием и неживыми законами элементов живописного изображения». Иными словами, между трехмерной фигурой актера и плоскостью живописной декорации с написанным на ней светом. «Актер – это живая реальность, которая не имеет отношения к изображенному на заднике свету и тени и которая не может входить в контакт с нарисованными предметами», – писал Аппиа [5]. Портальная стена для Аппиа, как удар топора, рассекает публику и исполнителей. Поэтому театр ему видится спроектированным настолько просто, чтобы только создать место для работы. Никакой сцены, никакого зрительного зала, просто пустая комната. Пространство должно освободиться для вещей, в которых действительно возникает необходимость.

В отличие от Адольфа Аппиа, предложившего аскетическую наготу сценических подмостков взамен грандиозности и многословной декоративности, Гордон Крег не требовал классической коробки. Крег выдвинул идею «кинетического пространства» сцены: ширмы Крега – абстрактны, а их движение по сцене, ничего не изображая, символизируют общую идею спектакля или состояние духа героя (новый театральный язык) [6]. Именно идея «движения» не могла полностью осуществиться в тех сценических условиях, в которых работал театр в начале XX века. Здесь впервые была заложена идея развития и изменения сценического пространства спектакля, его образности.

Во второй половине XX века в западном искусстве Питер Брук выразил суть нового принципа «пространство как инструмент» – «Space as a fool». Его принцип появился в связи с несовпадающими категориями духовной свободы и свободы политической.

В это же время в России в творчестве некоторых режиссеров (Г. Товстоногов, Ю. Завадский, А. Эфрос и др.) возникает другое понимание пространства. Новаторство этих спектаклей (берем лишь область средств выразительности) – в необычной трактовке пространства. «Критерий отбора – образность. Оформление подчинено интересам конструктивной целесообразности» [7].

Сегодня сценическое пространство склонно преобразаться по иным законам, непрерывно превращаться, лицедействовать, словно актер, играющий в спектакле сразу несколько ролей. Но в том-то и дело, что спектакль – это совсем не только место действия. Это еще и компонент самого действия. Пространство спектакля не может возникнуть вне действия, не может быть реализовано, осуществлено само по себе, вне живущего спектакля. Театр почти совсем отказался от пространственных иллюстративных описаний места действия. Любая деталь оформления должна «работать», отбрасывая все то, что не соответствует требованиям современной сценичности.

Пространство есть язык моделирования, который является одним из выразительных средств режиссера. Для создания целостного художественного образа спектакля необходимо моделировать сценическое пространство. Само по себе оно представляет сложнейшую многоуровневую систему, организация которой формирует целостный пространственный образ. Условные составляющие этой системы – единицы целостного пространственного образа спектакля, непосредственно воспринимаются зрителем в пространстве сцены.

Таким образом, сценическое пространство, как и любая другая часть организма спектакля, имеет свой скелет, свою структуру. Составляющие ее условные единицы мы будем именовать в дальнейшем элементами сценического пространства спектакля. Мы полагаем, что их можно разделить на три основополагающие группы:

- 1) предметно-вещественные элементы – декорация, костюм, реквизит, используемый актерами во время спектакля (временный и постоянный);
- 2) сенсорно-перцептивные элементы – световое и музыкальное оформление;
- 3) моделирующий – актер как основополагающий элемент сценического пространства.

Предложенная структура сценического пространства имеет в своем составе обобщенные, абстрактные элементы. Их конкретизация происходит при помощи предлагаемых обстоятельств, которые определяют функциональный аспект организации сценического пространства. Мы полагаем, что изменение внутреннего и внешнего содержания в определенной нами структуре зависит от изменения предлагаемых обстоятельств, создающих данный элемент сценического пространства спектакля.

Каждый из элементов сценического пространства спектакля имеет собственную природу возникновения, определяемую историческим содержанием пространственного мышления. Т. е., «если бы действие происходило в такую-то эпоху, в таком-то государстве, в таком-то месте или в доме; если бы там жили такие-то люди, с таким-то складом души, с такими-то мыслями и чувствами; если бы они сталкивались между собой при таких-то обстоятельствах» [8], то элементы сценического пространства спектакля имели такую-то форму, носили бы определенный характер и смысл, соответствующий данным предлагаемым обстоятельствам. Магическое «если бы» К. С. Станиславского уже само по себе есть условность. «“Предлагаемые обстоятельства”, как и само “если бы”, являются предположением, “вымыслом воображения”... “если бы” всегда начинает творчество, “предлагаемые обстоятельства” развивают его. Одно без другого не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: “если бы” дает толчок дремлющему воображению, а “предлагаемые обстоя-

тельства” делают обоснованным само “если бы”» [9]. Таким образом, предлагаемые обстоятельства делают условность зримой, конкретной.

Предлагаемые обстоятельства позволяют взглянуть на тот или иной элемент сценического пространства с разных сторон. Автор постановки выбирает ту ее часть, отображение которой в спектакле необходимо для создания художественного образа. Это и реальные исторические факты, события, это и эпоха, время, место действия, условия, быт, уклад жизни, а также актерское и режиссерское понимание пьесы. Главное в разработке предлагаемых обстоятельств связано с изучением материала спектакля.

К. С. Станиславский выделял внешние и внутренние предлагаемые обстоятельства. К внешним предлагаемым обстоятельствам относятся «факты, события пьесы, то есть фабула, фактура пьесы» [10]. Внутренние предлагаемые обстоятельства «скрыты в словесном тексте и под этим текстом...» [11]. Однако К. С. Станиславский употреблял термин «предлагаемые обстоятельства» к работе режиссера над пьесой и артиста над ролью, не касаясь и других выделенных нами элементов сценического пространства спектакля.

Следовательно, мы можем выделить следующие функции предлагаемых обстоятельств:

- способствуют изучению материала пьесы и будущей постановки;
- являются инструментом погружения в литературный материал через призму личного опыта актера и режиссера;
- позволяют выявить художественную картину мира в сценической реальности;
- формируют жанровую модель спектакля;
- определяют атмосферу спектакля;
- конкретизируют предметы и явления, находящиеся в сценическом пространстве спектакля;
- переводят условность в частности, создавая тем самым неповторимость тех или иных компонентов спектакля;
- обуславливают способ существования актера в сценической реальности.

Определив функции предлагаемых обстоятельств, необходимо выявить, каким образом происходит их реализация в сценическом универсуме. Ранее мы определили три группы элементов сценического пространства спектакля: предметно-вещественная, сенсорно-перцептивная, моделирующая. Выстраивание предлагаемых обстоятельств происходит именно через элементы сценического пространства. Пространство действительности, через предлагаемые обстоятельства попадая в сценическую реальность, трансформируется в сценическом пространстве спектакля при помощи выделенных нами трех групп элементов.

Например, вещественно-предметные элементы в спектакле К. Гинкаса «Гамлет» У. Шекспира. «Кочергин сочинял свой сибирский Эльсинор, как визуальный образ мира, каким его ощущал сам герой спектакля. Это была своего рода “мышеловка”, или “подворотня”, или положенная на бок “корзина” (так определил ее суть и ее форму художник), представлявшая вид туннеля, резко сужавшегося в глубину и обшитого фанерой... грубая фактура фанеры, деревянных столов, лавок, пыточных стульев в сочетании с текучестью, закругленностью, без единого прямого угла, сценографической формы этого сибирского Эльсинора задавали особую напряженность сценического действия и обуславливали его скатывавшуюся – и со стен и из глубины, – пластику» [12]. Здесь мы видим, как пространство через предлагаемые обстоятельства выразилось и стало зримым в предметно-вещественной группе элементов.

Сенсорно-перцептивная группа элементов сценического пространства относится к чувственному восприятию человека, его ощущениям. Примером может служить постановка Вс. Э. Мейерхольдом «Ревизора», где режиссер выстраивал четкие музыкальные образы, при помощи предлагаемых обстоятельств, непосредственно воспринимаемые органами чувств: «Приказ городничего “звонить во все колокола” приводится в испол-

нение. Звон растет и растет и, кажется, скоро заполнит всю сцену, а вне то тонет, то растворяется, то лихо выплывает на поверхность надрывающийся еврейский оркестр... это дикое и нелепое музыкальное сочетание церковных колоколов, еврейского оркестра, великодержавного свиста околочных держиморд и дробы барабанов... но вот ликование колоколов переключается в похоронный звон. Безумие оргии продолжается, но это уже бегство крыс с тонущего судна» [13].

К моделирующей группе элементов сценического пространства спектакля относится актер. Как известно, в первой половине XX века были попытки создать театр на основе вещественно-предметных и сенсорно-перцептивных элементов сценического пространства без включения актера. Однако идея вообще «безактерского» театра, разрабатывавшаяся некоторыми авангардистами начала века, не была реализована, в связи с уникальностью именно этого элемента сценического пространства, моделирующего и оживляющего спектакль. Речь идет о том, что игра актера со сценической площадкой, с предметно-вещественными и сенсорно-перцептивными элементами определяет и создает общую сценическую реальность, вскрывая жанровую природу, организуя целостную картину мира. В качестве примера приведем спектакль-композицию по мотивам стихотворения В. Маяковского «Послушайте» (1967). Все группы элементов сценического пространства оживлялись моделирующим элементом, «главным элементом оформления Стенберг сделал кубики, из которых актеры складывали те или иные конструкции (например, постамент памятника или столы бюрократов), а также составляли слова-образы, потому что каждый кубик являлся еще и буквой» [14]. Таким образом, мы видим, что присутствие моделирующего элемента позволяет создавать образы уже персонажного значения, которые воплощают содержательные мотивы сценического действия.

Специфика предлагаемых обстоятельств элементов сценического пространства заключается в их отражении в спектакле. Вследствие накопления, конкретизации предлагаемых обстоятельств, элементы сценического пространства трансформируются режиссером и становятся адекватными сценической картине мира. А организация сценического пространства спектакля актером происходит как через организацию элементов сценического пространства, так и через самоорганизацию.

Как актер внутренне участвует в процессе спектакля, в котором идеи выражаются не только через образ (характер), но и через открытую речь пространственных и объемно-пластических категорий? «Пространство, даже лишенное предметов, для актера не может быть пустотой: это своеобразный участник создания его, актерского образа, совсем иной, чем его партнеры, но не менее важный» [15].

В 60-е годы XX века в мировую театральную практику было введено пространство как новый элемент мышления актера и его самочувствия: ощущение себя в круговом пространстве и ощущение пространства как объемной среды, как мира их проявления. От этого психофизического ощущения актер неизбежно, если он художник, переходит в другое: в познание себя (образа) не началом малого мира, частью целого, частью мироздания. Движение актера в пространстве – это движение художественно целесообразное. Утилитарная частная целесообразность движения тоже ставится на службу, так сказать, идейных начал.

Спектакль – это пространственное полотно, являющееся носителем элементов, которые путем внутренних связей складываются в единую систему, обладающую своей структурой. Структура сценического пространства спектакля функционирует за счет набора режиссером предлагаемых обстоятельств.

Каждая из выделенных нами групп выполняет специфические функции в сценическом пространстве спектакля: организация внимания зрителя на определенном объекте, обозначение жанровой модели, образной среды и картины мира и т. д. Мы выявили, что данные функции становятся зримыми, конкретными при помощи предлагаемых обстоятельств.

Мы отмечаем, что моделирующая группа элементов сценического пространства спектакля подчиняет себе предметно-вещественную и сенсорно-перцептивную группу. Это вызвано спецификой актерской игры. Во-первых, актер по тем же законам, что и другие рассмотренные группы элементов, входит из действительности в художественную картину мира спектакля, а во-вторых, специфика актерской игры в условиях сценической картины мира заключается в раскодировании той части отображенной реальности, которую выбирает из предлагаемых обстоятельств постановщик, создавая художественный образ спектакля.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что функционирование сценического пространства спектакля зависит от элементов предлагаемых обстоятельств, смысл которых раскрывается путем организации пространства режиссером и актером.

Примечания

1. Бачелис Т. И. Эволюция сценического пространства: От Антуана до Крэга // Западное искусство: XX век. – М.: Наука, 1978. – С. 148–212.
2. Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 504.
3. Бачелис Т. И. Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. – М., 1994. – С. 90–139.
4. Бачелис Т. И. Указ. соч. – С. 148–212.
5. Базанов В. В. Сцена XX века. – Л., 1990. – С. 240.
6. Бачелис Т. И. Указ. соч. – С. 90–139.
7. Ремез О. Я. Введение в режиссуру. – М., 1987. – С. 86.
8. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1989. – Т. 2. Ч. 1. – С. 511.
9. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. – М., 1961. – С. 520.
10. Там же.
11. Там же.
12. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. – М., 2001. – Т. 2: вторая половина XX века: В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. – С. 808.
13. Каплан Э. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом: (сборник воспоминаний). – М., 1967. – С. 114–146.
14. Березкин В. И. Указ. соч. – С. 808.
15. Велехова Н. А. Исчезающее пространство // Велехова Н. А. Когда открывается занавес: Статьи о театре. – М., 1975. – С. 211–248.

А. И. Бураченко

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ НЕСТОЛИЧНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В настоящее время назрела проблема изучения истории и современного состояния театральной жизни провинции. Это обусловлено сменой общественно-политической системы страны, повлекшей за собой реорганизацию экономической и культурной жизни центра и периферии, изменение субординации столицы и регионов. Следствием стала автономизация регионов, они получили статус субъектов РФ, что дает им право на определенную степень суверенности от центра не только в экономическом, но и культурном плане. Поэтому важно прояснить своеобразие культурного пространства региона, в частности через рассмотрение специфики развития театрального искусства.

Если говорить о театральном искусстве субъектов России, то изучение его представляет методологическую проблему. Главным в исследовании такого объекта становится выбор точки зрения на театральную культуру провинции. Вообще, само понятие «провинциальный театр» требует уточнения.

Разрыв между столичной и периферийной культурой закрепился в советский период. С позиции столичных жителей провинциальная культура не рассматривалась как своеобразное явление в жизни малых и средних городов, а представлялась как ущербная, неразвитая, неполноценная или отсталая. При таком подходе изучение провинциального театра не может получить должной степени научности, так как объект исследования заведомо будет рассматриваться как периферийный феномен, не имеющий особой практической значимости. Поэтому обнаружить концептуальные исследования провинциального театра советского периода является сложной задачей. Если и имеются исследования, то они либо посвящены развитию опять же столичных театров бывших союзных республик, либо представляют собой очерки о событиях театральной жизни того или иного провинциального театра, но они не претендуют на статус научности. Следовательно, такой подход ничего не дает нам в эвристическом плане.

Мы считаем, что первая задача исследования театральной жизни провинции заключается в определении статуса объекта. Необходимо преодолеть «сравнительность» в обозначении театральной культуры периферии относительно столичной, найти такое обозначение объекта исследования, которое позволит выявить специфику именно данного театра, а влияние столичного театрального искусства определить как один из множества факторов, повлиявших на развитие театра на местах. Предлагаем обозначить театральную жизнь, протекающую вне столичных центров, как региональную.

Регион – это исторически сложившаяся система, детерминированная историческими, экономическими, территориальными, этническими, социокультурными факторами. Регион обеспечивает определенную степень идентификации жителей со сложноорганизованной жизнью конкретной части России, – лишь только через эту часть проживающий в каждом субъекте РФ воспринимает целостность России как единого государства.

В связи с уточнением статуса нестоличного театра, таким образом, возникает иная исследовательская установка. Ведь справедливо, что нельзя сравнивать театр европейский и восточный, потому как их развитие обусловлено разными филогенетическими и онтогенетическими процессами. Исследователь при изучении иной театральной культуры первоначально анализирует всю совокупность условий возникновения и развития театрального искусства, а потом приступает к рассмотрению эстетических особенностей деятельности театра.

Тогда возникнет потребность рассматривать театральную жизнь провинции как равноценную театральной жизни столицы. Тем более, что это согласуется с мыслью Ю. М. Лотмана о соотношении центра и периферии. Интенсивность порождения культурных смыслов характерна не для центра структуры, которая, по сути, находится в движении к гомеостазу, а на периферии, которая обеспечивает жизнеспособность системы в целом [1]. Так, широко известен факт своеобразной «подпитки» столичной культурной жизни творческими ресурсами провинции. Начиная с М. С. Щепкина и заканчивая И. Смоктуновским, можно проследить степень влияния нестоличных жителей на развитие профессиональных театральных традиций.

Таким образом, определение нестоличного театра как регионального снимает проблему уязвимости статуса объекта исследования, дает возможность воссоздать наиболее объективную картину театральной жизни провинции, соответственно, разрешить некоторые актуальные проблемы функционирования провинциальных театров.

Проблема развития провинциального театра советского периода в театроведении является периферийной. Данное утверждение ни в коем случае не содержит негативного отношения, так как академическое театроведение развивалось в столицах (Москве и Ленинграде) и, соответственно, изучало «местное» театральное искусство. В регионах в постсоветский период отсутствие театроведческой научной традиции не ослабило интереса к изучению театрального процесса. Но развитие театра рассматривалось либо в историческом ракурсе, где театр рассматривался как функционирующий социальный

институт: в центре оказывались отношения власти и театра [2]; или в культурологическом ракурсе, когда рассматривалась культурная ситуация города, а также своеобразная «мифология театра», т. е. особенности театральной традиции [3]. Исследование художественной стороны деятельности провинциального театра в полном объеме не проводилось, правда, исключение составляет практика приглашения столичных критиков в региональные театры и на региональные и межрегиональные фестивали, по результатам которых возникали рецензии и обзоры театральной жизни провинции. Но эти результаты не получали необходимого научному исследованию обобщения и, по сути, размышления столичных критиков носили фрагментарный характер.

Нам необходимо разработать исследовательскую стратегию по изучению театрального искусства одного из регионов России (Кемеровской области) в советский период, другими словами, выявить методологию исследования театральной жизни на периферии.

Исследование театра определенного исторического отрезка, по мнению В. С. Жидкова, предполагает рассмотрение следующих линий, формирующих театральный процесс:

- «изменение политической, экономической и социально-культурной обстановки в стране;
- формирование концепции управления искусством, и театром в частности, и ее воплощение в конкретных управленческих структурах и их деятельности;
- эволюция театра как вида искусства, что является результатом развертывания внутренних законов его развития и всех оказываемых на него внешних влияний;
- эволюция взаимоотношений сценического искусства с его аудиторией» [4].

Таким образом, необходимо проследить эволюцию культурной политики в театральной сфере в Кузбассе, особенности административного и художественного управления внутри театров, а также реализацию художественного продукта театров, т. е. уровень отношений театров и публики, складывающихся в процессе создания и эксплуатации спектаклей.

Рассмотрение основных линий театрального процесса предполагает изучение регулирующих театральную деятельность документов общесоюзного и областного значения, причем необходима работа с архивными документами не только Кемеровской области, но и с архивами Новосибирской области, так как известно, что до 1943 года театры Кузбасса находились в ведении Новосибирского отдела культуры. Так, среди ряда проблем функционирования театров в советский период необходимо выяснить условия возникновения профессионального театра в Кемеровской области. К примеру, Кемеровский областной театр им. А. В. Луначарского не имеет общепринятую дату организации областного театра. С одной стороны, приглашение барнаульской труппы в 1934 году, ставшей основой профессионального театра, является официальной точкой отсчета истории областного театра. С другой стороны, П. Князев, оставивший мемуары о данном театре, оспаривает год рождения профессионального театра в Кемерове. Он считает, что уже в 1927 году в городе Кемерово существовала труппа, имеющая достаточный профессиональный уровень. Также важно выяснить, как повлияла Великая Отечественная война на формирование традиций театра. Во-первых, в Кемерово, как и в Новокузнецк, были эвакуированы театры других регионов Сибири. В Кемерово обосновался Томский драматический театр им. А. В. Луначарского, произошло слияние двух трупп. Впоследствии, после отъезда томичей, у кемеровского театра осталось звание «имени А. В. Луначарского». Во-вторых, 1943 год связан с образованием Кемеровской области, что повлияло на развитие иной политики управленческих структур по отношению к театру. Все эти факты, а также другие особенности развития театральной культуры Кузбасса необходимо рассмотреть, опираясь на основные принципы научного исследования – документальность, логичность и объективность.

Следует оговорить тот факт, что процедура установления причинно-следственной связи между явлениями театральной жизни противоречит специфике творческого про-

цесса, характерного для театрального искусства. Такое исследование «с п р я м л я е т историко-художественный процесс, элиминирует из поля зрения науки то уникальное и неповторимое, что не ложится на задним числом смоделированную закономерность» [5]. Исчезает эвристическая ценность такого исследования, строящегося на одностороннем изучении истории театральной политики, не учитывающего моменты творческого характера, которые не регламентируются, а возникают стихийно и в документах, как правило, рассматриваются в качестве повода для регулирования деятельности театра. В этом случае следует рассматривать историю театра в Кузбассе, исследуя процесс возникновения точек бифуркаций, предполагающих вариативность развития театральной жизни.

При всей важности изучения отношений театров и власти, результаты исследования позволят создать лишь общую картину существования театров в культурном пространстве города и области. Специфика же театроведческого исследования предполагает изучение художественной стороны деятельности театров – репертуара и отдельных спектаклей. Если изучение репертуара не представляет большой сложности для исследователя, так как сохранились отчеты по репертуару в архивах, то изучение спектаклей представляет собой сложно разрешимую проблему. Сам объект исследования «не может предстать перед исследователем в форме, доступной непосредственному чувственному восприятию, так как он существует только «здесь» и «теперь»», поэтому историку театра приходится исследовать «то, чего нет». Следовательно, придется первоначально воссоздать спектакль, а потом рассмотреть его эстетические особенности. Такая процедура перестает быть строго научной, так как основная информация, позволяющая реконструировать тот или иной спектакль, содержится в тексте пьесы, описаниях (рецензиях, воспоминаниях, заметках создателей, кино-видеоматериалах), иконографии (сохранившемся реквизите, бутафории, костюмах, их эскизах) и т. д., что делает саму процедуру трудоемкой и не всегда исчерпывающей. Все же главная информация о спектакле содержится в откликах на спектакль, поэтому процесс реконструкции спектакля потребует дешифровки критического мнения, с целью извлечения суммы фактов о спектакле. Условность этой дешифровки осложняется тем, что текст критика «строится по законам лингвистики, а не театра» [6], что в свою очередь требует от театроведа филологических знаний, а также способности ученого вжиться в ситуацию для выяснения социальных и личностных кодов театрального критика.

Определение научности рецензий на спектакли является спорным моментом в театроведении. Обосновывая тройное понимание критики как научно-познавательной, художественной и публицистической деятельности, А. Соколянский приходит к выводу, что «выведение театральной критики за рамки театральной критики по причине ее (критики) недостаточной строгости является неправомерным» [7]. Подкрепляет он свое утверждение мыслью о том, что для предмета познания гуманитарных наук существует свой порог научности, коренным образом отличающийся от порога научности естественнонаучного направления. Но в силу ряда причин критик не является ученым в строгом смысле, так как он выступает в качестве интерпретатора художественного текста, при этом критерии интерпретации не отвечают строго научным категориям. Таким образом, возникает эффект «инонаучного знания» (М. Бахтин), которое все же остается глубоко познавательным знанием. Историк же театра, получается, выступает в роли не интерпретатора художественного текста, а интерпретатора чужого мнения, к тому же отдаленного по времени. Как справедливо отмечает А. Милях, научный труд историка-театроведа – «вдвойне “инонаучен”, всегда гипотеза, лишенная полного фактического обоснования» [8]. К тому же, по мнению В. Липской, «театральная критика, являясь разновидностью публицистики (по преимуществу – А. Б.), обладает собственной спецификой, определяющей доминирование в ней не эстетической, как в театроведении, а этической оценки» [9]. Следовательно, при обработке периодической печати требуется выяснить степень верификации критических отзывов.

Для изучения театральной жизни Кемеровской области важным моментом является рассмотрение особенностей театральной критики региона. Это возможно благодаря предложенной В. Дмитриевским классификации театральной критики (по содержательным, функциональным и технологическим критериям) [10], а также методике анализа театральной рецензии, разработанной А. Соколянским [11].

Необходимо остановиться на особенностях провинциальной критики. Л. Шорина, рассматривая периодическую печать как источник для изучения истории нестоличного театра, отмечает, что «в газетных материалах спектакль не рассматривался как особо организованная действительность, а потому не ставилась задача передать его образный строй, стилистику или хотя бы создать у читателя представление о виденном зрелище» [12]. Как правило, рецензии содержат «лишь вариации на темы субъективно понятой нравственной проблематики спектакля или даже пьесы» [13]. Рецензии полны количественными сведениями (о месте, времени спектакля, как он был принят зрителями, также содержит важные, на взгляд критика, идеи). Поэтому исследователь предлагает «тотальное выявление в прессе всех конкретных (т. е. не оценочных) замечаний о спектаклях: упоминание о декорациях, мизансценах, пластических и мимических особенностях актерской игры и т. д.» [14].

Из всего сказанного следует, что стремление создать строгую в научном плане историю театрального искусства Кузбасса заранее обречено на необъективность и учет этого положения необходим для формирования соответствующих выводов результатов предполагаемого исследования.

Еще большей сложностью характеризуется попытка реконструкции театральной публики, ее динамики на всем протяжении советского периода. Ведь если спектакль принадлежит некоторому историческому моменту и подлежит фиксации, то с публикой, которая является важнейшим фактором развития театрального искусства («публика образует драматические таланты» – А. Пушкин), происходит нечто более существенное – публика как «уникальное сообщество людей, которое собралось для совместного публичного общения» распадается [15]. В. Лецович полагает, что перенесение в театроведение филологических приемов реконструкции помогает «восстанавливать в н е ш н и й облик сценических произведений, форму спектаклей как себестождественных замкнутых текстов, но не может приблизить нас к пониманию внутренней театральной формы того “говорящего и выразительного бытия” смыслов театра, движение которых и составляет историко-театральный процесс» [16]. Ведь благодаря публике создается так называемая театральная форма – «устойчивая структура, организующая специфическое общение людей» [17], которая не возникает при реконструкции отдельных спектаклей, предстающих в таком случае лишь абстрактной схемой общения. Только выяснение театральной формы позволит придать исследованию научный статус, так как она выявляет существенные особенности театральной жизни региона. Поэтому рассмотрение художественной стороны деятельности театров требует не только реконструкции спектаклей, которые являются лишь материалом для исследования, а реконструкцию восприятия спектаклей. Здесь важно будет выяснить не только состав публики, но также социально-культурный контекст, который диктовал те или иные зрительские предпочтения. Тогда-то и возникнут «типически-обобщенные черты театрального представления определенной эпохи», будет воссоздан театральный язык эпохи как «некоей условной системы, делающей возможным эстетическое понимание между творцами театрального действия и публикой» [18].

Таким образом, в основе методологии изучения нестоличной театральной жизни лежит общий для театрального процесса европейской культуры алгоритм исследования. В то же время особенность такого изучения зависит от соотношения «главного» театра страны (столичного) и «неглавного» (так называемого провинциального). Это накладывает особый отпечаток на изучение регионального театра, что позволит выявить специфику нестоличного театра.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 1. – С. 474.
2. Бовтун О. П. Развитие театрального искусства Западной Сибири: опыт и проблемы (1980–1990 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 2000. – 27 с.; Литвинова О. А. Развитие театрального искусства в Западной Сибири в период нэпа (1921–1928 гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Кемерово, 2001. – 33 с.
3. Дидковская Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков: Ярославская социокультурная модель: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2000. – 27 с.; Ивинских Г. П. Театр в социокультурном контексте времени: (на примере художественной практики Пермского академического театра драмы. 1967–2001 гг.): автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2003. – 26 с.
4. Жидков В. С. Театр и власть: 1917–1927: От свободы до «осознанной необходимости». – М., 2003. – 656 с.
5. Мигунов Н. И. Философско-методологические проблемы истории театра // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. – Кишинев, 1982. – С. 18–33.
6. Милях А. Текст и метод: (некоторые аспекты современного театроведческого исследования). – Тольятти, 1995. – Ч. 1. – 32 с.
7. Соколянский А. Ю. Проблемы методики анализа и описания драматического спектакля в театрально-критической рецензии: (70-е – 80-е гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: – М., 1986. – 22 с.
8. Милях А. Указ. соч.
9. Липская В. М. Театральная критика как вид духовной деятельности в современной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – СПб., 1994. – 17 с.
10. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – Л., 1991. – 34 с.
11. Соколянский А. Ю. Указ. соч.
12. Шорина Л. В. Материалы периодической печати МССР как источник для изучения истории драматического театра Молдавии // Вопр. методологии и методики изучения истории советского театра и кино, 1982. – С. 18–33.
13. Там же.
14. Там же.
15. Лецович В. В. Логика истории театра и проблемы ее изучения // Вопр. методологии и методики изучения истории советского театра и кино. – Кишинев, 1982. – С. 33–43.
16. Там же.
17. Там же.
18. Там же.

В. Ю. Сузукей

ЗВУКИ ПРИРОДЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ТУВИНЦЕВ (О ЗВУКОВОМ КАЛЕНДАРЕ КОЧЕВНИКА)

Тувинцы в условиях традиционного быта, когда ведущей отраслью хозяйственной деятельности было кочевое скотоводство (сопутствующими – земледелие и охота), периодически меняя летние, зимние и промежуточные пастбища, имели контакты практически со всеми вариантами ландшафта. Необходимо отметить, что для природно-климатических условий Тувы характерна ярко выраженная контрастность. Почти со всех сторон окруженная горными хребтами Тува расположена на стыке сибирской тайги и степей Центральной Азии. Климат резко континентальный. Высокогорные ущелья, тайга, леса, долины рек и степи – везде свои специфические звуки, краски, запахи. Про-

странственное распространение звука, издаваемого человеческим голосом, неоднозначно, порою находится в зависимости от погодных условий дня или сезона года. К тому же особый, постоянно присутствующий и довольно интенсивный звукошумовой фон присущ горнотаежным местностям, где протекают стремительные горные реки и речки, которые имеют множество больших и малых водопадов. И жилище кочевника – юрта не представляет собой замкнутого пространства, изолированного от звуков и шумов, свободно доносящихся извне днем и ночью.

По характеру своего скотоводческого труда тувинец много времени проводил на открытом воздухе, близко соприкасаясь со множеством оттенков звуков живой и неживой природы. Чуткое слуховое восприятие тувинцами звуков окружающей природы обусловлено еще и тем, что все сезонные циклы скотоводства, земледелия и охоты теснейшим образом связаны с малейшими изменениями в природе. Помимо температурных колебаний, световых, цветовых и других признаков, звукошумовые явления окружающей живой природы также точно указывают не только на смену зимы, весны, лета и осени, но и на многие переходные мгновения в природе, которые в условиях традиционной хозяйственной деятельности играют очень важную роль в жизни кочевника. К тому же для тувинца биоакустические сигналы животного мира являются не просто пением птиц или голосами различных зверей. Наибольшая слышимость пения некоторых птиц или голосов зверей и животных, как правило, совпадает с определенными периодами годового цикла. Они являются достаточно яркими признаками, точно совпадающими с качественными изменениями, происходящими в данный момент в природе и не всегда улавливаемыми человеком.

Народные приметы, накопленные в процессе наблюдения за окружающей природой, являются очень чутким и точным своеобразным живым **звуковым календарем**, игравшим немаловажную роль в жизни кочевника. Необходимо обратить внимание на то, что в этнографической литературе много лет достаточно глубоко и подробно исследуются все стороны кочевого образа жизни. Но специфика слухового восприятия окружающей природы кочевниками, находящая применение в качестве звукового календаря, рассматривается нами впервые и как термин понятие «звуковой календарь» вводится в научный оборот тоже впервые.

В условиях кочевого скотоводства нельзя было упускать сроки перекочевков, что было чревато потерей поголовья скота, основного источника жизнеобеспечения кочевников. Поэтому сезонные перекочевки, частая смена пастбищ продиктованы необходимостью сохранения поголовья скота, его нагула, сохранения молодняка, сохранения корма на пастбищах и т. д. Для того чтобы выжить, кочевнику важно было предугадывать резкие перепады температурных колебаний, вызванных неожиданной бурей, ливнем или градом. Особенно зимой, в случае ожидания вьюги или бурана, важно было не выгонять мелкий рогатый скот на пастбище, а оставить его в загоне, дав ему заготовленный для таких случаев корм. Крупный рогатый скот направляли пастись в сторону укрытого от ветра густого леса вдоль извилин рек.

Важнейшую информацию о предстоящих, особенно резких, погодных изменениях человек при этом получал от окружающей его живой природы, предугадывал, наблюдая и прислушиваясь к голосам зверей и птиц. Таким образом, в жизненном опыте кочевника существовал и звуковой календарь, служивший для довольно прагматичных целей и позволявший ему в течение года очень точно ориентироваться в непосредственном времени и в окружающем его пространстве.

Интересно попутно отметить: если традиционный лунный календарь тувинцев охватывает такие важные для человека понятия глобального масштаба, как час, день, год, столетие, возраст, поколение и т. д., то наличие звукового календаря, четко ориентируя его в локальной действительности, помогает сохранять ему тесную связь с живой природой.

Функциональная специфика звукового календаря в полной мере раскрывается лишь в контексте сезонных циклов перекочевов. Известно, что соответственно сезонам года кочевники имеют четыре основных пастбища: зимнее, весеннее, летнее и осеннее (весеннее и осеннее пастбища иногда территориально совпадают).

Зимняя стоянка (*кыштаг*) – обычно бывает расположена в седловинах гор, закрытых от зимних ветров. Предвестниками зимней непогоды для кочевников были голоса вороны (*жаарган*) и дятла (*торга*). Ворона, к примеру, много кричит к затяжной непогоде, причем возможна даже буря или резкое похолодание. В этой связи особый интерес представляют автобиографические миниатюры известного писателя и ученого М. Б. Кенин-Лопсана, где он вспоминает меткие замечания своей бабушки о явлениях природы. В разные дни она улавливала отличия в пении дятла. Она говорила: «Если голос дятла звучит высоко и пронзительно – то похолодает, если голос дятла звучит низко, как каргыраа, – то будут стоять теплые дни». Дальше М. Б. Кенин-Лопсан пишет: «В те незабываемые детские годы, когда я слышал высокий голос дятла, то не уходил далеко и в основном играл вокруг юрты. Если слышал каргыраа дятла, то бежал к реке, играл там и приносил лед (для кипячения чая)» [1].

Поздней зимой, в теплые зимние вечера, в тишине, после вечерних забот и хлопот, в юрте становится слышно «камлание» зайцев (*кодан*), т. е. звуки, похожие на барабанную дробь, издаваемые зайцами. В таких случаях тувинцы говорят: «Зайцы начали камлание, значит скоро снег растает. Идет весна!» [2].

Один из примеров вокальной имитации заячьего камлания:

Дот-дот-дот-дот, аргада мен, арыгда мен
Дот-дот-дот-дот ак-ла кодан, адым чараш.
Дот-дот-дот-дот андыг-даа бол, арай багым.
Дот-дот-дот-дот адап берейн, санап берейн:
Дот-дот-дот-дот аяк доллар ханым-даа чок.
Дот-дот-дот-дот деспи доллар эьдим-не чок.
Дот-дот-дот-дот эдилээрге кежим хээрек.
Дот-дот-дот-дот дергилээрге эрним чирик.
Дот-дот-дот-дот ак-ла хөртүк аараан дидир.
Дот-дот-дот-дот ак-ла кодан мени хоган (чалаан).
Дот-дот-дот-дот хамнап берейн, хамнап көрейн:
Дот-дот-дот-дот адын-бажын билбес-тир мен,
Дот-дот-дот-дот кезек када чыдар-дыр сен,
Дот-дот-дот-дот өлүп каарын билбес-тир мен,
Дот-дот-дот-дот Өгеликке чыдар-дыр сен.
Дот-дот-дот-дот амдызында ажырбас-тыр.
Дот-дот-дот-дот алызында анчыг-ла-дыр.
Дот-дот-дот-дот андыг-даа бол канчап билир.
Дот-дот-дот-дот уямайга чеде бергеш,
Дот-дот-дот-дот удуп чыткаш дүжеп көрейн.
Дот-дот-дот-дот удуур черим улуг эзим.
Дот-дот-дот-дот чыдар черим чылыг арыг.
Дот-дот-дот-дот эзир келзе алдырбас мен.
Дот-дот-дот-дот эзим ишти кире бээр мен.
Дот-дот-дот-дот үгү келзе алдырбас мен.
Дот-дот-дот-дот үегүр диве кире бээр мен.
Дот-дот-дот-дот ак-ла хөртүк арлы берзе.
Дот-дот-дот-дот ак-ла чечек оон үнер,
Дот-дот-дот-дот анча дээн дээш канчаптар сен?
Дот-дот-дот-дот тудуп алыр холуе бар бе?

Дот-дот-дот-дот туруп келир будуе бар бе?
Дот-дот-дот-дот кызыл кырлае чыдынныг мен.
Дот-дот-дот-дот кыяр сиген чемиштиг мен.

Дот-дот-дот-дот в горном лесу я, в густом лесу я,
Дот-дот-дот-дот «белый заяц» имя мое красивое.
Дот-дот-дот-дот но все-таки я про слабость свою
Дот-дот-дот-дот скажу вам, сосчитаю вам.
Дот-дот-дот-дот чтобы чашу наполнить, крови у меня нет.
Дот-дот-дот-дот чтобы корыто наполнить, мяса у меня нет.
Дот-дот-дот-дот при употреблении шкура у меня непрочная,
Дот-дот-дот-дот для приторачивания губы мои раздвоены.
Дот-дот-дот-дот белый сугроб, говорят болен.
Дот-дот-дот-дот белого зайца – меня (как шамана) пригласили.
Дот-дот-дот-дот нашаманю, накамлаю.
Дот-дот-дот-дот имени твоего я не знаю.
Дот-дот-дот-дот пока ты будешь лежать,
Дот-дот-дот-дот умрешь ли ты, я не знаю.
Дот-дот-дот-дот в овраге лежать будешь ты.
Дот-дот-дот-дот пока ничего – все пройдет.
Дот-дот-дот-дот но остерегаться надо тебе,
Дот-дот-дот-дот может все случиться.
Дот-дот-дот-дот пойду к себе в норку.
Дот-дот-дот-дот посплю и во сне увижу.
Дот-дот-дот-дот сплю я в дремучей тайге.
Дот-дот-дот-дот лежу я в теплом лесу.
Дот-дот-дот-дот орел если прилетит, не поддамся.
Дот-дот-дот-дот в норку к себе я уйду.
Дот-дот-дот-дот белый сугроб если исчезнет,
Дот-дот-дот-дот белый цветок там вырастет.
Дот-дот-дот-дот за то, что так сказал, что ты со мной сделаешь?
Дот-дот-дот-дот чтобы поймать, руки есть ли у тебя?
Дот-дот-дот-дот чтобы встать, ноги есть ли у тебя?
Дот-дот-дот-дот красная ровная норка есть у меня.
Дот-дот-дот-дот вкусное сено из осоки есть у меня [3].

В период, когда снег становится рыхлым, из своих нор начинают вылезать суслики (*өргелер*). Ранним утром, устроившись на задних лапках, подняв голову к солнцу, суслики начинают вдохновенно пробовать свои голоса после зимней спячки. В это время года, когда их голоса сливаются в благозвучный хор, в воздухе особо начинает ощущаться приближение весны. В таких случаях бабушка М. Б. Кенин-Лопсана говорила задумчиво: «Суслики запели, скоро талые воды пойдут» [4]. И действительно, вскоре приходит время бурного журчания талых вод и начинается подготовка к весенней перекочевке.

Весенняя стоянка (*чазаг*). Перекочевка на весеннюю стоянку продиктована, прежде всего, тем, что на зимних пастбищах к этому времени почти не остается корма, т. е. необходимостью в смене пастбища. Перекочевка начинается обычно на втором месяце весны. Хотя к тому времени снег уже везде тает, но реки еще бывают скованы льдом. Одними из первых перелетных птиц, возвращавшихся из южных стран, были турпаны (*аегыр*).

Аегыр куштар алдап хонар
Ала-шокар малымайны...

Птицы ангыр по ошибке садятся
Пестрое мое стадо...

Голоса турпанов являлись предвестником возвращения перелетных птиц и необратимого окончания зимы. В одно прекрасное утро, услышав голос турпана, бабушка весело говорила: «Турпан запел, значит, скоро вернутся все остальные перелетные птицы» [5]. И действительно, через несколько дней природа оживает, что слышится в голосах гусей (*кастар*), уток (*өдүректор*), трясогузок (*сайлыктар*), галок (*тааннар*) и т. д. Существует огромное количество песен, где упоминаются и такие певчие птицы, как соловей (*айлае-куш*), иволга (*сыгырга*) и другие.

К этому времени на территории аала подрастает молодняк. Особенно к вечеру слышен топот копытцев резвящихся ягнят и разноголосое блеяние. Постепенно тают последние островки сугробов, лежавших в тени. Поздними вечерами со стороны леса становится слышимым голос птицы, называемой тувинцами *баа-сарыг* (букв.: желтогрудая). «*Баа-сарыг* запела, пришла пора сеять» – изрекала бабушка и продолжала: «Для зерна, посеянного после пения *баа-сарыг*, заморозки уже не страшны». Маленькая желтогрудая птичка *баа-сарыг* поет обычно только ночью. Пение этой желтогрудой птички воплощено в инструментальной пьесе, исполняемой на двухструнном смычковом инструменте *игил* (исполнитель А. Чульдум-оол, Улуг-Хемский кожуун) [6].

Итпик хөөкүй	Следом за баа-сарыг
эде бээрге	слышен голос удода (итпик).
Инек хойтпаа	Когда удода начинает петь
доскаар доллар	Бочки наполняются хойтпак [7].

Голос удода слышен обычно в любое время суток – с раннего утра до позднего вечера. Со времени пения удода наступает изобилие молока, надои увеличиваются потому, что к этому времени завершается окот скота и начинает появляться новая трава. Впервые за этот год перегоняют из *хойтпака* (кисломолочного продукта) *араку* (алкогольный напиток).

Активное пение кукушки (*хек*) всегда свидетельствует об окончательном оттаивании земли и о готовности к бурному росту травы, начинающей пробиваться сочной зеленью. Кукушка начинает куковать только после окончания «сырых» ветров (*чиг салгын*). Поэтому в условиях традиционного быта в период активного пения удода и до начала кукования кукушки должны были быть завершены пахота и посев, а с окончанием этих работ следовало немедленно откочевать на летние пастбища, чтобы успеть лучше нагулять скот, особенно молодняк, на свежей, сочной траве. Народные поговорки «*Үн дыенаваска цнцш-дцжцт цнмес*» – «Не слышишь голосов природы – не будет урожая», «*Хек эде бээрге көк хөлбеенээр, сүт-шими элбээр*» – «Кукушка закуковала, значит, зелени и молоку быть в изобилии» и другие наиболее точно отражают эти закономерности.

Эдер хектие могавазы	Почему поющая кукушка не устает?
Эринде бе, дылында бе?	Все дело в губах ли, в языке ли?
Эжикейние уттунмазы	Почему друга (подругу) не могу забыть.
Эвинде бе, чаеында бе?	Все дело в его (ее) нраве ли?
Бора хектие могавазы	Почему серая кукушка не устает?
Бодунда бе, үнүнде бе?	Все дело в ней ли, в голосе ли?
Борбагымные уттунмазы	Пуглого, -ую (круглого, -ую) не могу забыть.
Болчаанда бе, ырында бе?	Все дело в свидании ли, в пении ли? [8].

Одним из характерных таежных звуков весеннего охотничьего периода является токование тетерева (*кара-куш*) в предрассветных сумерках. Наибольшее оживление голосов животных и птиц в природе, как правило, связано с их брачным периодом. Особенно тайга полна звуков и голосов птиц и зверей. Неперелетные птицы в большинстве сво-

ем зимой обитают в тайге. Жителям высокогорных районов Монгун-Тайги, Бай-Тайги и Сут-Холя хорошо известны голоса *улара*, также проявляющих активность во время своих весенних брачных игр. По мнению тувинцев, голос улара очень красив.

Уяранчыг үнү чараш
Улар кушту ужутпаеар
Уруг чаштан азырап каан
Утбамайны аттынмаеар

С красивым голосом задушевым,
Птицу улар не спугните.
Меня воспитавшую с детства,
Мою сестру не ругайте (не обижайте).

Чалгын чайып самнап эдер
Чашкаадайны хойгуспаеар
Чадаганнап ойнап орган
Чаавайны чаечаваеар

Поющую, размахивая крыльями,
Птицу чашкаадай* не спугните.
Играющую на чадагане
Мою тетю не ругайте (не обижайте) [9].

Летняя стоянка (чайлаг) – это наиболее безмятежный период в жизни кочевника. В период кукования кукушки, в новолуние первого месяца лета обычно проходили молодежные игры *ойтулааш*, во время которого молодые люди встречались, знакомились. В эту ночь в округе было слышно много песен. Это была пора расцвета таежного пиона (*шеене*) и рододендрона (багульника) (*кара-хаак* или *кадыг-кара*). Один из способов изготовления духового музыкального инструмента тувинцев шоора был возможен только ранней весной во время сокодвижения (*чулук цези*) из целиком снимаемой коры тальника.

Ортулуктуе долгай талын
Шоор долгап алылыеар
Он-на бештие айдыеында
Ойнап-ойнап алылыеар

Из кривого тальника острова
Скрутим-ка (сделаем-ка) мы шоор,
В полнолуние числа пятнадцатого
Поиграем-ка мы, наиграемся [10].

Об окончательном наступлении лета свидетельствуют голоса коршунов (*дээлди-ген*), прилетающих самыми последними из перелетных птиц. На степных просторах слышны трели жаворонков (*хамнаарак*).

Суггарар дээн тараамдыва
Сугну аксын бадырыпкаш
Хамнааракка капсырлаштыр
Каргыраамны салыыттым

В поле, которое хотел полить,
Спустив воду (повернув арык),
Одновременно с хамнаарак
Запел я свой каргыраа [11].

В этот период наиболее слышимым становится рев быков (*буга*), вступающих в брачный сезон. Особо устрашающий вид имеют быки яков (*сарлык бугазы*), спускающиеся с самых крутых таежных вершин, где они зимовали. Их даже волки предпочитают обходить стороной. Непрерывный рев большого количества животных создавал впечатление определенной «музыки», характерной для этого периода года. В инструментальной традиции тувинцев также есть произведение «*Буга бустаары*» – «Рев быка», исполняемое на игиле [12].

Вообще фауна Тувы отличается большим разнообразием. Тувинцы четко отличают голоса, например, *кара-дуруя* (черных журавлей) и *ак-дуруя* (белых журавлей). *Ак-дуруя* обитает в степи и птенцы у них рождаются тоже в степи. Пение этих журавлей очень красиво. По рассказам Ш. Ш. Саая, существует детская дразнилка. Ребятишки, видя, как журавли, защищая свое гнездо, начинают вытягивать и наклонять шею как в поклоне, дразнят их таким образом:

*Чашкаадай – «каменка-плясунка»

Оглуе, кызые алыр-ла мен
Орта салаае сыгар-ла мен
Тейле, тейле...

Заберу твоих сына, дочь,
Сломаю тебе средний палец,
Кланяйся, кланяйся.

Кара-дуруа обитают в болотно-озерных местностях. Их голоса временами напоминают диалог между двумя журавлями, который тувинцами излагается следующим образом:

- Кууйт, кууйт, шыйлашкын тып алдым
- Кууйт, кууйт, меегээ берем, меегээ берем
- Кууйт, кууйт, сыегырыптым (сыырыптым)

- Кууйт, кууйт, нашел червяка.
- Кууйт, кууйт, дай мне, дай мне.
- Кууйт, кууйт, уже проглотил.

В Туве наблюдаются и две разновидности совы – *кулактыг-цгц* или *сарыг-цгц* (ушастая или желтая сова) и *кулак чок цгц* (безухая сова). Желтая сова является обитательницей скалистых мест. Безухая сова обитает в основном в лесу. Это ее голос напоминает то хохот, то лай собак, то детский плач и т. д. Охотники не жалуют эту птицу, потому что она охотится и на белок.

К концу лета, когда у зверей подрастают детеныши и сами звери набирают в весе, становится возможной охота на косулю (*элик, хулбцс*), на горного козла (*те, чуема*), архара (*аргар, кошкар*) и т. д.

Одной из примет летней непогоды является голос бурундука (*хөөрцк*). Если он слышен, то обязательно будет дождь. Начало созревания зерновых культур совпадает с пением перепелки (*матпадак*). Запели перепелки, значит, пришло время уборки урожая.

Первым звуковым признаком приближения осени является громкий треск кузнечиков (*шартылаа, шерги*) в траве. Эти звуки предшествуют окончательному созреванию трав. Сокодвижение в растительном покрове земли замедляется и прекращается. Вскоре природа меняет свой зеленый покров на осенние краски. В это время начиналась подготовка к осенней перекочевке. В период созревания растительного покрова земли из ствола зерновых культур ребятишки делали *терезин-эдиски* (своеобразные пищалки), на которых издавались очень громкие звуки. Из ствола зонтичных растений изготавливался *мургу* – продольный аэрофон, на котором можно было извлекать протяжные мелодии.

Призывные крики самцов маралов (*буур*) в тайге являются сигналом для начала осеннего охотничьего сезона. В быту тувинцев используются охотничьи звуковые манки: *амырга* – применяемая для искусного подражания крикам маралов, и *эдиски* – для имитации голоса косули. Начало призывных криков маралов поздней осенью совпадает с первым снегом, выпадающим высоко в тайге. В долинах также становится ощутимым дыхание приближающейся зимы.

Осенняя стоянка (*кцзег*). Короткое время осенней стоянки становится периодом интенсивной подготовки к зиме, особенно для женщин. За время бабьего лета (*куруяк чай*) готовится зимняя одежда, выполняются разные работы, связанные с обработкой шерсти и кожи. Перелетные птицы начинают улетать на юг.

До окончания журавлиных (*дуруа*) песен должен быть убран урожай и завершены подготовительные работы к перекочевке на зимние стойбища. По поведению и крику перелетных птиц и зверей так же точно определяется время перекочевки на зимовье – надо ли поторопиться или можно на несколько дней задержаться. Оттягивание кочевки на зимние стоянки связано с желанием кочевника подольше сохранить корм на зимних пастбищах. Когда окончательно начинают замерзать водоемы, последними из перелетных птиц

улетают гуси (*кастар*) и утки (*өдүрөктер*). На *игиле* исполняется также произведение, называемое «*Өскүс кас*» – «Гусь-сирота», в котором повествуется о травмированном гусе, отставшем от своей стаи во время осеннего перелета птиц [13].

С осенней стоянки мужчины в основном уходили в тайгу на охоту. В это время, как правило, выпадал первый снег. Наступает период, когда на территории *аала* начинают наиболее интенсивно раздаваться голоса телят (*бызаа*). «Телята начали кричать, значит, надвигаются сильные морозы», – заключала бабушка [14]. Как только возвращались охотники, все откочевывали на зимние стоянки.

Опыт чуткого слухового восприятия тувинцами звуков окружающей природы нашел отражение в их музыкальной культуре и существенно повлиял на этническое своеобразие творческого проявления народа в звуковом искусстве. Этим обстоятельством объясняется и то, что *центральное место* в художественном творчестве тувинцев занимает *образ природы*.

В инструментальной музыке тувинцев, например, значительное место отводится воспеванию родной природы, точнее, инструментальная музыка в большей степени навеяна самой природой. Когда слушаешь исполнение «*Узун хоюг*» на игиле Кара-Сала Ак-оола, перед глазами возникает образ Тувы во всей красоте ее степных просторов, величественности могучей тайги, чистейшей голубизны озер и рек, пронзительной синевы над головой и щедрого солнца, встающего над Саянскими хребтами. Тончайшая образность – вот характерная особенность тувинского инструментального исполнительства на игиле, в котором с особой силой звучит жизнеутверждающее гуманистическое начало [15].

В связи с этим следует отметить, что в репертуаре хомуса и игила имеются такие импровизации, как *Хову аялгазы* – «Мелодии степи» или «Степные мелодии», а в горловом пении существует стиль *Хову каргыраазы* – «Степное каргыраа» или *Даг каргыраазы* – «Горное каргыраа», в которых нет прямых натуралистических звукоподражаний. Тем не менее, эти импровизации полны образной выразительности, создающей своеобразный степной или горный колорит. «Большая часть традиционных песен жанра *ырлар* имеет лирико-созерцательный характер: основной, обобщающий и поэтический образ этих песен – образ родного края, – пишет А. Н. Аксенов. – В них любовно воспеваются “великая река” Енисей, высокогорная тайга, долины, утесы, реки, озера. Эти образы ассоциируются то с кочевьями, то с мыслью о любимой, то с воспоминаниями об охоте, то с мыслью о верном друге – коне, постоянном спутнике, называемом в песнях множественном нежных имен» [16].

Кроме того, в музыкальном быту тувинцев широко распространены как вокальные, так и инструментальные *натуралистические звукоподражания* голосам животных и птиц. Многие приемы звукоподражаний производственного (скотоводческого, охотничьего) и развлекательного назначения, не преследующих в своей основе ни магических, ни артистических целей, нашли активное применение и в обрядовой практике шаманизма [17].

Подробное рассмотрение примеров музыкального фольклора – это задача отдельной музыковедческой работы. В рамках данной статьи упомянуты лишь единичные примеры из вокального и инструментального наследия тувинцев. Здесь важно было раскрыть контекст бытования музыкального фольклора и понять, чем обусловлен тембровый колорит традиционной национальной музыки.

Воспевание реально воспринимаемой картины окружающей природы – это не праздное созерцание. Специфика звукошумового и зрительного восприятия природы наложила существенный отпечаток и на логику звукового мышления. Именно объемность, пространственность звукового потока придает тот тонкий тембровый колорит, который присущ выразительному языку тувинской музыки, позволяющему художественно чутко познавать реальность. При этом создается объемный, «голографический», а не «фотографический» образ родной природы.

В специфическом воплощении музыкально-выразительными средствами образа родной природы, в создании своеобразного звукообраза природы отразилась самобытность этнического миропонимания, мировосприятия, мироощущения, преломленного в художественном сознании народа.

Примечания

1. Кенин-Лопсан М. Б. Чогаалдар чындзызы. – Кызыл, 1993. – I-II тт. – С. 350–351.
2. Там же. – С. 351.
3. Кыргыз З. К. Песенная культура тувинского народа. – Кызыл, 1992. – С. 58–60. – Запись 3. Кыргыз (1973) с голоса Куулара Ч. Б. (с. Чыраа-Бажы, 1901 г. р.). ФА ТИГИ, пл. № 70.
4. Кенин-Лопсан М. Б. Указ. соч. – С. 351.
5. Там же. – С. 352.
6. Чульдум-оол А. Ы. Запись Сузукей В. Ю. Магнитофонная запись № 628.
7. Кенин-Лопсан М. Б. Указ. соч. – С. 353.
8. Там же. – С. 354.
9. Сузукей В. Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – Кызыл, 1989. – С. 134. – ФФ ТИГИ (ТНИИЯЛИ), т. 200, д. 802 С\т-Х=л.
10. Там же. – С. 75.
11. Сузукей В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. – Кызыл, 1999. – С. 95.
12. Ырлажылы: сб. песен. – Кызыл, 1959.
13. Там же.
14. Кенин-Лопсан М. Б. Указ. соч. – С. 358.
15. Сузукей В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа... – С. 16.
16. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. – М., 1964. – С. 28.
17. Сузукей В. Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – С. 97.

Т. А. Котлярова

ФОЛЬКЛОР В СОЦИАЛЬНОЙ ДИНАМИКЕ

Возникший в конце XIX века интерес к крестьянскому творчеству отразил возросшее общественное внимание к национальным, народным корням отечественной культуры. Последующие принципиальные изменения в социальной структуре общества изменили функциональную сущность фольклора. На смену аутентичным, конкурируя с суперсовременными технологиями, пришли инновационные формы народной художественной культуры – неофольклор. Между тем интерес к народной культуре не исчез. Адекватно тому, как она становится все более сложной, разветвленной и многоуровневой, усложняется инструментарий ее исследования. Параллельно формируются нетрадиционные способы передачи, фиксации и закрепления, введения в социальное обращение основ народной культуры. В настоящее время народная художественная культура представляется как имеющее конкретно-социальные формы бытования полисоциальное явление, связанное с разными социальными группами и изменяющееся вместе со «стилем жизни», характером жизнедеятельности общества.

Вопросы актуальности и перспективности развития народной художественной культуры в постиндустриальном обществе приобретают сегодня особую важность. Это в незначительной степени связано с попыткой подвести научную основу в развитие всех сфер жизнедеятельности – не только в отечественную экономику, но и социальную, культурную деятельность. Так, принципиально новый уровень научной разработанности региональной традиционной культуры коренным образом меняет образовательную технологию подготовки специалистов для тех или иных форм социально-культурной деятельности,

гарантирует обеспечение развития уже сложившихся и формирование новых культурных традиций. При этом, несомненно, совершенствуются отдельные компоненты процесса развития и направления. По утверждению современного ученого А. С. Каргина: «Народная художественная культура – одна из тех областей, где установление истины требует постоянного поиска, новых фактов и открытий» [1].

Процесс включения музыкального фольклора в образовательные стандарты специальных учреждений очерчен рамками специальностей «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество» (средние специальные учебные заведения) и «Народное художественное творчество» (вузы культуры и искусства). Развитие народно-хоровой специализации в учебных заведениях связано с организацией культурно-просветительных училищ, которые стали открывать художественные специализации (1949–1950 годы). Позже, на культурно-просветительных факультетах в вузах культуры также введены художественные специализации: режиссерско-театральная, дирижерско-оркестровая, дирижерско-хоровая, в основном «Академический хор» (1959 год). Народное певческое образование в России как самостоятельное направление выделилось немногим более трех десятилетий назад. Основоположителем освоения народно-певческих традиций является Российская академия музыки им. Гнесиных [2]. Становление народно-хоровой специализации в Кемеровском государственном университете культуры и искусств происходило по типичной схеме: от организации отделения при кафедре академического хора до самостоятельного подразделения вуза.

Кроме реализации основных образовательных задач, формирования учебного плана, составления рабочих программ обучения, с самого начала самостоятельного планирования работы, силами коллектива кафедры ежегодно проводился сбор фольклорных первоисточников. В основном эта работа осуществлялась во время студенческой фольклорной экспедиционной практики. Целью этого вида деятельности являлось изучение региональных музыкальных традиций. Материалы полевых исследований были подготовлены к публикации и вышли в свет в виде серии сборников «Песни Кемеровской области». Кроме того, дешифрованные первоисточники стали базой диссертационного исследования по специальности 13.00.05 – Теория, методика и организация культурно-просветительной работы: «Развитие народного песенного творчества в Кузбассе» (Москва, МГУКИ, 1995 год).

С 1998 года на базе кафедры народного хорового пения была открыта научная Лаборатория народной музыки. Основными функциями данной структуры являются: научно-исследовательская работа, организационно-координационная деятельность по адаптации научных результатов к учебной деятельности вуза, просветительская работа в области музыкального народного творчества.

В качестве задач Лаборатории определены следующие:

- организация и проведение полевых исследований (сбор эмпирического материала);
- изучение социодинамики традиционной музыкальной культуры Кузбасса;
- разработка теоретико-методологических проблем развития традиционной народной культуры в регионе;
- формирование активного интереса к фольклору, осмысление художественной ценности и социальной значимости традиционной народной культуры.

По мере накопления фольклорные первоисточники находили отражение в исследовательской работе преподавателей и студентов кафедры. Важным показателем значимости проводимой работы является получение грантов на научные исследования. Среди них можно назвать: «Сохранение и развитие традиционной культуры Кузбасса» (программа «Высшая школа Кузбасса – 95», 1995 год); «Сохранение и развитие традиционной культуры Кузбасса» (программа «Кузбасс» (НОК – 4), 1996–1999 годы); «Традиционная народная культура: история, этнография, фольклор» ФЦП «Интеграция (совместно с институтом археологии СО РАН и КемГУ, 1997–2000 годы).

В настоящее время различные аспекты регионального музыкального фольклора рассматриваются в дипломных работах выпускников кафедры. Результаты научно-исследовательской работы сотрудников лаборатории ежегодно освещаются на различных вузовских, региональных и международных конференциях.

Среди научных проблем, разрабатываемых сотрудниками Лаборатории – «Историко-культурные традиции казачества Западной Сибири», «Социально-культурное обеспечение развития инструментальной фольклорной традиции». Наиболее многообещающим, на наш взгляд, является диссертационное исследование «Фольклор как фактор формирования менталитета сибиряка», проводимое на стыке таких современных наук, как философия, социальная педагогика, психология, этнология и др. С января 2001 года Лаборатория народной музыки вошла в состав созданного при Кемеровской государственной академии (в настоящее время университет) культуры и искусств Института прикладной культурологии. Объединение научных исследований культурологического характера в рамках единой структуры предполагает получение весомых результатов в плане усиления фундаментальности проводимых разработок. Так, сферу деятельности института определяют тесно взаимосвязанные исследования музыкальных фольклорных традиций, костюмологии, проблемы социально-культурной работы, регионалистики и социальной философии.

Известно, что культура – это социальная информация, которая сохраняется и накапливается в обществе с помощью создаваемых людьми знаковых средств. Выступая в качестве носителей смысла, созданные человеком вещи, процессы, явления становятся знаками. Постоянное формирование все новых и новых результатов продуктов деятельности ведет к созданию искусственного мира. В определенный период искусственный мир, созданный действиями самого человека, оказывается примерно равным миру естественному, и даже в чем-то превосходит его. Данное явление относится к одному из признаков становления информационной цивилизации, основным ресурсом которой выступают знания в форме информации. Возможности человека получать, хранить, перерабатывать, транслировать знания становятся главным фактором социального развития.

Своеобразным информационным банком становления и развития культуры современного общества является фольклор. С выделением мультимедийности как сущности фольклора в его многомерности, становятся актуальными разработка и реализация составляющих этой системы [3]. Такой подход к столь очевидному, казалось бы, явлению культуры, требует рассмотрения феномена фольклора с позиций совокупности комплекса современного научного знания, укладываемого минимум в трехступенчатую структуру: общенаучный, частнонаучный и специально-научный уровни.

Отсюда следует концепция многоуровневости методологии и дальнейшей научной деятельности Лаборатории:

- общенаучная методология (общефилософская);
- методология интегративной науки (близкие частнонаучные дисциплины: фольклористика, этнография, педагогика, искусствоведение);
- методология социальной научной теории.

Такой подход к феномену фольклора позволит выявить и реализовать его имажинативный (виртуальный) смысл. Поэтапное достижение цели определяет программу действий и комплекс исследовательских процедур:

- описание изучаемого явления как многокомпонентной системы для четкого определения результатов изучения;
- выявление уровня научной разработанности исследований изучаемого явления для определения результатов изучения;
- разработка научно-практических рекомендаций по изменению и совершенствованию системы управления и деятельности.

Описание изучаемого явления, в соответствии с его спецификой, возможно и необходимо исходя из местных (локальных, региональных) особенностей. Важным моментом

является как наличие зафиксированных фольклорных первоисточников, так и существование определенной программы систематизации материала экспедиций. В нашем случае в основу положена автоматизированная система «Музыкально-поэтический фольклор», банк данных ГИВЦ МК РФ, г. Москва. К настоящему моменту получены следующие показатели изученности музыкального фольклора:

- общее количество зафиксированных первоисточников;
- жанровое разнообразие и их стратификация по районам Кемеровской области;
- возрастные рамки информаторов как носителей традиций;
- мелодический и поэтический тексты первоисточников.

Следующий этап работы – формирование базы данных фольклорных коллективов Кузбасса, составление справки по собирателям регионального фольклора, составление аналитических карт по каждому первоисточнику, формирование звучащего каталога записей музыкального фольклора Кузбасса.

Обеспечение прочного научно-статистического фундамента исследования будет способствовать разработке проблемы определения жанрово-стилевых особенностей региональной фольклорной традиции.

Выявление научной разработанности определяет возможности обозначения как отдельных артефактов, констант и архетипов, характеризующих специфику регионального фольклора, так и определение универсалий.

В период глобальных преобразований изменяется практика деятельности в социально-культурной сфере. Изменения происходят и в теоретико-методологических подходах к социально-культурной деятельности. С этих позиций понимание роли фольклора в развитии культуры, в создании типа личности национального характера, альтернативного авторитарному, обнаруживает вакуум научно-методических разработок, актуализирует междисциплинарные исследования, отражающие особенности региональной художественной культуры в культурной деятельности.

Как утверждает современная философия, любая форма развития, включая и его общественные формы, происходит через развитие технологий. Термин «технология» не является для нас новым, правда, ранее его связывали главным образом с производственной сферой. Сегодня это понятие прочно обосновалось в педагогике: технология обучения, технология личностно-ориентированного образования, технология учебного процесса, технология развивающего обучения, педагогическая технология.

Часто разработка новых образовательных технологий приравнивается к применению техники, оборудования, машин в учебном процессе. Но такое понимание технологии представляется слишком узким. Под понятием «технологии образования» необходимо понимать всю совокупность методов, средств и систем, которые участвуют в учебном процессе и способствуют функционированию системы образования. Лекции и семинары, диалоги, групповые и индивидуальные упражнения, учебники и методические пособия, учебный материал, зачеты и экзамены и т. п. – все это неотъемлемые компоненты образовательной технологии.

Научные исследования создают надежную базу для технологизации образования по интересующему нас направлению – в сфере музыкального народного творчества. Несмотря на достаточно короткий срок существования научной Лаборатории народной музыки, ее исследовательская работа уже нашла свое отражение в учебно-образовательной деятельности кафедры народного хорового пения. В учебный план введен спецкурс «Русские народные инструменты фольклорной традиции». Обязательный для всех профильных высших и средних учебных заведений предмет «Русское народное творчество» включает не только региональный компонент, но и содержит методику преподавания этой дисциплины на разных уровнях: дошкольное и дополнительное воспитание, поурочная и внеклассная работа в общеобразовательной школе, училища и колледжи культуры.

Результат научной деятельности Лаборатории посредством управленческих решений и широкого внедрения современных информационно-методических разработок может

быть реализован в различных структурах социально-культурной сферы: образование, досуг, культурная политика. Бесспорное значение имеет он и для музыкальных дисциплин специализации «Народный хор».

Известно, что в провинциальных учебных заведениях культуры и искусства, равно как в сфере досуговой и художественной самодеятельности, репертуарной основой долгое время являлись образцы, условно относимые к общерусской музыкальной традиции. Это объяснялось прежде всего малой степенью изученности региональной народной художественной культуры, а отчасти и занижаемой художественной ценностью ее первоисточников, относимых к вторичным формам фольклора. Между тем, разрабатываемая современными учеными, педагогами проблема диалектного и наддиалектного пения, в период подавляющего воздействия массовой культуры, однозначно определяет высокий статус музыкально-песенного языка российской глубинки. Таким образом, включение в учебный процесс региональных фольклорных первоисточников позволяет обучающимся не только теоретически осмыслить регионально-стилевые особенности народного мелоса, но и практически освоить средства художественной выразительности, характерные для российских субъектов.

Реализация нравственно-эстетического потенциала региональной художественной культуры способствует приобщению к национальным истокам отечественной культуры широких масс молодежи. Так, совмещение самобытного регионального репертуара и современных концертно-исполнительских форм позволило развернуть широкую просветительно-пропагандистскую деятельность внеучебному студенческому ансамблю сценического фольклора «Любава». Региональный песенный материал вызывает особый интерес на профессиональных конкурсах исполнителей народной песни, таких как: ежегодно проводимый кафедрой народного хорового пения вузовский конкурс исполнителей народной песни, Всероссийские конкурсы имени Л. Руслановой и О. Ковалевой.

Учебные стандарты нового поколения отражают усиление студенческой научно-исследовательской работы. Так, составной частью государственной аттестации выпускника творческой специализации в настоящее время является выпускная квалификационная работа – в нашем случае это дипломная работа. Естественным образом видится нам формирование тематики дипломных исследований по направлению научной деятельности кафедры. Особенно остро обозначилась проблема разработки более совершенной программы фольклорной практики, способной не только обеспечить четкую систематизацию полевых исследований, но и воспитать у студентов представление о системности и многоуровневости регионального фольклора.

Таким образом, сбор эмпирического материала методом полевых исследований, изучение фольклорных первоисточников при помощи современных научных методик, пропаганда первоисточников посредством концертно-исполнительской деятельности способны обеспечить:

- формирование регионально-национального компонента учебной образовательной программы специализации «Народный хор»;
- второе рождение (возрождение) фольклорных первоисточников;
- сохранение и развитие региональной традиционной народной культуры.

Работа в данном направлении видится нам перспективной в силу необходимости и возможности координации усилий заинтересованных организаций, учреждений, отдельных ученых как в проведении дальнейшей научно-исследовательской деятельности, так и в создании оригинальных творческих, концертно-исполнительских программ.

Примечания

1. Каргин А. С. Народная художественная культура. – М., 1997. – 228 с.
2. Народная культура Сибири. – Омск, 1998. – 240 с.
3. Там же.

О ЯЗЫКЕ ТЕЛА КАК ФЕНОМЕНЕ КУЛЬТУРЫ

Современную культуру можно определить как имеющий свою специфику способ существования, организации и развития человеческого бытия. Поскольку культура представляет собой явление многоуровневое и сложноорганизованное, при ее анализе используются различные подходы и методологии. Одним из таких подходов к изучению мира культуры, выдвигающим в качестве основной задачи научного исследования выявление структуры объектов, является структурализм. Как и другие методологические подходы, структурализм основывается на определенной концепции человека, которая предполагает существование устойчивых, четко выделенных отношений и связей между человеком и окружающим миром. Эти связи определяют классификацию и анализ структуры того, «что является значимым для него (человека), что он может конструировать в своем окружении» [1].

Анализируя понятие «реальность» с позиций живого мира природы, а следовательно, и с позиций человека, исследователи-структуралисты обнаруживают двойную природу «реальности». Можно сказать, что природа «реальности» вообще – это непростые отношения, в которые вступают природа и реальность собственно самого живого существа – организма, его функций и процессов, имеющих место в организме, – и реальность окружающей действительности, где существует данная часть живой природы. Жизненный мир для живого организма, по сути, – взаимодействие двух реальностей, явление непростое. С одной стороны, он может казаться достаточно неопределенным и хаотичным. Сложно представить варианты отношений, в которые могут вступать две реальности, так же как и сложно вообразить формы связей, возникающих при этом.

С другой стороны, существует мнение, что отношения вполне могут быть упорядочены и четко определены. Но каким бы образом эти отношения ни характеризовались, они, в первую очередь, есть «результат процесса взаимодействия между внешним событием и внутренним состоянием организма» [2].

Опираясь на это положение, весь «результат взаимодействия» можно определить и выстроить в некоторые упорядоченные области связей и отношений человека с окружающей реальностью. Эти области представляются как упорядоченная организация многообразия составляющих этого мира, тех представлений, которые о нем складываются, а также их выражения в символах. Таким образом, сумма этих областей или культурных порядков, по мнению исследователя Э. А. Орловой, представляет своеобразную модель культурного мира, где человек обладает правилами и ключами к действиям через систему знаков, выражающих отношения в символически выделенных зонах связей с окружающей действительностью.

Исследователи-структуралисты выделяют несколько основных механизмов образования подобных порядков. Всеобщее различие или деление на вещи и символы, представляющие их в знаках разной природы – в жестах и движениях тела, в словах, художественных образах и т. п., – является своеобразным законом культурного мира. Причем, порядок этих различий имеет свое символическое значение, но не в силу «природной принадлежности к обозначаемому», а потому, что взаимодействующие, вступающие в коммуникативные процессы люди «согласовали» свои действия и представления о них в устойчивые выразительные формообразования. Таким образом, внутри каждой области культуры образуются и устанавливаются свои связи между символами, знаками и самой природой, их наполняющей и ими обозначаемой. По мнению М. Фуко, динамика отношений символа и части природы, обозначаемой этим символом, состоит в том, что «человек получает от природы материал для изготовления знаков, и эти знаки служат ему сначала для того, чтобы договориться с другими людьми в выборе таких знаков, которые будут приняты в дальнейшем, тех значений, которые будут ими признаны, и правил их употребления; и эти знаки служат затем для образования новых» [3].

Мир реальный и мир знаков имеют свои специфические представления, которые их различают. Для того чтобы выразить представление смысла или реального потока эмоций, необходима соотнесенность с представлением обозначающего. Эта соотнесенность опирается на общие закономерности, выявленные в процессе рождения соответствия между обозначающим и обозначаемым. Можно сказать, что поиск знакового эквивалента природному явлению представляет собой сложный процесс рождения, проверки и подтверждения подлинности – одним словом, упорядочивания отношений между обозначающим и обозначаемым.

Следующий важный механизм, формирующий отношения природы и символов, ее определяющих, – неоднозначность знаков, автономность и полифункциональность и вещей, и символов. Благодаря достаточно свободному использованию этих связей, произвольному составлению соединений появляются нестабильные композиции, не имеющие никакого культурного значения и являющиеся элементами частного опыта. В том случае если эти соединения, имеющие конкретное представление, принимают вид культурного факта и начинают существовать как символические порядки достаточно самостоятельно, то подобные знаки не меняются, четко фиксируя конкретные представления до тех пор, пока эти представления имеют смысл.

Еще один момент, связанный с механизмом формирования порядков культуры, – это нестабильность и постоянная смена выражения форм; в одном случае – более стремительная, в другом – менее. Динамика этого процесса зависит от многих факторов разной природы.

Внешние факторы – это, прежде всего, желание упростить форму представленности, в большей степени адаптировать эту форму к смыслу природного явления. К внутренним факторам можно отнести контекст переживаний, опыт, являющийся источником для значений любого языка культуры, сходства и различия между обозначаемыми объектами. Исследование специфики существования различных обществ позволяет увидеть «определенные области упорядоченности, где деятельность, поведение, взаимодействие, коммуникация особым образом организованы и имеют специфичное символическое выражение» [4]. Механизмы формирования таких областей действуют в определенных условиях: с одной стороны, включаются социокультурные и антропологические закономерности, с другой стороны, действуют рациональные ограничения.

Но, несмотря на обнаруженные относительно устойчивые порядки или области культурного мира, установление закономерностей их существования и выявление механизмов их формирования, благодаря врожденной тяге человека к постоянному обновлению, способности к вариативности не только поведения, но и технологий и символизации, позволяет этим относительно стабильным структурным формам иметь огромное количество разнообразных проявлений. Причем процесс появления новых вариантов связей, а следовательно, новых форм проявления постоянно находится в динамике и органично существует в жизненном потоке.

В исследовании природы представления и знаков на символическом уровне культурного мира обнаруживаются два способа их существования или два типа порядка.

Первый тип определяет одновременное существование большого количества представлений, имеющих различные структуры и разные формы связей, «стягивающих» эти структуры. Этот порядок, порядок симультанности, обусловлен наличием врожденных, действующих на уровне психики механизмов: способность к формированию впечатлений, образов, воображение, память. Все это делает возможным создание определенной картины мира, которая представляет собой одновременное сосуществование различных форм проявлений внешнего мира и внутреннего мира человека. Другими словами, картина мира – это результат воплощения способности человека трансформировать проявления внешнего мира и его собственного внутреннего мира в «одновременное стационарное пространство сосуществующих следов событий» [5]. Возможность и способность

человека к соотносению («увязыванию») собственных субъективных представлений с реальным миром, умение определять и фиксировать изменения, имеющие место и проходящие как на уровне субъективного восприятия, так и на уровне реальности, – все это обуславливает другой способ существования символов и явлений, их наполняющих.

Представления, таким образом, являют собой изменения в виде определенных точек, которые есть следы этих изменений, а также линий, указывающих пути этих изменений. Культурологические порядки сосуществования обозначаемого и обозначающего непрерывно формируются и существуют на двух уровнях – «исходное поле фиксируемых точечных, дискретных изменений и производная от него область непрерывных процессов» [6]. Данная картина соответствует реальному положению в природе, где, скорее, царит беспорядок и хаос в сравнении с определенными и устоявшимися «картинами мира».

Так как культура представляет собой «другую» природу, ее можно определить как эквивалент природы настоящей, как выражение, точнее, попытку выразить суть происходящего языком понятным человеку и им же изобретенным. Разным областям мира культуры соответствуют свои языки, имеющие границы, определенные формы выразительности, элементы, составляющие внутреннюю структуру любого языка. Языки культуры, таким образом, не являются частью объективной природы, также как они не могут представлять элемент субъективного мира человека. Область языков культуры находится между объективной реальностью и человеком, который в ней пребывает. С одной стороны, можно говорить об органической встроенности человека (индивида) в мир объективного – ведь человек сам – часть природы; с другой – несмотря на органичность его существования в ней, наблюдается некий «зазор» – область «адаптации» человека в природе. Именно здесь фиксируются и помещаются значимые и понятные для человека представления об окружающем мире, о сложных связях с этим миром, об отношениях, в которые пытается вступить с этим миром человек.

Языки культуры имеют вид сложных систем, которые человечество организовало для определения и фиксации устойчивых единиц и представлений, возникающих в жизненном потоке. Обладая способностями объединять и разъединять отдельные представления разных уровней, язык культуры имеет возможность фиксировать и определять не только отдельные объекты, но и их состояния, отношения, в которые эти объекты вступают, их связи, процессы и действия. Одним словом, языки могут фиксировать многое из мира людей: их чувства, эмоции, поступки и т. д. и представляют собой средство связи не только человека с объективным миром, но человека с человеком.

Имея природные предпосылки, любой язык, тем не менее, не является природным, неотъемлемым элементом человеческой жизни. Занимая «среднюю» позицию между естественной природой и человеком, языки оформляются и существуют в коммуникациях, общении и взаимодействиях людей. Язык, можно сказать, есть область взаимодействий символов, знаков и понятий. Его появление возможно тогда, когда знак становится самостоятельным, он отделяется от представления и существует как его символический «выразитель» – репрезентант конкретного понятия.

Культурные пространства отличаются друг от друга по характеристикам обозначаемых объектов мира человека, форм и видов отношений, возникающих между объектами, а также вариантами связей, поддерживающих эти отношения. Естественно, что столь различные объекты окружающего мира не могут не выражаться разными знаками; т. е., элементы жизненного потока человека, а точнее, понятия о них эквивалентизируются в мире культуры знаками разной природы. Вместе с тем, в разных языках существуют общие положения, которые позволяют расчленять реальность на знаки, что дает возможность анализировать, исследовать окружающую человека действительность, а также хранить и транслировать полученную информацию. Система знаков – язык – способна придать «последовательность и непрерывность включенности в ткань выразительности...» [7]. Знаковая природа любого языка – основа для фиксации и трансляции как

статичных, так и динамичных явлений. Кроме этого, язык преобразует «бесформенную нерасчлененность феноменального окружения» человека в определяемый, имеющий возможность быть упорядоченным и зафиксированным мир человеческой реальности. Языки культуры, благодаря своей знаковой основе, дают возможность человеку объединять постоянно меняющиеся элементы окружающей действительности в относительно устойчивые и последовательные целостности.

Природа знака определяется не только и не столько его формой, сколько способом расчленения представления о действительности. Знаки, составляющие разнообразные языки, отличаются друг от друга и формой и способом фиксации и расчленения представления. Кроме этого, те же знаки, представляющие различные языки культуры, отличаются друг от друга степенью подобия тому явлению, которое они представляют. Причем, те знаки, которые ближе и точнее к обозначаемому, постепенно вытесняют и заменяют те структуры, которые неполно, неточно, либо слишком громоздко передавали суть обозначаемого. Существуют более условные знаки, передающие представления не столько об объекте, сколько об отношении к данному объекту человека, и определяемые в большей степени не правилами существования, а правилами мышления человека.

Владение языками культуры, их знание вводит человека в многообразный мир культуры, в котором каждому культурному порядку соответствует свой язык. Следовательно, знание и свободное общение на различных языках культуры предполагают не только фиксацию определенных знаков, умение их узнавать и оперировать ими, но и способность отбирать – что конкретно, какого рода информацию выражать этими знаками. Т. е., каждый язык представляет систему знаков, существующих по определенным правилам и законам, которые организуют и выстраивают высказывания в соответствии с социальной значимостью.

Знание языков культуры позволяет человеку входить в процессы культурной коммуникации, которая, по мнению исследователя Л. Балахонова, есть «способ деятельности человека по поводу накопления, обмена и передачи знаний или информации посредством их взаимодействия в различных формах общения» [8].

Имея разные функции, общение может осуществляться в разнообразных формах. По форме мы выделяем общение посредством слова, или вербальное общение (когда основным источником информации является произносимый текст), и способ получения информации без участия слова, т. е. невербальное общение (жесты, мимика, телодвижения, а также другое, например компьютер, тексты, художественные образы, сценические и не сценические). Представляя «общение» как «установление нечто общего (общих признаков) для двух или более субъектов, вступивших в процесс коммуникации» [9], мы можем выделить одну из функций коммуникации – установление связи между субъектами, участвующими в ее процессе. Но процесс коммуникации включает в себя еще и элемент соревнования, игры. В этой ситуации важным становится выявление и выделение особенностей личностей, вступающих в коммуникативный процесс. Отсюда вытекает еще одна функция коммуникации – «сравнение уровней, качества способности общения отличных друг от друга индивидуальностей» [10]. Кроме этого, культурную коммуникацию можно рассматривать как переход или передачу определенной информации от одного субъекта к другому.

Учитывая прямую зависимость процесса культурного общения в виде передачи информации от пространственно-временных характеристик, мы имеем возможность выделить три, обладающие своей спецификой, функции. Первая – «функция обмена знаниями и опытом...» [11], которые по прошествии времени имеют возможность превратиться в культурные ценности. В том случае, если участники коммуникативного акта пространственно и временно разделены, то коммуникация принимает вид трансляции ценностей и опыта культуры. Таким образом, вторую функцию можно определить как функцию трансляции культурного опыта. Третья функция – функция «совершенствования челове-

ка». Эта функция реализуется в ситуации, когда коммуникация между субъектами осуществляется не непосредственно, а через различные общественные институты. Это могут быть система образования, система государства, семья и др. Другой вариант реализации данной функции – через посредников иного рода: разнообразные тексты, компьютер, возможности Интернета. Таким образом, человек получает новые знания через чужой опыт, происходит воспроизводство и некоторая трансформация культурных достижений.

Сам процесс коммуникации осуществляется посредством различных знаковых систем, т. е. при помощи разных языков. Каждый язык имеет свою специфику, свой способ эквивалентизировать действительность, окружающую реальность в знаки разной природы. Природа знака зависит от точности воспроизведения того факта или явления действительности, которые он определяет. Поскольку явления природы достаточно многообразны, то и языков, преобразующих факты природы в понятия, существует огромное количество.

Одним из языков мира культуры может быть находящийся к объективному окружению ближе других существующих языков – телесный язык человека, точнее, язык его телодвижений.

Существует мнение, что этот язык не является частью естественной природы. Тем не менее, природой даны предпосылки к его рождению и существованию. Во-первых, способность человека к моторным реакциям на внешние раздражители различных видов. Во-вторых, способность вчувствоваться в ситуацию другого человека, сопереживание его мыслям, эмоциям и т. д. Процессы эмпатии, сопровождающие человека всю жизнь, всегда проявляются внешне. И, в-третьих, только человек имеет возможность фиксировать подобные проявления, осуществлять их отбор и пользоваться ими. Имея в своей основе природные предпосылки, невербальный язык формируется и существует как элемент культуры, как явление, способное передавать огромное количество информации.

Невербальное общение представляет собой разнообразные формы общения. Известный исследователь-культуролог – В. А. Лабунская определяет невербальное общение как «вид общения, для которого характерным является использование невербального поведения и невербальных коммуникаций в качестве главного средства передачи информации, организации взаимодействия, формирования образа и понятия о партнере, осуществления влияния на другого человека» [12]. Понятие «невербальный» или «несловесный» язык включает в себя очень широкий круг явлений: любые телесные проявления, мимика, одежда, и даже предметы быта и архитектура. Употребление термина «невербальный язык» в таком широком смысле оправдано тем, что он (термин) обозначает все несущее информацию о человеке и представляет собой «безмолвной мысли знак» [13].

Категория «невербальные средства коммуникации» включает в себя все, что связано и связывается с внешним обликом человека. Внешний облик представляется как «совокупность анатомических, функциональных и социальных признаков, доступных конкретно-чувственному отражению» [14]. Внешний облик человека, таким образом, складывается из внешнего тела – физический облик человека или его габитус, социального оформления этого физического облика – костюм и экспрессивно-импрессивные движения человека, которые дают завершенную картину и представляют внешние «проявления» человека в виде «визуального текста общения». Под этим термином мы понимаем некое «единство любой значащей в общении информации», которую мы получаем от человека на визуальном уровне.

Принимая определение внешности человека как единство и постоянное взаимодействие и взаимовлияние трех составляющих, мы можем заключить, что информация, воспринимаемая на визуальном уровне, передается по трем визуальным коммуникативным системам. Первая – габитус или физический облик человека со всеми анатомическими особенностями и спецификой строения. Вторая система – «социальное оформление внешности» или «костюм», который представляется не только одеждой, но и различного

рода аксессуарами, прическами, обувью, украшениями и т. д. И третья система – это огромный набор движений, точнее, телесных проявлений: от мимических до жестов и поз. Понятно, что информация, идущая по этим трем каналам, представляет собой некий сплав организованных и представленных в разной природе знаков. Большую часть информации мы получаем по каналу габитус. Но само тело представляет меньший интерес, чем оно же, но представленное в движении. Костюм как элемент невербального языка имеет самостоятельное значение, но информация становится полнее и точнее, если костюм представлен в динамике телесных проявлений. Доля участия каждого компонента в создании конкретного образа и в коммуникативных процессах всегда разная и зависит от многих факторов. Внешний облик человека, передаваемый различными визуальными знаками, представляет собой и коммуникативное средство, и личностный феномен, и специфический вид взаимодействия людей, и предмет социального познания. Материальная природа визуального ряда каждой системы, передающей информацию от человека к человеку и объединенной в реальной внешности человека – различна.

Еще Аристотель упоминал о внешности человека как об очень важном моменте, символизирующем и во многом определяющем общие характеристики личности. Идеи о связи внешнего, т. е. физического, и внутреннего – психического появились еще в Античности. По мнению Аристотеля, именно во внешности человека можно найти отпечатки и следы его психических состояний, что дает возможность физиогномической диагностики. На факт прямой зависимости и взаимосвязи физического строения и внутреннего мира человека указывали и другие философы – Платон, Сократ, Плутарх. В настоящее время интерес к физической форме – габитусу, по мнению Л. И. Анцыферовой, вызван тем, что «телесная непрерывность входит в психологическую организацию индивида, сама выступает как один из способов (как и деятельность) существования психического» [15]. Различные подходы к проблеме телесного в современных исследованиях могут быть разведены на две группы. Основой этого деления является разделение Тела по М. М. Бахтину на «внешнее тело» и «внутреннее тело». Если внешнее тело, или габитус, есть тело, «созданное» взглядом другого человека, то внутреннее тело – «мое тело как момент моего сознания – представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний» [16]. Поскольку габитус представляет собой наиболее устойчивый элемент внешности человека, его особенности имеют важное значение в определении пола, возраста и национальных особенностей человека. Телесный опыт есть необходимая часть жизни человека, а также необходимое условие ее цельности и полноты.

Костюм, точнее все, что входит в это понятие: прическа, аксессуары, косметика – причисляют к так называемым среднеустойчивым составляющим внешности человека. Являясь средством общения в социуме, одежда является показателем половозрастной и статусно-ролевой идентификации человека. Язык костюма не просто презентует внешность конкретного лица, но и многое о нем сообщает, а именно – явными становятся самооценка личности, отношение субъекта к костюму, уровень притязаний субъекта, его отношение к социуму и степень зависимости от него. Поэтому существует такое многообразие требований к одежде и другим элементам костюма.

В настоящее время специалисты, занимающиеся проблемами одежды в жизни людей, по традиции выделяют три ее основных функции-роли: украшения, стыдливости и защиты. Отсутствие единой точки зрения на настоящую причину происхождения одежды объясняется еще и о том, что в разных странах одежда выполняла разные функции, к ней по-разному относились, одежда имела совершенно разные формы.

Из существующих и существовавших функций костюма современные исследователи выделяют две основные: утилитарную и информационно-эстетическую. Если к костюму относиться как к своеобразному языку, то наиболее интересной представляется коммуникативная функция. Знание «языка» костюма позволяет изучать проблемы личности,

а также влияние одежды на стиль поведения человека, взаимоотношения в общественной жизни и многое другое. Исследуя невербальные способы общения, автор многих публикаций по этим проблемам Е. Петрова приходит к заключению, что «визуальные знаки системы «костюм» имеют общественно-историческую природу, социальный генезис. В одежде происходит фиксация, сохранение определенного общественно-исторического опыта, а в онтогенезе – его усвоение» [17]. В коммуникации костюм реализует три основные функции общения. Аффективно-коммуникативная функция реализуется сообщая о состоянии владельца костюма, его настроении, характере. Костюм, сообщая определенную информацию о человеке, которому принадлежит, способен воздействовать на других людей, провоцируя их на разного рода действия или, наоборот, сдерживая от каких-либо поступков. В этой ситуации костюм выполняет регуляторно-коммуникативную и информационно-коммуникативную функции. Наблюдая отдельные типы одежды, мы можем заметить, что практически всегда существует преобладание одной из функций. Но в полной мере реализоваться костюм может только в движении. Информационно-коммуникативная система «костюм» ярче и точнее раскрывается, существуя в другой системе – кинесике.

Язык телесных проявлений, или кинесика, есть предмет изучения для совсем молодой науки – невербальной семиотики. Известный исследователь-культуролог, ученый, посвящающий свои работы изучению языка тела человека, Григорий Крейдлин определяет невербальную семиотику как «науку, предметом которой являются невербальная коммуникация и, шире, невербальное поведение и взаимодействие людей...» [18]. Несмотря на то обстоятельство, что как целостная наука невербальная семиотика только начинает складываться, круг исследуемых проблем достаточно не нов, а иногда имеет довольно древнюю историю. Вместе с тем, именно о коммуникативном поведении людей и различных способах их общения до сих пор известно крайне мало.

В широком смысле кинесика понимается как наука о языке тела и его частей. Более узкое понимание кинесики связывает ее, прежде всего, с жестами рук. Но жесты – это понятия, означающие движения, исполняемые не только руками, но и головой, ногами, всем телом, а также мимические жесты. Вместе с тем, кинесика не охватывает театральные жесты – художественный язык тела. Исследование этого языка невозможно без фундаментальных знаний о языке тела, телесных жестах вообще – это во-первых, во-вторых, без знаний принципов организации художественного текста, без практического навыка организации связей между отдельными жестами, без знания специфики сосуществования речи вербализованной и невербализованной. Таким образом, изучение художественного языка тела возможно при наличии ряда условий. Одно из них – знание основных законов кинесики – языка жестов.

Вместе с тем, для исследования жестового языка необходимы знание языка вербализованного, знание их общей природы и знание существующих принципиальных различий между ними.

Если вербализованный язык достаточно стабилен и дискретен – «существует определенное согласие относительно формы, значения и употребления языковых единиц» [19], то язык жестов носит неустойчивый, размытый характер, так как одна лексема языка жестов может иметь огромное количество вариантов и исполнения, и смыслового наполнения. Рассуждая о жестовом языке, Г. Крейдлин говорит о нем как о системе: «только центр системы более или менее очерчен, а периферия не только плохо описана, но и слабо освоена» [20]. Одной из причин такой картины, по нашему мнению, является суперпластичность жеста не только внешняя, но и внутренняя, что и дает возможность иметь большое количество вариантов значений как одной единице языка жеста, так и их возможным сочетаниям.

Следующим принципиальным отличием является способ восприятия языка. Если слова воспринимаются через слух, то жесты, движения в основном глазами. Жестовый

язык и его элементы в общении выполняют ряд функций: экспрессивную, регулятивную, информативную и др. Жесты в процессе коммуникации, таким образом, указывают на конкретные ситуации и предметы, описывают объекты и явления жизни человека, а также их свойства, изображают их. Изобразительная функция жестового языка является основой в художественной пластике тела. В театре тело исполнителя существует в трех качествах. Во-первых, телесность актера представляет собой великолепный, легко трансформирующийся, пластичный природный материал для создания художественного образа, отдельной роли и всего спектакля в целом. Во-вторых, внешняя техника исполнителя – это еще и тонкий инструмент, участвующий в процессе создания художественного произведения. И в-третьих, результат творческого процесса – образ – представлен в театре только пластически, т. е. телесно пластически. Но это все характерно для сценического искусства.

Следующее отличие жестового языка от языка вербализованного есть способ референции. Невербальный способ общения почти всегда предельно конкретен, он указывает на конкретные предметы, на конкретные признаки и т. д. Чрезвычайно редки случаи, когда жестовый язык используется для обозначения абстрактных пространственных и временных категорий, в то время как «естественный» язык способен оперировать самыми абстрактными понятиями – временем, сущностью, красотой, качеством, идеей и т. д. Таково мнение современных ученых. Но если мы обратимся к сценической практике, то язык тела окажется способным передавать и эти абстрактные категории, однако, безусловно, в художественной форме.

На наш взгляд и жестовый язык, и вербализованный являются языками естественными. Ведь в акте коммуникации одинаково активно и адекватно принимают участие и тот, и другой, т. е. их параллельное проявление и взаимодействие говорят о факте существования общих корней, а также явного сходства в процессах формирования вербализованного и невербализованного текста на глубинном уровне.

Во-первых, при определенных ситуациях основной смысл может быть выражен исключительно жестом. Причем такой способ «высказывания» «звучит» ярче и убедительнее. Например, смена позы в контексте призывного жеста кистью «иди сюда» на жесткое и короткое движение-жест «хлопок кистью по бедру», которое выражает также призыв, но в более грубой форме. Смена настроения в этой ситуации совершенно не нуждается в дополнительных словесных комментариях. Слова здесь могут возникнуть для продолжения диалога.

Во-вторых, подобно вербализованному языку элементы жестового языка могут обретать контекстуальное значение. Например то же похлопывание по бедрам. В одном случае это пластическая форма «призыва», в другом – это жест разочарования, в третьем – это выражение радости и т. д.

В-третьих, жесты, как и единицы словесного языка, способны образовывать свой лексический запас. Отдельные жесты могут принимать участие не только в актах коммуникации, но и стать инструктивными или констатирующими движениями. Жесты так же, как и слова, имеют свою структуру, и из наименьших образований могут формироваться более крупные, следовательно мы можем говорить о существовании не только морфологии жеста, но и о своеобразном синтаксисе в языке жестов, т. е. о правилах, которым подчиняются элементарные отдельные жесты, составляя целые жестовые высказывания.

В-четвертых, оба естественных языка постоянно трансформируются с развитием и изменением культуры, экономических и социальных условий существования человека. Многие жесты, также как и слова, теряют свою актуальность с изменением или исчезновением отдельных понятий. Появляются заимствования не только в активном лексическом запасе вербализованного языка, но в жестовом языке. Появление новых слов и словосочетаний есть следствие возникновения новых явлений, предметов, отношений и т. д. в жизни человека. С появлением новых слов многие современные исследовате-

ли связывают смену и обновление отдельных жестов. Многие ученые, занимающиеся проблемами невербальной семиотики и в связи с этим имеющие большую практику по наблюдению за поведением различных людей, приходят к выводу, что овладеть чужим вербализованным языком гораздо проще, чем языком жестов.

В-пятых, невербальный язык в основном может «переводиться» на язык слов. Таким образом, современные исследователи считают, что практически любой жест имеет свою номинацию [21] – обозначение словом или сочетанием слов.

Примечания

1. Орлова Э. А. Введение в социальную и культурную антропологию. – М., 1994. – С. 73.
2. Там же.
3. Фуко М. Слова и вещи. – М., 1997. – С. 167.
4. Там же. – С. 74.
5. Там же. – С. 75.
6. Там же.
7. Там же. – С. 76.
8. Балахонов Л. В. Роль случайности в процессе культурной коммуникации // Культура как способ бытия человека в мире. – Томск, 2002. – С. 61.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же. – С. 61–62.
12. Лабунская В. А. Проблемы обучения кодированию-интерпретации невербального поведения // Психологич. журнал. – 1997. – Т. 18. – № 5. – С. 87.
13. Горелов И. Н. Безмолвной мысли знак: Рассказы о невербальной коммуникации / И. Н. Горелов, В. Ф. Енгальчев. – М., 1991. – С. 1.
14. Панферов В. Н. Восприятие и интерпретация внешности людей // Вопр. психологии. – 1974. – № 2. – С. 59.
15. Анцыферова Л. Н. Личность в динамике // Психологич. журнал. – 1992. – Т. 13. – № 5. – С. 155.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. – М., 1979. – С. 44.
17. Петрова Е. В. Знаки общения. – М., 2001. – С. 196.
18. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М., 2002. – С. 6.
19. Там же. – С. 50.
20. Там же.
21. Там же. – С. 49.

Ж. Р. Кветная

СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРА МОДЫ

Любительское, студийное движение всегда было в некоторой степени лидером в реализации новых идей, художественных форм и т. д. Иногда постановки именно любительских объединений становились импульсом к рождению новых направлений в сценической практике, а эксперименты с уже имеющейся формой открывали новые возможности, позволяли по-новому увидеть и оценить мир вещей, казалось бы, хорошо изученных.

Еще совсем недавно понятие «детский любительский театр моды» было совершенно непривычно и ново. Ведь и «театр», и «мода» предполагают серьезную работу профессионалов: кутюрье, режиссеров, актеров, манекенщиц, стилистов, художников, закройщиков, портных, визажистов, костюмеров и многих других. Да и мнения по поводу право-

мерности существования понятия «театр моды» серьезно расходились. Одни специалисты считали, что моделирование одежды и способы презентации коллекций совершенно самостоятельный вид художественного творчества. Другие исследователи представляли показы моделей как своеобразный спектакль. И несмотря на специфические выразительные средства, свой набор форм, постановочная работа осуществляется по законам театральной режиссуры, основным компонентом которой является действие.

Казалось бы, кроме профессиональных художников вряд ли кому под силу освоение такого сложного и несколько противоречивого явления, как «театр моды», а детскому мышлению это просто недоступно. Но, как оказалось, детское воображение, непосредственность в мировосприятии, более тонкое творческое ощущение мира позволили юным художникам не просто создать детские театры моды, но и стать авторами и организаторами удивительных коллекций. И вот уже демонстрируется спектакль, где раскрывается талант и мастерство одаренных детей – художников-модельеров, портних, актрис-манекенщиц.

Детские театры моды выросли из учебных групп «Моделирование и конструирование одежды», которые были и есть сейчас почти в каждом Дворце и Доме творчества многих городов России. Безусловно, основными участниками подобных групп всегда были девочки, у которых желание выглядеть не как все является органической частью их сути. Чтобы реализовать это желание, им приходится в современных театрах моды не только учиться шить и следить за модой, но и внимательно наблюдать за жизнью вообще, улавливая изменения, становящиеся импульсами к новым тенденциям в costume. Ведь мода всегда была изменчива и капризна, но, тем не менее, всегда изысканна, прекрасна.

Модой всегда во все времена, во всех странах интересовалась молодежь. Этот интерес необходимо поддерживать, поскольку увлечение модой это еще и творческое осмысление самого себя и окружающих, возможность самореализации.

Сейчас, в наше время, при существующем перенасыщении рынка одежды огромным количеством разнообразных швейных и трикотажных изделий от разных производителей острая необходимость в самостоятельном пошиве платья по индивидуальным выкройкам совершенно отпала. Но интерес к процессу создания необычных моделей и организации этого материала в художественный образ коллекции, имеющей свою авторскую идею, режиссерское пластическое решение, возрос.

В детском театре моды дети осваивают все этапы создания одежды – от первого эскиза до завершающих швов. Часто то, что делают детские руки, во многом уникально – необычные театральные костюмы и авангардные модели, современные стильные туалеты и стилизация национального костюма. Ни в одном профессиональном Доме моделей коллекция не создается одним коллективом, который еще и способен воплотить художественно оформленную идею на сцене.

У детских театров моды, как правило, интересные и поэтические названия – «Алое поле» (Челябинск), «Ласточка» (Рязань), «Ассоль» (Солнцево, Москва), «Лора» (Оренбург), «Колибри» (Дзержинск), «Алиса» (Иваново) и многие другие. Все эти коллективы являются членами Ассоциации детских творческих объединений «Золотая игла», возглавляемой всемирно известным художником-модельером В. Зайцевым, и часто встречаются на различного уровнях фестивалях и конкурсах.

Детские театры моды Кузбасса хорошо известны не только в своем регионе, но и далеко за его пределами. Шесть лет назад в отделе декоративно-прикладного творчества ЦТДиМ появился свой театр-студия «Модница», имеющая комплексную обучающую программу, которая включает целый ряд специальных дисциплин, необходимых для создания цельных оригинальных коллекций моделей одежды и их демонстрации. Работа по такой программе позволяет полнее раскрыть потенциал детей, активизирует их воображение, способствует развитию фантазии, прививает усидчивость и старательность, пробуждает профессиональные интересы.

Подобная общеразвивающая программа предполагает несколько направлений в обучении. Первое направление – практическое и теоретическое изучение основ моделирования. Далее – швейное дело и практические знания этого направления. Следующее направление – способы презентации коллекции, знания по композиции сценического рисунка и т. д. Немаловажным представляется присутствие в программе основ дефиле и сценической пластики, а также многое другое.

Программа преследует вполне определенную цель – приобщение молодежи к миру культуры костюма через создание и постановку театрализованных представлений коллекций моделей одежды, что способствует гуманизации личности подростка, а в дальнейшем играет существенную роль в его социальной адаптации.

Поставленная цель решается конкретными задачами: приобретением теоретических знаний в области культуры одежды, формированием образного мышления, развитием фантазии, выявлением и развитием творческих способностей, формированием художественного вкуса, умения гармонично сочетать облик и стиль с костюмом, приобретением знаний в области композиции и истории костюма, разработкой и созданием моделей одежды по предложенной теме, приобретением практического навыка в пошиве швейных изделий (изготовление различных видов одежды), формированием пластичности и выразительности движений.

Театр «Модница» как базовая площадка по детским театрам моды работает в нескольких направлениях и выполняет ряд функций. Прежде всего, он является научно-методическим центром по изучению, распространению и внедрению в практику передового педагогического опыта. Кроме этого коллектив педагогов театра-студии «Модница» ведет научно-исследовательскую и творческую работу по актуальным проблемам в области дополнительного образования детей, их воспитания и организации активного досуга. Базовая площадка также реализует систему непрерывного профессионального роста педагогов.

Надо сказать, что к созданию базовой площадки по детским театрам моды подтолкнула сама жизнь. Количественный рост подобных коллективов на базе бывших кружков по моделированию одежды диктовал необходимость повышения профессионального уровня педагогов. Необходимы стали знания по новым современным направлениям моды, невозможно было организовать показ моделей без элементарных практических навыков по дефиле и сценическому движению, встала необходимость в освоении основ режиссерской профессии, необходимой для сценической презентации коллекции. Понадобились знания по стилистике, созданию общего имиджа, современному макияжу и многое другое. Безусловно, что все эти новые знания надо было научиться оформлять в новые учебные программы и другие документы.

За время существования базовой площадки театр-студия «Модница» обозначился качественный рост работы педагогов и детей, что видно из коллекций, представляемых ими на ежегодном конкурсе «Юные звезды Кузбасса», значительно увеличилось количество участников Областного смотра-конкурса, ощущается профессиональный рост педагогов и руководителей детских театров моды.

Например, если в 1999 году в конкурсе «Юные звезды Кузбасса» приняли участие 23 коллектива, в 2000 году их уже было 30. В марте 2001 года все театры были поделены на участников более опытных, представляющих первую лигу – 11 коллективов, и вновь образованные театры – вторая лига – 28 коллективов. В марте 2002 года детских театров моды уже 43, а в следующем году в конкурсе принимали участие 49 театров.

Если проследить историю моды, то мы видим, как меняются понятия о красоте, как меняются каноны эстетических идеалов. Созданные на рубеже веков, театры моды в своих работах не только анализируют традиции века уходящего, но и пытаются сформулировать концепции развития новых направлений моды уже XXI века. Одной из главных задач специалисты, посвятившие свое творчество детским театрам моды, считают не-

обходимость формирования нового взгляда на современную одежду и моду, необходимость определения тех законов, которые вызывают к жизни новые тенденции и которым сама мода подчиняется.

Художественный руководитель театра-студии «Модница» – преподаватель высшей категории, заслуженный работник культуры Шипачева Любовь Николаевна никогда не дает своим воспитанникам готовых рецептов по пошиву модного платья. Она помогает юным модельерам самостоятельно выбрать художественное и конструктивное решение собственной модели. Без понимания и точного определения художественной задачи нельзя достигнуть успеха, даже превосходно владея специальными знаниями в области конструирования и технологии. Осваивать и применять эти знания помогают занятия по композиции и истории костюма.

Мода предполагает создание современных и актуальных для молодежи моделей одежды. Тем не менее, создание модных нарядов только ради самой моды не требует ни особых усилий, ни настоящего творческого озарения, и, надо отметить, совершенно не интересно для детей. Занятия в театре моды должны еще и воспитывать готовность к восприятию нового, творческое отношение к этому новому, стремление использовать и внедрять творческие достижения других членов коллектива, желание поделиться своими идеями. Работая в коллективе по созданию новой коллекции, дети включаются в сложный творческий процесс рождения художественного произведения – костюма.

Процесс придумывания и реализации, составляющих все полотно спектакля-коллекции, занимает большое количество времени и состоит вначале из разработки отдельных моделей, которые объединятся позже в единый художественный замысел. Создавая общую коллекцию и работая над ее сценическим воплощением как единым художественным произведением, совершенно необходимо, по мнению Л. Н. Шипачевой, чтобы каждый участник мог наилучшим образом проявить свою творческую индивидуальность. Именно поэтому каждая модель разрабатывается с учетом индивидуальных особенностей ребенка и выполняется и демонстрируется лично им.

В театре «Модница» занимаются школьники от 12 до 17 лет. Именно в этот период, по мнению психологов, у детей появляется осознанная потребность в творчестве, желание реализовать и утвердить свое «Я». В этом сложном подростковом возрасте наиболее ярко проявляется стремление к самоутверждению, желание самому выбрать будущее – дети пробуют овладеть практическими навыками в разных профессиональных областях.

На практических занятиях театра моды педагог ставит перед учащимися задачи, соответствующие их способностям, и направляет их творческую деятельность в нужном направлении, ни в коем случае не ущемляя их индивидуальности.

Программа театра-студии «Модница» рассчитана на 5 лет обучения и предусматривает постепенный переход от обучения азам моделирования, конструирования и технологии обработки швейных изделий (1–2 год обучения) к созданию творческой коллекции и ее демонстрации на сцене (подиуме). Для учащихся 4–5 года обучения организуются индивидуальные и звеньевые занятия по разработке более сложных и оригинальных коллекций.

Количество учащихся в учебных группах изменяется в зависимости от года обучения: 1-й год – до 12 человек, 2-й год обучения – до 10 человек, 3-й год обучения – 8–10 человек, 4, 5-й годы обучения – 3–5 человек.

Первый год работы с вновь набранной группой посвящается исследованию новых технологий. На занятиях каждый обучающийся должен приобрести навыки художника-модельера, конструктора, закройщика и портного. Для этого детей знакомят с основами композиции костюма, его историей, с новыми терминами и понятиями, относящимися к одежде в целом. Они изучают особенности построения чертежей юбки, блузы, брюк. Для этого необходимы практические знания по тому, как правильно сни-

мать мерки для построения основ чертежа, знать названия основных и конструктивных линий этих чертежей, владеть основами моделирования. По окончанию первого года обучения девочки должны уметь шить на швейной машинке с ножным и электрическим приводом, производить мелкую настройку швейной машины, знать и определять особенности различных видов тканей.

На первом же году обучения учащиеся начинают заниматься хореографией, получают необходимые знания по осанке и походке, учатся двигаться под музыку. Они пока не участвуют в показах коллекций, но репетируют вместе со старшими их выходы и, таким образом, набираются сценического опыта.

Для детей первого года обучения организуются вводные лекции по парикмахерскому делу и искусству макияжа, во время которых они получают рекомендации по уходу за волосами и лицом. Кроме этого организуются различные экскурсии – в музеи, в театры и т. д.

В целях проверки качества усвоения знаний после каждой темы с учащимися происходит собеседование, а также просмотр и обсуждение выполненных практических заданий. Завершается первый год обучения проведением праздника Первого изделия, где девочки демонстрируют выполненные ими в течение года работы. Такой показ проходит в соответствии с разработанным сценарием под музыкальное сопровождение.

Второй и третий годы обучения в театре-студии связаны с созданием первых тематических коллекций. Большое внимание уделяется разработке эскизов моделей, их разнообразному решению. В связи с этим, большую часть времени педагоги уделяют занятиям по освоению композиции костюма, во время которых дети очень много рисуют. Девочки выполняют зарисовки исторического костюма, элементов старинного кроя народного костюма, а также характерных для выбранной эпохи аксессуаров, предметов быта, архитектуры. Для изучения темы используются иллюстрации, фотографии, видеофильмы; организуются тематические посещения музеев. Все это способствует развитию образного мышления и фантазии, что немаловажно при работе над своей собственной неповторимой моделью. Учащиеся совершенствуют навыки в пошиве швейных изделий, создавая модели для общей коллекции, знакомятся со способами декорирования одежды и выполняют декор на моделях.

Четвертый и пятый годы посвящены в большей степени изучению возможностей по созданию не просто модели платья, а цельного образа этого платья, который требует профессиональных знаний и умений в деле макияжа, парикмахерского мастерства и т. д. Девочки изучают типы лица, особенности волос, современные стрижки и укладки, особенности современного макияжа. Занимаются разработкой дневного и вечернего макияжа, пробуют свои силы в создании художественного и фантазийного макияжа. К уже созданной модели подбирается и придумывается оригинальная прическа, идет поиск по соответствующему макияжу. Так создается полный завершённый художественный образ одной модели, которая является составляющей темы всей коллекции.

Последний этап – презентация коллекции перед зрителем. Он очень важен, так как это своеобразное подведение итогов работы всего коллектива, где воплощаются фантазии юных художников, конструкторов, технологов, портных и манекенщиц. Удачному выступлению способствует слаженность и организованность всей подготовительной работы детского коллектива и коллектива преподавателей театра моды.

Подобные показы-спектакли не только организуют коллектив театра, но и позволяют совершенствовать актерское мастерство, сценическую практику. Участие в городских, областных и российских конкурсах придает их участникам уверенность, дает возможность правильно анализировать впоследствии удачи и неудачи, выявлять достоинства и недостатки других представленных коллекций, позволяет обмениваться опытом с другими детскими коллективами театров моды.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТЕАТРЕ МОДЫ

Многие процессы в мире художественного творчества в конце XX века характеризуются стремлением к театрализации. Являясь искусством синтетическим по своей природе, искусством, сочетающим в себе и органично объединяющим многие другие виды, такие как живопись, танец, искусство пантомимы, вокальное искусство, мастерство создания театрального костюма, театр, по сравнению с другими видами искусств, представляет собой более полное отражение мира человека в его многообразии. Пытаясь полнее, всестороннее охватить реальность и представить ее в своей интерпретации, авторы сценических постановок, таким образом, еще и исследуют природу человека вообще, богатство его внутреннего мира, сущность социальных отношений, непростые связи, существующие между человеком и естественной природой. Таким образом, реализуется познавательная и исследовательская функции театрального искусства.

Каждый вид художественного творчества обладает своей спецификой в презентации и исследовании окружающей действительности. Музыкальное искусство передает прелесть и красоту всего, что окружает человека, через звуки, интонации, ритмические рисунки и их разнообразные сочетания. Изобразительное искусство раскрывает мир человека в цвете, пластике, рисунке, светотени. В отличие от других видов искусств, таких как литература и музыка, изобразительное искусство преимущественно пространственно. В связи с этим оно несколько ограничено в возможности воспроизведения развития событий во времени, описании «действенности». Музыкальное искусство – временно, оно, наоборот, способно передавать не только развитие и континуальность событий, но и акцентировать или «растягивать» во времени наиболее важные значимые моменты. Вместе с тем изобразительное искусство обладает и своими преимуществами: оно, «воссоздавая прекрасное, драматическое или трагическое мгновение жизни, ... ближе к идеалу живой реальности или, говоря словами Дидро, сердцу природы» [1].

Искусство театра представляет собой искусство пространственно-временное, что максимально приближает его к самой жизни. Поскольку жизнь человека можно представить как своеобразное, непосредственно связанное «отношение» пространства и времени, то человек, как часть живой природы, есть «место», где пространство и время сливаются в одно существование.

Вероятно, именно эта особенность искусства театра – представлять жизнь в полном объеме – явилась тем импульсом, который привел в движение многие устоявшиеся художественные формы, результатом этого стали новые явления художественного мира, такие как театр танца, театр песни, театрализованные выставки изобразительного искусства и т. д.

Стремление к театрализации в показах мод привело к появлению нового феномена в культурном мире – театра моды.

Показы театров моды представляют собой спектакль с определенным сюжетом, темой. Автором сценического варианта выстраиваются мизансцены, определяются пластические партитуры отдельных исполнителей. Безусловно, определяющим моментом в подобных постановках является концепция всей коллекции, которая и диктует художественное решение всего мини-спектакля.

Для того чтобы исследовать специфику театра моды, его функции и особенности организации действия как основного фундаментального основания любого театра необходимо рассмотреть элементы именно этого вида творчества.

Главным содержательным элементом любого вида искусства является художественный образ, который представляет собой трансформацию материального, телесного (ре-

ального) мира в мир идеальный (рождение творческого замысла у художника, импульсом к которому служит, безусловно, та же реальность). Затем происходит материализация идеального – художественный замысел превращается в объективно существующее, т. е. в материально телесное, представляющее само произведение искусства, воплощенное в одном из его видов. Если не происходит нарушения в творческом процессе, то рождаются произведения искусства, в которых отражается не только настоящая жизнь, но и сама идея, дух эпохи, значимые события жизни. Художественный образ выступает в роли художественного эквивалента действительности со всеми ее особенностями, характерными чертами, духовными ценностями, включая в себя и отношение художника к предмету изображения, оставаясь при этом в пространстве художественной реальности.

Действие в театральном искусстве имеет сложную структуру. Формально можно выделить внешнюю и внутреннюю стороны действия. Жизнь и существование спектакля во многом зависит от выявления сверхзадачи и организации действия по ее реализации. Одной из составляющих успеха режиссерской работы является оснащенность автора сценической постановки художественными выразительными средствами; пластическое воображение – не менее важная часть воплощения режиссерского замысла.

Поскольку непосредственными «организаторами» сценического действия являются актеры, то результат во многом зависит и от их техничности, от их профессионального мастерства.

На сцене театров моды также многое зависит от исполнителей, их способностей к реализации художественного образа в большей степени с помощью внешней техники.

Если для драматических актеров основными слагаемыми художественного образа роли являются речь, внешние характеристики, движения и основным при этом для раскрытия образа представляется «адаптированный движениями актера текст», то «лишенные слова» исполнители в спектаклях театров моды претворяют в жизнь художественный образ своих персонажей только посредством внешних характеристик. Присутствуя, сценическое действие, как это ни парадоксально звучит, не является основным. Показы театров моды представляют собой еще и своеобразную передачу художественной и эстетической информации. Акцент смещается на способ презентации действия, на способ презентации информации, передающейся только визуальными знаками. Эти знаки принадлежат к трем визуально-коммуникативным системам. Первую систему можно определить как габитус – физический облик человека, анатомические и физиологические особенности его фигуры, конституция тела. Вторая система, по каналам которой происходит коммуникация, – кинесика – всевозможные движения человека от малозначащих до жестов-знаков, от мимических проявлений, жестов до поз и особенностей осанки и походки. Третья коммуникативная система – «социальное оформление внешности: одежда, обувь, украшения, аксессуары, прическа и... пр.» [2] или – костюм.

В настоящее время понятие «костюм» несколько видоизменилось. Современная исследовательская и профессиональная литература предлагает три основных наполнения этого понятия. Первое – представляет костюм как выражение образа своего времени. Второе – связывает с проявлением и выражением индивидуальности человека. Третье значение «костюма» – национальный костюм.

В узком смысле под костюмом, как правило, понимают «исторически сложившийся и постоянно развивающийся комплекс определенным образом согласованных между собой предметов как непосредственно одеваемых на тело (одежда, обувь, головной убор, перчатки и др.), так и сопутствующих им дополнений (сумка, зонт и др.), а также прически, грима, формирующих внешний облик человека и образующих единое утилитарно-художественное целое» [3]. В широком смысле термин «костюм» определяется как «совокупность общественно-выработанных (социальных) предметов, средств и способов оформления внешнего облика человека» [4].

Специалисты, занимающиеся изучением одежды, традиционно выделяют три основных ее роли в жизни человека: защиты, украшения и стыдливости. Но до сих пор не выяснено, что стало причиной появления разных функций одежды. У разных народностей это связано с совершенно разными моментами. Анализируя ситуацию современного костюма, исследователи приходят к выводу, что часть функций костюм почти утратил, например магическую или сословную. Другие функции сложно выделить в чистом виде.

Обобщая ситуацию, можно прийти к выводу, что в настоящее время мы можем говорить о двух основных функциях современного костюма: утилитарной и информационно-эстетической. Известный специалист по теоретическим проблемам костюма Т. В. Козлова, рассуждая о его функциях, замечает: «В тех случаях, когда в костюме доминирует функция утилитарная, костюм выступает как вещь; в тех случаях, когда преобладает функция региональная, общественная, ритуальная или даже эстетическая, костюм приобретает символику или знаковость...» [5].

Реализуя информационную и утилитарную функции, костюм удовлетворяет ряд потребностей человека, в том числе и высшие (возможность самовыражения и самоутверждения). Он становится своеобразным индикатором личности человека, показателем его индивидуальности. Реализация в костюме одних потребностей связана с самовыражением и самооценкой человека, других – с его настроением и чувствами, третьих – с особенностью включения в коммуникативные процессы. Причем реализация происходит на всех уровнях – сознательном и бессознательном, при этом надо сказать, что костюма, не связанного с потребностями человека, не существует и не может существовать.

Каким образом связываются понятия «социальное оформление личности» и «художественный образ»?

По нашему мнению, художественный образ в спектаклях театров моды организуется, прежде всего, присутствием костюма. Но, несмотря на то что сам костюм играет решающую и определяющую роль в создании сценического образа, его презентация невозможна без присутствия исполнителя, точнее, его тела, несущего костюм и представляющего его на подиуме. Представление художественного образа в театре моды также невозможно без движения. Партитуру движений на сцене, партитуру отдельного исполнителя: характер шага, манеру держаться, специфику позировок – определяет особенность коллекции костюмов, ее тема. Таким образом, для создания полноценного художественного образа в постановках театров моды необходимо движение. Только в динамике, в движении, организованном с учетом темы коллекции, в пластике тела исполнителей рождается авторский художественный образ.

Что определяет схему движений исполнителей, являющуюся одной из составляющих атмосферы сценического действия? Естественно, в первую очередь, авторское решение коллекции, которое определяется многими факторами. Во-первых, предназначение. Презентация вечерних платьев и деловых костюмов не может происходить в одном ритме, в одинаковом пластическом рисунке. Кроме предназначения существенную роль играет адрес коллекции – дети, подростки, люди среднего возраста и т. д. Безусловно, автор не может не учитывать такие параметры, как фактура ткани, из которой шьются костюмы, особенности кроя, необходимые акценты в аксессуарах, а также цветовое решение. Все это играет существенную роль, когда идет творческий поиск способов презентации новой коллекции.

Художественный образ театра моды в своем становлении проходит те же основные этапы формирования, что и художественный образ в драматическом искусстве.

Первый – уровень замысла и рождения художественного образа в воображении художника. На этом этапе работы автор определяет тему, его интересующую, и сюжет, который, по его мнению, более полно раскроет замысел коллекции. Природа сценического художественного образа двойственна. Она содержит в себе как объективное – реальность, так и субъективное – мировоззрение художника. Созданный образ имеет действительно

художественную ценность в том случае, если автором точно определена мера присутствия каждой составляющей. Умение определить эту меру, сохранить равновесие, не нарушая границ, за которыми художественный образ превращается в грубую иллюстрацию либо мало кому понятный, субъективный вариант представления. Таким образом, настоящее творчество предполагает выделение из мира реальности главного, того, что составляет суть. Для художника – автора коллекции – это означает глубокое понимание характера современности, темпоритма настоящего, особенностей «включения» современного человека в реальность сегодняшнего дня. Это – объективная сторона дела. Автор коллекции должен суметь увидеть, услышать и почувствовать особенность, специфику времени, в котором он живет и творит. Кроме этого, любой художник должен обладать сильным и ярким воображением, которое часто определяет творческий импульс. Субъективная позиция в оценке происходящего, свой угол зрения на события жизни, воображение и фантазия рожают оригинальность, неповторимость художественного образа всей коллекции. Замысел рождается в набросках и эскизах, а затем уточняется и на следующем этапе воплощается материально.

Этот этап работы связан с поиском художественных средств, способных наиболее полно представить режиссерское решение. Необходимо отметить, что искусство театра моды коллективно, как и драматическое искусство. Оно также предполагает участие в общей работе многих художников, таких, например, как хореограф, стилист, модельер, художник, специалист по сценической пластике и дефиле, режиссер. Безусловно, что главная роль в работе над созданием спектакля-коллекции принадлежит режиссеру-художнику-модельеру – автору идеи. Именно ему подчинен весь творческий процесс создания новой коллекции, его художественное решение является определяющим в работе остальных специалистов. На этом этапе происходит формирование и определение первых воплощений авторского замысла коллекции в материале, осуществляется подбор и поиск выразительных средств.

Определив основные элементы, составляющие коллекцию, претворив эти элементы в материале, автор приступает к поиску характера связей, которые установят отношения между имеющимися фрагментами коллекции и, таким образом, реализуют главную идею, сверхзадачу всей работы. Театр моды обладает своим набором «лексического материала» и своими средствами формирования связей внутри этого материала. На этом уровне приступает к работе хореограф и предлагает свое видение коллекции в движении. Происходит пластическая реализация художественного замысла автора. Создание сценического варианта коллекции завершает этап ее создания.

Далее следует многочисленные показы, демонстрации, мнения, оценки – коллекция живет своей жизнью. Даже на этом этапе иногда происходят уточнения, изменения, введение новых элементов. Художник анализирует полученный результат, решая, что получилось, а что осталось нереализованным. Таким образом, происходит сравнение художественного образа настоящей коллекции и ее первоначального замысла, исследуется соответствие образа и его пластического эквивалента. Неповторимость и самобытность художника соединились с реальностью в оригинальной работе. Имея жесткую и вполне определенную пластическую и ритмическую структуру, художественный образ коллекции на этом этапе также развивается и несколько трансформируется.

Завершающий этап существования художественного образа – этап репродукции и воплощения в зрительском восприятии. Материализованный образ коллекции вновь становится идеальным. Помимо эстетического наслаждения зритель получает информацию, представляющую собой оригинальное видение именно этим художником окружающей жизни в красках, фактурах различных материалов и тканей, движении. Безусловно, эта информация сможет оказаться доступной зрителю лишь в том случае, если художником точно найдены и определены выразительные средства, организующие сценический вариант.

Таким образом, при наличии своей специфики и особенностях организации, художественный образ театра моды в своем рождении и становлении проходит четыре основных этапа, также как и любой другой сценический образ. Это этап рождения замысла и его формирования, этап воплощения художественного образа в природе конкретного искусства – материализация образа, этап непосредственного его существования и завершающий – формирование художественного образа в зрительском восприятии.

Примечания

1. Пластические искусства: Краткий терминологический словарь. – М., 1995. – С. 46.
2. Петрова Е. А. Знаки общения. – М., 2001. – С. 14.
3. Основы проектирования костюма. – М., 2000.
4. Петрова Е. А. Указ. соч. – С. 172.
5. Основы проектирования костюма. – С. 21–22.

О. В. Библиева

МОЛОДЕЖНЫЙ СЛЕНГ В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ МАССМЕДИА КАК ФЕНОМЕН ОТКРЫТОЙ КУЛЬТУРЫ

На современном этапе развития культуры очень много внимания уделяется исследованию молодежи и явлениям, взаимосвязанным с данной категорией. Еще 20–25 лет назад, когда такое понятие в языке, как молодежный сленг, не было широко распространено, мы даже не могли предположить, что оно завоеует средства массовой информации (далее СМИ). Если раньше сленговые слова и выражения можно было встретить только в таких молодежных изданиях, как «Птюч» (молодежный журнал), «Молодежная газета», «Бумеранг», «Rock-Фуз» (СПб., музыкальная газета), то теперь этими словами «пестрит» пресса, адресованная широкому кругу читателей различных возрастов; сленговые словечки звучат по телевидению, а также употребляются в Интернете, особенно в молодежных чатах. Сленг буквально захлестывает СМИ.

Кроме того, молодежным сленгом заинтересовались обширные слои ученых-филологов и на сегодняшний день существуют попытки не только охарактеризовать это языковое явление с какой-либо стороны, но собран материал и изданы «Словарь молодежного жаргона» под редакцией И. А. Стернина (1992), «Большой словарь русского жаргона» В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина (2001). Если мы проследим, откуда берется материал, то увидим такую закономерность, что «большинство словарей сленга составляется именно на материале художественных текстов и прессы» [1].

Проследить проникновение молодежного сленга в СМИ помогает книга В. Г. Костомарова «Языковой вкус эпохи» – из наблюдений над речевой практикой массмедиа (1999). «Молодые люди возвышают себя в собственных глазах, когда щеголяют словечками: “гирла” девушка, “кейс” портфель, “грузера” брюки, “лейбл” фирменная этикетка» [2]. Сленг очень быстро завоевывает язык прессы. Во многих материалах, где описывается жизнь молодых людей, их вкусы и интересы, кумиры, молодежная мода и так далее, содержатся сленгизмы в большей или меньшей степени концентрации. Особенно печатные СМИ – газеты и журналы – являются ценным источником сленга, они отражают быстро развивающееся и меняющееся состояние языка. Та сленговая лексика, которая распространена сегодня среди молодежи, попадает в СМИ, и мы получаем полную картину, по которой мы можем судить о состоянии языка, а следовательно, и культуре.

Как было сказано выше, большую роль в появлении новых сленговых слов играют СМИ. К таким средствам относятся печатные (газеты, журналы) и электронные (Интернет, телевидение и радиовещание) массмедиа. Например, на молодежном музыкальном

канале «MTV» очень часто из уст ведущих можно услышать современный молодежный сленг. Звучат такие слова и выражения, как *круто, отстой, беспонтово, расколбас, продвинутые*. Еще одним из популярных молодежных развлекательных каналов является канал «МузТВ» (музыкальное телевидение). На канале «МузТВ» транслируется передача «В гостях у Масяни», на которую приглашаются ведущие молодежных передач, популярные певцы и группы, а также известные продюсеры и представители шоу-бизнеса. Масяня, анимационный флэш-персонаж, ведет беседу с приглашенными гостями, и нередко можно услышать как от самой ведущей (Масяни), так и от гостей молодежный жаргон. Например, в передаче от 03. 12. 03 в гостях у Масяни был певец Шура, и ведущая задала ему вопрос: «Что бы ты мог сделать за *бабло*?». Жаргонное слово *бабло* используется в значении «деньги».

Сами ведущие на этих музыкальных каналах называются ви-джеями – VJ (видео-жокеями). Ви-джей обычно ведет программы, представляющие новинки видео-клипов. Существуют также ди-джеи – DJ (диск-жокеи), ведущие дискотечных программ. Названия «ви-джей» и «ди-джей» используются в молодежном сленге, в то время как в нормативном (литературном) языке представителей этих профессий принято называть «ведущие музыкальных программ» и «ведущие дискотек».

Как было отмечено, молодежные сленгизмы попадают в печатные и электронные СМИ из различных интервью со знаменитыми музыкантами, исполнителями, писателями и другими не менее известными людьми. В данной работе были проанализированы некоторые молодежные печатные и электронные издания для того, чтобы увидеть наиболее полную картину и сферу употребления молодежного сленга.

Молодежные сленговые слова и выражения можно встретить не только на молодежных, но и на общественных телевизионных каналах, в различных развлекательных передачах. Так, например, на канале ОРТ, в передаче «Последний герой» от 20. 12. 03 года один из участников данного проекта, Н. Н. Дроздов, произносит фразу: «Столько новых слов узнал: *бабулечки, бухло*». Из примера видно, что молодежный сленг имеет достаточно большой ареал распространения, так как его можно услышать не только из уст молодых телеведущих. Андрей Малахов в передаче «Большая стирка» от 10. 12. 02 года произнес очень интересную фразу: «Журналисты должны быть ответственны за свои слова. Используя эти слова, мы приучаем народ именно к такой культуре речи». Данная фраза была своеобразным ответом на использование гостьей, некой Элеонорой, сленговых и жаргонных слов, таких как *кенты* – друзья мужского пола и *шементом* – быстро.

Некоторые молодежные Интернет-сайты пестрят сленговыми словечками. Одни из них предлагают готовые варианты электронных словарей молодежных сленгов, другие создают эти словари. Каждый, зашедший на такой сайт, вправе оставить свое жаргонное слово или выражение, таким образом идет пополнение электронных словарей молодежного сленга.

Очевидно, что язык и культура взаимосвязаны и, как пишет в своей работе «Язык и межкультурная коммуникация» доктор философских наук, профессор С. Г. Тер-Минасова «Язык – зеркало культуры...» [3]. Основываясь на материалах прессы можно выявить наиболее часто употребляемые молодежные сленгизмы. «Этот же источник позволяет также получить некоторые свидетельства эволюции молодежного сленга» [4].

Примечания

1. Береговская Э. М. Молодежный сленг: формирование и функционирование // Вопр. языкознания. – 1996. – № 3. – С. 32–41.
2. Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи: из наблюдений над речевой практикой массмедиа. – СПб., 1999. – С. 133.
3. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. – М., 2000. – С. 14.
4. Береговская Э. М. Указ. соч. – С. 37.

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СИБИРИ

Интерес к народной художественной культуре как важнейшему компоненту этнокультурного образования в современном мире не ослабевает, а наоборот, люди действительно хотят узнать больше о своей истории, культуре, о происхождении своего народа, рода, племени и т. д. Этническая культура любого народа включает в себя совокупность духовных, материальных и художественных ценностей, исторические документы, а также этнические формы их бытования, сохранения и трансляции [1].

В изучении этнокультурной истории коренных тюркоязычных народов Сибири (телеутов, шорцев, алтайцев, тувинцев, хакасов и др.) огромную воспитательную роль играют легенды о происхождении тюркских народов.

«Одна из легенд о происхождении тюрков, – пишет известный алтайский ученый С. С. Суразаков, повествует о том, что предки *тюркю*, как называют тюрков древние письменные источники, составляли отдельный *аймак*. Они являлись потомками древних гуннов под наименованием Ашина...

Привольная жизнь рода Ашина не давала покоя соседнему князю. Выбрав подходящий момент, он послал в набег на них свое войско. Род Ашина был разбит. Вражеские воины истребили всех людей, угнали скот. Но во время побоища уцелел десятилетний мальчик. Ратники, видя его малолетство, не стали убивать малыша. В то же время они страшались гнева своего кровожадного хана. Ведь он приказал им истребить всех Ашина до единого. Видимо, хан опасался кровной мести со стороны оставшихся в живых за свой жестокий набег... Вражеские воины отрубили мальчику руки, ноги и бросили его в травянистое озеро. Здесь в тяжелых муках он должен был умереть.

...Давно улеглась пыль за ушедшим неприятельским войском, и вот перед потерявшим сознание ребенком появилась волчица. Обойдя вокруг израненного отпрыска рода Ашина, волчица неслышно исчезла в густых прибрежных зарослях. Через некоторое время она так же неожиданно возникла из колючего кустарника, неся в зубах таинственное снадобье. Много хлопотала волчица, чтобы залечить мальчику раны, а когда он пришел в себя, стала кормить его мясом диких животных.

Сколько времени прошло, неизвестно, но до хана долетел слух, что мальчик жив. Как и любому другому злодею, ему ни днем, ни ночью не давала покоя мысль о том, что сохранился свидетель его необузданной жестокости. К озеру вновь были посланы воины, с целью уничтожить мальчика. Что стало с последним представителем исчезнувшего рода, неясно, но волчице удалось спастись.

Через некоторое время она появилась в горах Саяно-Алтая.

“В горах находится пещера, – повествует древний автор, – а в пещере есть равнина, поросшая густой травой... Со всех четырех сторон пещеры лежат горы. Здесь укрылась волчица и родила десять сыновей... Впоследствии каждый из них составил особый род”. Один из сыновей волчицы носил прежнее родовое имя Ашина. Человек этот обладал большими способностями и поэтому был избран главой рода. В память о чудесном рождении в своей ставке, Ашина выставил знамя, украшенное волчьей головой. Род его мало-помалу размножился до нескольких сот семейств» [2].

Итак, генеалогическая легенда древних тюрков рассказывает о том, что они произошли от волчицы. В данном случае, видимо, отразились более древние тотемистические представления, когда люди вели свое происхождение от тотемов.

«В легенде повествуется о том, – пишет далее С. С. Суразаков, – что предки тюрков были когда-то разбиты и вновь появились на исторической арене благодаря чу-

десному рождению от волчицы. Если отбросить мифологическую оболочку, столь популярную у летописцев, то можно найти объяснение факту невероятно быстрого их возрождения» [3].

Во вступительной статье «Поэзия древних тюрков VI–XII веков» (переводы Анатолия Преловского, М., 1993), доктор филологических наук И. В. Стеблева пишет: «В древности и раннем средневековье на огромных пространствах Средней и Центральной Азии и Южной Сибири существовали различные государственные объединения кочевых и полукочевых тюркских племен, чья культурная жизнь была настолько высока, что оставила потомкам незаурядные литературные произведения, которые являются общим наследием тюркоязычных народов. Самым древним государством тюрков (народа *кёк тюрк*, что означает «голубые тюрки»), о котором стало известно из арабских, византийских и китайских исторических сочинений, был Тюркский каганат – военно-политический союз тюркских племен, возникший в середине VI в. на территории Северной Монголии.

Военные действия верховных правителей государства – каганов – к концу VI в. превратили Тюркский каганат в мощную центрально-азиатскую империю, которая простиралась от Каспийского моря на западе до Корейского залива на востоке....

...Исторические события, связанные с правлением уже других восточно-тюркских каганов, стали содержанием первых известных произведений древнетюркской литературы. Они представляют собой надписи, сделанные древнетюркским, так называемым руническим, письмом на каменных стелах, которые входят в комплексы погребальных сооружений разных исторических деятелей. Таковы Малая и Большая надписи в честь Кюль-тегина, бывшего знаменитым полководцем, надпись в честь Бильге-кагана, одного из прославленных правителей Восточнотюркского каганата, надпись в честь Тоньюкука, советника каганов и предводителя войск (написана при жизни Тоньюкука и только позднее вошла в комплекс посвященных ему погребальных сооружений)» [4].

Первые точные сведения о тюркских рунических надписях появились более двухсот пятидесяти лет назад, в начале XVIII в. О них сообщает шведский капитан Ф. Страленберг, взятый в плен под Полтавой и сосланный в Тобольск, где он стал заниматься изучением Сибири.

Надписи в честь Кюль-тегина и Бильге-кагана были обнаружены Н. М. Ядринцевым в 1889 г., надпись в честь Тоньюкука найдена Е. Н. Клеменц в 1897 году. После открытия Ядринцева по его маршруту отправились две экспедиции: финская в 1890 году и русская в 1891 году под руководством выдающегося тюрколога В. В. Радлова. В результате этих экспедиций были изданы атласы, содержащие эстампажи и фотографии надписей. Затем началась трудная работа по дешифровке и прочтению рунических текстов.

В 1893 году датский ученый В. Томсен нашел ключ к прочтению рунических текстов, и на основании расшифровки Томсена В. В. Радлов сделал в 1894 году первый перевод надписей, посвященных Кюль-тегину. За этим последовали новые переводы и изучение древнетюркских памятников рунического письма многими известными русскими, советскими и европейскими учеными. Ритмика, обнаруженная в произведениях древнетюркского рунического письма, по мнению И. В. Стеблевой, в разной степени совпадает с ритмическими особенностями фольклорного стиха тюркских народов Алтая, Южной и Восточной Сибири, Поволжья, Средней и Малой Азии.

Чем же интересны орхонские сочинения для истории литературы и просто для читателей, интересующихся культурным наследием народов?

Это – история становления и укрепления Восточно-тюркского каганата, освобождения тюрков от китайского ига и военных походов, предпринятых несколькими поколениями каганов. Интересно здесь то, что описание исторических событий не является единственной целью авторов орхонских сочинений, история служит только фоном для создания образов героев тюркского народа и их прославления. Все тексты орхонских памятников содержат эпическую идеализацию героев. Исторические личности, реально существовавшие – правители и военачальники, – изображаются как легендарные герои.

Прославление прошлого народа *кёк тюрк*, легендарно-эпический ореол вокруг каганов, создание типичного для того времени образа героя – витязя Кюль-тегина говорят о том, что орхонские сочинения были написаны под влиянием традиции дружинного эпоса, складывавшегося в окружении предводителя войска. В жанровом отношении их можно рассматривать как историко-героические поэмы.

Надпись в честь Кюль-тегина Малая надпись

Рожденный небом, сам подобный Небу, я,
Бильге-каган¹, теперь над тюрками воссел –
Так слову моему внимайте до конца,
Вы, сыновья мои и младшая родня,
Народы, племена, крепящие свой эль²,
Вы беки³ и апа⁴, что справа от меня,
Тарканы⁵ и чины, что слева от меня.

«Наше многолетнее изучение племен Саяно-Алтайского и Хангайского нагорий, – пишет далее известный советский этнограф, профессор Л. П. Потапов, – убеждает в том, что кочевые племена, особенно крупные, вовсе не исчезают бесследно даже в самые драматические времена их жизни, в период войн и поражений, а рассеиваются и вновь появляются, вновь консолидируются под старым или новым названием» [6].

Л. Н. Гумилев выдвинул концепцию этногенеза. Ее сущность сводится к тому, что люди – это организмы, живущие в коллективах, возникающих и исчезающих в историческом времени. Эти коллективы – этносы, а процесс от их возникновения до распада – этногенез. У всякого этноса есть начало и конец. Как и любой человек, этнос рождается, взрослеет, стареет и умирает.

Концепция этногенеза Л. Н. Гумилева в определенной мере объясняет и механизмы пробуждения, активизации и угасания творческой энергии народа на разных стадиях его развития [7].

Общественно-историческое развитие коренных тюркоязычных народов Сибири к началу XX века все еще представляло эволюцию крупного самостоятельного ответвления азиатской кочевой цивилизации, т. е. в основном единую целостность длительно развивающейся самобытной культуры во всех сферах жизнедеятельности. Но это была сложная многоаспектная целостность, которая отражала результаты деятельности этносов по отношению к природе, по отношению к социальной жизни и по отношению к себе подобному. В этом значении автохтонная цивилизационная культура народов развивалась в четырех основных направлениях: самобытная культура хозяйственной деятельности (ведения) – скотоводства, охоты, рыболовства, ремесла и т. д., самобытная культура жизнеобеспечения (жилищного строительства, питания, одежды, обуви, убранства дома и т. д.), собственная соционормативная культура (большая совокупность общественных и семейных традиций, морально-этических и правовых норм, эстетических и идеологических воззрений, взглядов, установок и т. д.) и самобытная культура художественного творчества, духовно-образовательного познания мира [8].

¹ Бильге-каган (букв. «мудрый каган»).

² Эль – племенной союз, государство.

³ Беки – князья, правители.

⁴ Апа – здесь: старейшины.

⁵ Таркан – титул крупного вельможи с суверенными правами [5].

Примечания

1. Шпикалова Т. Я. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации // Материалы Всероссийской научно-практической конференции 14–16 декабря 2004 г. / Т. Я. Шпикалова, Т. И. Бакланова, Л. В. Ершова // Непрерывное этнохудожественное образование: методология, проблемы, технологии. – Шуя, 2005. – С. 6.
2. Суразаков А. С. Предания старины глубокой. – Горно-Алтайск, 1985. – С. 8.
3. Суразаков А. С. Там же. – С. 9.
4. Поэзия древних тюрков / пер. Анатолия Преловского; сост., вступит. ст. и коммент. И. В. Стеблевой. – М.: Раритет, 1993 – С. 3.
5. Поэзия древних тюрков. – С. 23.
6. Потапов Л. П. Очерки по истории алтайцев. – М.; Л., 1953.
7. Бакланова Т. И., Стрельцова Е. Ю. Народная художественная культура / Т. И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова. – М., 2000. – С. 18–19.
8. Рандалов Ю. Б. Кочевая цивилизация монголоязычных народов России в XX веке / Ю. Б. Рандалов, О. Б. Рандалова // Материалы международной научной конференции: Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. – Улан-Удэ, 2000. – С. 26.

В докладе Е. В. Перфильевой, директора ИНЭКО (Новокузнецк), «Индикаторы устойчивого развития для Кемеровской области» затрагивались прикладные аспекты развертывания устойчивого развития на примере Кемеровской области. Докладчик привел несколько возможных индикаторов, через отслеживание которых возможно управление устойчивым развитием.

Таким образом, выступавшие на семинаре затрагивали насущные проблемы не только устойчивого развития, но и региональных экологических проблем. В целом семинар показал высокий уровень интереса к концепции устойчивого развития, возможным перспективным направлениям в ее осмыслении и реализации, и самое главное заключалось в том, что был проведен еще один раунд популяризации концепции на региональном уровне.

В последующих выступлениях красной нитью проходила мысль о неразрывной, внутренней связи проблем культуры, инженерных технологий и образования.

Кандидат философских наук В. Н. Порхачев

«Свет истины лился со сцены...»

Зимой 2003 года в областном центре Кузбасса состоялся I Православный театральный фестиваль «Кузбасский ковчег». Это событие уникальное, так как ни православие, ни театр за всю долгую историю существования в духовной культуре России не имели такого тесного сотрудничества, как на этом фестивале. Этот фестиваль – важный шаг к созданию традиции укрепления духовного здоровья нации через консолидацию Русской Православной Церкви и русской светской культуры. Помимо спектаклей, с коллективами приехавших театров можно было познакомиться в театральных гостиных, а также на семинарах, где обсуждались проблемы, связанные с утверждением православной идеи в театре. Предлагаем вашему вниманию своеобразный дневник фестиваля, который, с одной стороны, позволит зафиксировать афишу фестиваля, т. е. спектакли, показанные участниками фестиваля, а также первые впечатления, первичную аналитику событий фестиваля, с другой – выступит документом прошедшего фестиваля, который станет полезным для исследователей театральной культуры Кузбасса.

Спектакль «Китеж» по одноименной пьесе архимандрита Иоанна (Экономцева) поставлен в русском духовном театре «Глас» Н. С. Астаховым. Пьеса, написанная в 60-х годах, представляет собой историю древнерусского города Китеж, который превращается в невидимый град, узреть который может лишь человек истинно верующий, истинно православный. Автор пьесы выбрал характерную для русского религиозного сознания тему, где первостепенным является поиск и обретение горней Истины, той, которая питает душу русского православного человека, дает ему надежду и спасение в мире.

По жанру спектакль по этой пьесе можно определить как философскую драму с элементами мистерии. Весь мир поделен на два лагеря: с одной стороны, это люди с Богом в душе (Феврония, Федор), с другой – Василий, «князь мира сего», усилия которого направлены на укрепление своего могущества – он ради этого губит Китеж. Двое других персонажей – князь Юрий и князь Александр – обретают Бога. Первый – через покаяние, второй – пройдя путь отпадения от Бога. Главный персонаж спектакля князь Александр возмущен высшей несправедливостью – был убит его отец. «А где же был Бог?» – вопрошает Александр. Где же то чудо, которое явит высшую Власть Божью и отомстит за убийство и даст опору в жизни Александра? Не находит этого Александр и совершает самый страшный поступок – предает свой Китеж, свою родину. И лишь тут, на краю пропасти, он обретает Истину – незримый град Китеж, град Божий, который находится в душе человека.

Пружиной всего действия является деятельность князя Василия. Провозгласив главным принципом жизни игру, отказавшись от Бога, он опутывает мир сетью интриг. В спектакле он всюду сопровождается черными тенями в масках, воплощающими собой мысль страшную – всякий помысел о преступлении обретает плоть и создает незримую свиту из зла, которая подчиняет человека, делает его рабом. По мысли постановщика, место князя – в преисподней.

Не менее важна трактовка образа князя Юрия. Имея на душе тяжкий грех братоубийства, он казнится всю жизнь и обретает покой лишь в покаянии перед Александром и всем миром. Финал, сотворенный режиссером, дает свет – покайтесь, люди русские, да возродится через покаяние Земля Русская, град Китеж!

Спектакль прошел в Кемерове и Новокузнецке и дал фестивалю хороший старт.

Второй день фестиваля открыл Московский театр русской драмы «Камерная сцена» спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого. Обращение к такому материалу у этого театра неслучайно. С одной стороны, именно с премьеры спектакля по этой пьесе и началась режиссерская эпоха в России (постановка этой пьесы МХТ в 1898 году). С другой – коллектив театра считает эту пьесу программной для своего театра. По мнению актеров, «Камерная сцена» – театр русской драмы, что означает и наличие национальной драматургии в репертуаре театра (кстати, все спектакли этого театра основаны на произведениях русской литературы: на драматургии, на прозе, на сказках), а также и стремление своей деятельностью возродить истинно русское через раскрытие драмы души русской.

Спектакль был тепло встречен кузбасским зрителем, несмотря на исполнение спектакля в гастрольном варианте: сцена, на которой происходит действие, должна быть камерной, а не большой, как это случилось на площадке Кемеровского областного драматического театра. Стационарные декорации, которые создают духовную атмосферу, как сказали актеры, совершенно не вывозимы, что сказало в некоторой скупости выразительных средств спектакля. Но, тем не менее, спектакль произвел большое впечатление на зрителей. Достигнуто это было глубоким «сочувствием» (определение М. Г. Щепенко) каждому персонажу.

Участие этого театра в фестивале запомнится надолго. Высокий профессионализм, глубокая вера актеров в идею, которой служит театр, духовная семейственность – вот что отличает этот коллектив. Как великолепно они владеют голосом и пластикой, как широк диапазон играемых ролей (на следующий день была показана сказка «Два Мороза», а в творческой гостиной Дома актеров – отрывки из спектаклей по Чехову)! Михаил Григорьевич Щепенко, руководитель театра, заронил в душу каждого актера зерна истины, и дали они богатые всходы: ведь артист не просто актер, выполняющий по совместительству и другую, техническую, работу в театре, а носитель особого мировоззрения, могущий отделить зерна от плевел. И не только состояние семейного родства характеризует этот театр, а единение духовное ради утверждения Высшей правды.

Театр создал особую духовную атмосферу и многосторонне обогатил православный фестиваль.

На четвертый день фестиваля зритель познакомился с Омским городским театром драмы и комедии «Галерка». Театр представил «ветерана» репертуара – спектакль «Фрол Скобеев». Спектакль идет с 1994 года и присутствие его в афише фестиваля говорит о том, что создатели этого спектакля верят, что он жив и дальше будет радовать зрителей.

Путь к Истине разный. У кого-то он связан с прямым обращением к Богу посредством Церкви, кто-то окольными путями приходит к принятию в свое сердце Высшей Благости – любви к Богу и ближнему. Омичи привезли интересный спектакль. Первичное впечатление от спектакля было противоречивым. Многим зрителям показалось, что этот спектакль несколько чужероден по своей стилистике православному фестивалю. Да, может быть, они и правы. История про известного плута Фролку, который всякими прав-

дами и неправдами, лицедейством достигает счастья, не представляет собой праведного пути. Но если подходить к этому театру с другими мерками, то можно разглядеть и нечто важное. В отличие от своих московских коллег, омская труппа является одним из провинциальных сибирских театров, в первостепенных задачах которой – сохранить зрителя, не затеряться в море средств современной информации и развлечений. Отсюда декларация православных ценностей не может быть явной, а лишь скрытой в ткани, материале спектакля. Утрата веры, искоренение религиозного мироощущения русских людей приводит сейчас к скептическому восприятию любой религиозной идеи, а тем более связанной с консолидацией Церкви и театра. Лишь неявно в режиссерской концепции и может проглянуть та православная позиция, которую занимает театр.

По жанру спектакль определяется как «святочные гуляния в 2-х действиях с переодеванием, гульбищами и драками, увозом невесты и женитьбы оной, а кто видел – молодец!». И на сцене мы видим Русь домостроевскую, где и живет дух русский: и в одеждах, и в сценографическом решении, и в поведении персонажей. Понятно, что время, когда возник спектакль, характеризуется стихийным возвратом к Православию, и потому в спектакле встречаются некоторые противоречия. Рядом с неясным ликом Богоматери с младенцем существуют наклонившиеся купола; крестное знамение делается второпях, этому жесту не придается соответствующего значения; в конце спектакля благословение отца невесты сопровождается выносом на сцену настоящих икон и др. Проблема введение сакральных символов в спектакль обсуждалась на круглом столе и была подчеркнута мысль об ответственности режиссеров и актеров за создание художественной информации, которая может стать не орудием Истины, а орудием против Истины. Но спектакль захватил зрителей, и во втором акте зал с напряжением ждал развязки. И в конце произошло главное: враги примирились и настал лад в мире. Обращение к сюжету XVII века оправдало себя. Возрождение православной религиозности возможно с обращения к корням русского духа, с нахождения источника душевной радости русского человека. Ведь за строем спектакля читалась мысль о преодолении уныния в жизни, обретении счастья и прощении грехов.

Омский театр, как мы надеемся, станет настоящим другом не только фестиваля, но и театрального Кузбасса.

Предпоследний день фестиваля был отмечен спектаклем Иркутского академического государственного драматического театра имени Н. П. Охлопкова. Зритель увидел библейскую историю «Исход» в постановке А. Оффенгейма. Необычность спектакля добавила особую краску фестивалю.

В пустом пространстве, затянутом по периметру сцены сукнами, семь человек поведали легенду о жизни Моисея и великом пути израильского народа. Одетые в предельно «опрошенные» костюмы, актеры через Слово воздействовали на зрителя, донося сокровенную мысль о великом деянии. Недаром на II театральном фестивале «Сибирский транзит» этот спектакль был удостоен специального приза «За создание актерского ансамбля». В слове, в движении актеров проявилось особое единение, и не было первых, но все вместе «ткали» они легенду о великом исходе древнего народа. Аскетичность оформления спектакля, работа со светом создавали атмосферу сакрального.

Не впервые в истории театра за основу драматургического материала берется священный текст. На рубеже веков XIX и XX в символистском театре проводился эксперимент по созданию на сцене особого сакрального мира и часто использовались библейские тексты. И кемеровский зритель понял позицию постановщика в выборе материала. Но возникли вопросы по адаптации такого специфического материала к условиям современной сцены. Как перевести текст сакральный на язык сценический, художественный? Попытка иркутского театра дает богатую пищу для размышлений. Наверное, можно сказать, что в художественном рассмотрении религиозного текста важна жесткая драматургическая структура, выявленная композиция спектакля как залог организации

темпоритма спектакля, что напрямую связано с трансляцией определенных ценностей в зрительный зал, с эстетическим восприятием зрителем материала такого рода. Четкая композиция спектакля должна подсказать единое пластическое решение спектакля, которое позволит выстроить мысль и дух спектакля. Естественно, чем значительнее текст, тем важнее лаконичность движения на сцене. И эта лаконичность придаст особую аскетичность движению, и тогда исполнители смогут не только передавать содержание легенды, но и создавать особый сакральный, художественный образ. Драматический театр им. Н. П. Охлопкова проделал большую работу в поиске выразительных средств спектакля, но особенность материала и его сценической подачи вызвала ряд возражений.

Все же этот спектакль стал заметным явлением фестиваля. Наличие таких разных спектаклей, объединенных общей важной темой, говорит о множественности пути единения Церкви и театра.

В последний день фестиваля на сцене властвовали хозяева фестиваля. Спектакль по пьесе Марии Ладо «Очень простая история» уже известен сибирскому зрителю. Поставленный весной 2003 года, он осенью того же года стал лауреатом Всероссийского театрального фестиваля современной драматургии им. А. Вампилова. Премьера всегда собирает много зрителей, но этот спектакль особо любим кемеровской публикой.

Данная постановка по-своему решала тему фестиваля. Познание вечных Истин здесь дано не напрямую, а через микрокосм домашних животных – простых земных тварей. Они размышляют о Человеке, пытаются найти ответ на непонятные поступки человека. Что такое деньги? Где они берутся? Зачем нужно столько одежды? Что такое аборт? – все эти вопросы повисают в воздухе, так как на тварном уровне таких сложных вещей не понять.

Очень простой спектакль, но непростые вопросы он решает. Как совместить в жизни и земное преуспеяние, и совесть человеческую, основанную на десяти заповедях? Как не утратить духовный идеал в мирских заботах и проблемах? Как разглядеть в человеке не только его отстраненность от мира, необычность, но и служение простым истинам? Примечательна мысль, которую проводит автор: животные в спектакле настолько просты, тварны в своей первооснове, что после смерти они всегда попадают в рай. А человек, потерявший те простые истины, в которых проявляется промысел Божий, утрачивает простые земные радости: любовь, счастье, семью, покой.

Режиссер Е. Ланцов совместно с актерами создал простой спектакль, но в этой простоте можно обрести ответы на непростые вопросы. Обыкновенный сарай становится ареной борьбы за появление новой души, за утверждение простой чистой истины.

Простой спектакль с непростой темой явился логическим завершением I Православного театрального фестиваля «Кузбасский ковчег». Закрытие фестиваля состоялось в Кемеровском областном драматическом театре им. А. Луначарского. Его Преосвященство Владыка Софроний отметил благое начинание в соединении двух неразделимых по своей задаче кафедр Русской Православной Церкви и наградил церковными грамотами за участие все театры, сформировавшие афишу фестиваля.

Этот фестиваль поставил много проблем перед театральным искусством, и проблем важных, решение которых позволит создать необходимую духовную атмосферу в обществе, в новой России. Сам факт прошедшего фестиваля говорит о здоровой тенденции обновления общества, укрепления культуры, как важной составляющей полноценного развития общества.

По предложению Ю. К. Штальбаума, директора Кемеровского областного драматического театра, театральный фестиваль «Кузбасский ковчег» будет проходить в Кемерово с периодичностью один раз в два года. Это должно стать традицией, причем предполагается расширить географию фестиваля и пригласить театры не только из ближнего зарубежья, но и дальнего.

На последнем круглом столе фестиваля обсуждался проект Итогового документа I Православного театрального фестиваля, который будет направлен в Священный Синод, Министерство культуры РФ, СТД России для призыва поддержать благое начинание. Тут же от заслуженной артистки РФ Т. Г. Белевич, директора духовного театра «Глас», поступило предложение провести пресс-конференцию по итогам прошедшего фестиваля в рамках XII Рождественских чтений.

Не сразу определяются масштабы всероссийских событий, но хочется верить, что Православный театральный фестиваль «Кузбасский ковчег» будет иметь продолжение и станет хорошей традицией в утверждении союза Русской Православной Церкви и театрального искусства.

Старший научный сотрудник А. И. Бураченко

Региональный научно-методический семинар «Подготовка кадров сферы искусства в творческом вузе»

По инициативе научно-исследовательского института прикладной культурологии и при поддержке ректората Кемеровского государственного университета культуры и искусств 22 марта 2004 года состоялся научно-методический семинар «Подготовка кадров сферы искусства в творческом вузе».

В семинаре приняли участие представители Департамента культуры АКО, руководители учреждений искусства Кемеровской области, руководители и преподаватели вузов, а также средних специальных учебных заведений культуры и искусств региона, административный корпус и профессорско-преподавательский состав КемГУКИ. В процессе работы семинара были обсуждены проблемы кадровой, образовательной, научной, творческой деятельности вуза в условиях его университетизации.

Особый интерес участников семинара вызвало обсуждение способов сотрудничества КемГУКИ с учреждениями искусства Кузбасса. Дискуссионными для участников семинара оказались вопросы открытия и функционирования новых специализаций сферы искусства (музыкального, театрального).

В результате работы участники семинара выработали для Ученого совета КемГУКИ рекомендации по совершенствованию деятельности вуза в области кадровой политики, организации образовательной, научно-исследовательской и творческой деятельности.

Участники семинара рекомендовали администрации вуза:

1. В области кадровой политики:
 - усовершенствовать послевузовскую систему повышения научной квалификации преподавательского состава КемГУКИ в области искусства;
 - сформировать систему стимулирования преподавателей творческих факультетов с целью повышения научной квалификации;
2. В области образовательной деятельности:
 - подготовить пакет документов для лицензирования специализаций «Сольное народное пение», «Музыковедение»;
3. В области научно-исследовательской деятельности:
 - включать в план НИР КемГУКИ научные конференции по проблемам искусства (музыкального, театрального, изобразительного);
 - придать региональный статус сборнику научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт»;
 - привлекать преподавателей творческих кафедр к исследованиям НИИ прикладной культурологии (по проблемам музыкального, театрального, изобразительного искусства);
 - усилить научно-исследовательскую работу студентов по проблемам искусства;

- включить исследования регионального искусства (музыкального, театрального, изобразительного) в проблематику НИР и НИРС КемГУКИ;

4. В области творческой деятельности:

- сформировать концепцию развития творческих коллективов КемГУКИ с целью их дальнейшего вхождения в пространство профессионального искусства Сибири;
- разработать концепцию целенаправленного постоянного сотрудничества с учреждениями искусства.

Кандидат искусствоведения Н. Л. Прокопова

Межвузовский круглый стол «Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика)»

В апреле 2004 года в КемГУКИ был проведен межвузовский круглый стол «Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика)». Инициаторами организации и проведения круглого стола выступили НИИ прикладной культурологии при КемГУКИ и Совет молодых ученых КемГУКИ. По результатам работы в 2005 году опубликован сборник материалов круглого стола.

Предложенная для дискуссии тематика круглого стола связана с обращением к категориям образования и культуры. В последние десятилетия в связи с конституированием культурологии как науки в ряду других общественных дисциплин вопрос о воздействии культурологии на образовательный процесс является актуальным и часто обсуждаемым ведущими учеными, доказывающими необходимость выявления и использования новой образовательной парадигмы.

Не раз отмечалось, что формализованное решение задач, связанных с внедрением новых дисциплин, пересмотром перечня уже существующих и т. п. без учета культурного контекста в целом может быть пагубным для системы образования. Не случайно многие исследователи отмечают в качестве ведущего принципа образования культуросообразность. Причем образование в этом случае рассматривается не просто как институционально-закрепленная система, но и в более широком значении – как возможность регулировать вхождение человека в культуру, выявлять его культуротворческий потенциал.

Подобный подход определил широкий спектр обсуждаемых аспектов культурологизации образования. В целом доклады и выступления на круглом столе выстраивались относительно следующих направлений, определивших в дальнейшем как тему дискуссий, так и структуру сборника, который был издан по итогам его работы:

- педагогические аспекты культурологизации образования;
- социокультурные факторы развития личности.

Ведущими докладами, определившими проблематику круглого стола, стали следующие: В. М. Онищик «Аксиологические аспекты культурологизации образования»; О. Ю. Астахов «Основания динамики культурологизации образования»; М. В. Климов «Фетишизация образования (альтернативный взгляд на проблему культурологизации современного образовательного процесса)»; А. С. Двуреченская «Проектирование и преподавание предмета “Мировая художественная культура” на культурологических основах»; И. А. Черняева «Социализация и инкультурация семей с социальным статусом “малообеспеченные”: проблемы и организация процесса».

Обсуждение конкретных форм и механизмов приобщения личности к культуре, таких как социализация, инкультурация, акультурация, ассимиляция и т. д., явилось актуальным в связи с определением возможностей участия человека в организации и осуществлении культурного континуума, поскольку именно его состояние, по сути дела, формирует тип образовательной системы. Таким образом, доминирующей идеей круглого стола явилось определение сверхзадачи современного культурологического образования, которое

должно быть связано не столько с целью обогатить человека разнообразными сведениями о культуре, сколько с оказанием помощи в обретении себя в культуре, формировании собственной культурной идентичности, что возможно лишь в случае организации образовательного пространства не как подготавливающего человека к жизни, а как актуализирующего саму жизнь, в которой и происходит осознание себя как субъекта культуры.

Кандидат культурологии О. Ю. Астахов

Региональная студенческая конференция «Театральное пространство Сибири»

В рамках фестиваля «Многоцветье Сибири», проведенного НИИ прикладной культурологии совместно с кафедрами КемГУКИ 27–28 октября 2004 года, состоялась региональная научно-практическая конференция «Театральное пространство Сибири». В ней приняли участие преподаватели и студенты вузов Западной Сибири – Алтайской государственной академии культуры и искусств, Тюменского государственного института культуры и искусств, Новосибирского государственного театрального института, Кемеровского государственного университета культуры и искусств, а также Кемеровского областного училища культуры.

В данном случае сделаем акцент на студенческой конференции, ибо известно, что путь в большую науку начинается со студенческой скамьи.

От организаторов конференции выступил с. н. с. НИИ прикладной культурологии А. И. Бураченко. В качестве главной научной проблемы конференции он заявил необходимость исследования сложившейся ситуации в театральной жизни Западно-Сибирского региона на сегодняшний день.

Регион на современном этапе получил определенную «независимость» в экономическом, политическом и культурном плане. Как следствие, оживление театрального процесса приобрело разнообразные формы – фестивали, конкурсы, творческие семинары и др. Исследование истории и современного состояния театральной культуры региона становится одним из важнейших направлений в культурологии и искусствоведении.

Первым выступлением, открывшим студенческую конференцию, был доклад Ю. Горяиновой «Культура постмодерна и возрождение духовности средствами театрального искусства». В нем были рассмотрены основные тенденции воплощения современной драматургии на сценах Кузбасса. Докладчик попытался включить рассматриваемые явления в систему развития современной культуры. Критическое отношение к целому ряду мотивов и тем в современных пьесах, их этические оценки вызвали дискуссии.

Проблемы зрительской активности студентов Кемеровского университета культуры и искусств были рассмотрены в сообщении Н. Мирошиной. На основе анкетирования выявилась слабая заинтересованность студентов творческого вуза событиями театральной жизни г. Кемерово. Причины того, что студенты не имеют возможности беспрепятственно посещать театр, докладчик объяснил их сложным материальным положением. Данная проблема нашла отклик у слушателей, и было предложено разработать систему взаимоотношений руководителей театральных специализаций вуза и дирекции театров. Другая причина, приведенная в докладе, – отсутствие профессиональной мотивации у студентов – вызвала возражение, так как исследование докладчика, по мнению слушателей конференции, охватило не всех студентов, а соответственно, делать скоропалительные выводы о степени погруженности будущих специалистов в профессиональное театральное пространство не следует.

Проблеме функционирования народного театра КемГУКИ «Театр пластических импровизаций» в структуре учебной деятельности студентов специализации «Режиссер театра» был посвящен доклад Е. Денисенко. Докладчик рассмотрел организационные и ху-

дожественные принципы существования театра. Было отмечено, что в театре существует «текучка» кадров, так как участники театра – студенты – занимаются стабильно лишь в течение 2–3-х лет. Это обусловлено сроками обучения, а также долгим (1,5–2 года) периодом формирования необходимой профессиональной формы. Но такое положение вызывает постоянный приток новых участников, что обеспечивает активную творческую жизнь коллектива. Художественные принципы, в частности принцип ансамбля, являются экспериментальным опытом коллектива, и результаты применяются и в учебной практике студентов, и в профессиональной. «Открытия», сделанные в театре, успешно используются и в профессиональном театре, например в театре кукол.

На примере пьесы Л. Черняускайте «Скользящая Люче» П. Иванов и С. Кузьмина проанализировали особенности постановки современной драматургии в Кемеровском областном драматическом театре. П. Иванов определил структурообразующее значение мифологемы воды в данной пьесе и рассмотрел развитие мифопоэтического содержания мотива воды, потопа, которое формирует основные игровые ситуации, атмосферу, философский смысл театрального спектакля. С. Кузьмина проследила сквозной мотив любви каждого героя в пьесе, а также попыталась выявить «философию любви» в пьесе Л. Черняускайте и в спектакле режиссера Е. Ланцова.

Доклад А. Круглякова был посвящен выявлению типологических свойств авторской режиссуры. На примере постановки пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт» в областном театре кукол им. Арк. Гайдара он показал, как жанровое определение спектакля позволяет организовать существование актера, задать режиссеру степень обобщения событий спектакля, установить отношения сценического и зрительского пространств спектакля.

Лицо каждого театра в основном определяется репертуарной политикой театра. Попытка анализа репертуара Кемеровского областного театра им. А. В. Луначарского была предложена в докладе А. Алешина. Выясняя соотношение современной и классической драматургии в репертуаре, автор доклада представил динамику репертуарной политики в постсоветский период. Выводы о слабой репертуарной линии театра вызвали критику слушателей по причине неполноты охвата материала, субъективного подхода в оценке проблемы, из-за чего картина репертуарной политики оказалась неполной.

Проблема театральной критики в провинции рассматривалась в докладах Л. Половинкиной, С. Шлыковой и И. Сердова. Интерес вызвал доклад Л. Половинкиной о постановке «Анны Карениной» в областном драматическом театре в 1981 году. Для анализа были привлечены рецензии столичных и кузбасских театральных критиков, и выяснилось, что критерии оценки спектакля на месте и в столице фактически идентичны. Единственное отличие состоит в эффекте «новизны» – спектакль, поставленный в городе, является обычным явлением в театральной жизни города. Когда же театр вывозит спектакль на гастроли, то постановка рассматривается как явление уникальное. Статистика и аналитика отзывов на спектакль «Шут Балакирев», поставленный в театре им. Ленинского комсомола (Москва, реж. М. Захаров) и в Кемеровском областном драматическом театре (Кемерово, реж. Е. Ланцов), были предложены в докладе С. Шлыковой «Спектакль в кузбасском театре: значимость события». Было определено, что спектакль в Ленкоме вызвал активный интерес у столичной критики, в Кемерове спектакль, поставленный Ю. Ланцовым, получил лишь единственный отклик аналитического плана. Тему освещения театральных событий в областной печати продолжил И. Сердов. Сравнение с советским периодом, когда количество отзывов на спектакли в определенной степени регламентировалось властью, показало слабое освещение театральных событий Кузбасса за последние три года.

Заинтересованное и непосредственное восприятие представленных на конференции докладов и выступлений является индикатором формирования профессиональных качеств у студенческой молодежи, а также желания поразмышлять над встретившимися проблемами. Это говорит о наличии научного потенциала будущих специалистов театра.

В заключение были подведены итоги. Был высказан ряд ценных замечаний в адрес организаторов конференции по вопросам тематической организации хода конференции, включения более широкого спектра проблем в обсуждение. Отмечена важность подобных конференций в изучении и развитии театрального пространства Сибири.

Доктор филологических наук Л. А. Ходанен

Областной конкурс детских театральных коллективов «Театральные подмости» (Кемерово)

Областной конкурс детских театральных коллективов «Театральные подмости» проходил в Кемерово на базе областного центра дополнительного образования 22–23 апреля 2005 г. В проведении конкурса сотрудники НИИ прикладной культурологии достаточно компетентно выполняли свои профессиональные функции – функции экспертов в качестве членов жюри конкурса. Тем самым реализуется непосредственная связь культурологии с эмпирическим базисом – театральной жизнью детских коллективов.

В конкурсе приняли участие 39 коллективов. Среди них театры и студии с большим опытом работы, такие как театр-студия «Фаэтон» (Дворец детского и юношеского творчества им. Н. К. Крупской г. Новокузнецк, руководитель – Г. Н. Коляев), детский театр «Бемби» (детско-юношеский центр гуманитарно-экологического развития г. Кемерово, руководитель – С. В. Дорофеева), Малый школьный театр (Школа № 8, г. Кемерово, руководитель Л. И. Новоселова-Паршуковская) и другие.

Конкурс проходил по пяти номинациям: «Сказка», «Кукольный театр», «Драма», «Комедия», «Мюзикл». Кроме этого в рамках областного конкурса была представлена номинация «Чтецы».

Одними из лучших в номинации «Сказка» стали работы: музыкальная сказка «Крапинка», постановка Е. В. Мучкиной, театральный коллектив «Азбука театра» (Дом детского творчества Кемеровского района, с. Ягуново), музыкальная сказка «Белиберда в Вообразии» А. Успенский, постановка А. И. Жемеро, детский музыкальный театр театрального объединения «Арго» (ДДТ № 4, г. Новокузнецк).

Лучшими работами среди спектаклей театров кукол были: «Морозко» – кукольный театр «Теремок», руководитель Е. П. Горбань (школа № 1, г. Междуреченск), «Сказка про зайца с чудесными ушами» – детское объединение «Арлекино», руководитель Н. Л. Мухомедзянова (Дом детского творчества, г. Тайга), «Театральный калейдоскоп» – кукольный театр «Арлекин», руководитель Н. А. Семенова (Детско-юношеский центр эстетического воспитания, п. Тяжинский).

Среди театральных коллективов, представлявших свои работы в номинации «Комедия», высокую оценку жюри и полное признание зрителей получили: комедия «Урок дочкам» по одноименной пьесе И. Крылова – театральная студия «Эхо», руководитель Т. В. Фасенко (школа № 37, г. Кемерово), спектакль «Раймонд и Жюли» по пьесе Ж. Б. Мольера – театр-студия «Фаэтон» (г. Новокузнецк).

В номинации «Драма» победителями стали спектакли «Исполнение желаний» – студия «Девичьи секреты», руководитель Н. В. Кузнецова (женская гимназия, г. Ленинск-Кузнецкий), «Русская женщина» – детский театр «Филиппок», руководитель Е. А. Терлецкая (ДЮЦ, г. Юрга), «Опаленные войной» – театр представлений «Арлекин», руководитель Е. В. Дмитриева (Центр детского творчества, г. Междуреченск).

В номинации «Мюзикл» была представлена одна работа Т. Н. Буравцевой «Сын Отечества» (Центр детского творчества, г. Киселевск).

В течение конкурса, проходившего два дня, члены жюри, руководители коллективов, работники областной администрации, ответственные за сферу дополнительного образования, имели возможность не только наблюдать сам конкурс, соревнование, развернувшееся между театрами и студиями, но и анализировать ситуацию в детском театральном движении в целом.

Так, например, было отмечено, что значительно увеличилось количество работ, в которых музыка используется как один из существенных компонентов, участвующих в создании сценического художественного образа. Жюри отметило, что качество музыкального материала стало значительно лучше. Музыкальное сопровождение – не случайно, оно полноправный «участник» действия.

Появилась тенденция (пока очень слабая) к более продуманному использованию возможностей внешней техники исполнителей, проявляется интерес к работе над общей пластической партитурой. Это можно заключить по тому, что видно более бережное отношение в решении пластического рисунка роли и спектакля в целом.

Одним из самых важных моментов, по результатам работы фестиваля, жюри считает, что при сохраняющейся традиционной форме в постановочной работе намечена явная тенденция в режиссуре – эксперименты в области формы, поиск в пространственном решении спектакля или сценической композиции. Пространственное решение становится более разнообразным, ярким, более точно раскрывающим режиссерский замысел.

Вместе с тем, при наличии ярких, незабываемых актерских работ пока очевидным приходится признавать отсутствие подробной, тонкой работы режиссера с исполнителями при достаточно плотной и интересной постановочной работе. Тем более это странно при таком большом и разнообразном количестве детей, занимающихся в театральных коллективах.

На фестивале отчетливо видна тенденция в преобладании жанров литературного театра и сценической композиции. Очевиден интерес к этим театральным формам, сочетающим глубину драмы и небольшую по объему, но яркую форму композиции.

Гораздо меньшее внимание со стороны режиссера к созданию оригинального сценического образа отдельной роли связано, прежде всего, с отсутствием практического навыка в работе с новыми технологиями преподавания профессиональных театральных дисциплин: актерского мастерства, сценической речи, сценического движения.

Жюри отметило, что заметно разнообразнее и богаче стали костюмы и сценографическое оформление спектаклей и композиций, что свидетельствует об увеличении финансирования, с одной стороны, а с другой – это говорит и об изобретательности постановщиков, об их сотрудничестве с коллективами театров моды, например.

Вместе с тем, очевидно некоторое расплывчатое понимание театрального жанра (определение мюзикла как драмы вместо литературного театра и др.). В связи с этим можно говорить о необходимости организации постоянно действующего семинара для режиссеров любительских детских коллективов, где бы слушатели имели возможность не только учиться (при необходимости), но и знакомиться с новыми веяниями, направлениями и тенденциями в области современного театрального искусства. Очень важными представляются лекции и практические занятия по театральным жанрам, по современному состоянию жанра в искусстве театра. Необходимыми являются практические занятия по сценической речи и по основам голосоречевого тренинга, что является первостепенным для правильной организации сценического текста и реализации его в пластическо-телесном рисунке.

Знакомство с основами сценического движения даст возможность актерам-любителям более легко и свободно осваивать внешний рисунок роли, стать более раскованными на сценической площадке, ознакомиться с основами трюковой пластики, выразительными возможностями искусства пантомимы, практическими навыками по моделированию осанки и походки.

Для руководителей и педагогов любительских театров кукол необходимым представляется организация мастер-классов по основам кукловодства, по презентации новых форм организации пространства с учетом специфики кукольного театра, по сценической речи и особенностям сценической пластики.

По окончании конкурса был организован круглый стол по проблемам детского театрального движения в Кемеровской области, где члены жюри имели возможность высказать свои пожелания коллективам и дать рекомендации их руководителям.

Так руководителям самодеятельных кукольных театров рекомендовано внимательнее относиться к организации сценографического материала на площадке, обращать самое пристальное внимание на особенности пластического поведения актеров-кукловодов, их речи, правильной организации голосовых характеристик персонажей.

Педагогам – руководителям драматических театральных объединений рекомендовано более творчески относиться к поиску современного драматургического материала для детских театров, смелее осваивать новые технологии в преподавании специальных театральных дисциплин, таких как мастерство актера, сценическая речь, основы сценического движения, внимательнее относиться к определению жанра работы и организовывать сам творческий процесс с учетом жанровых особенностей будущего спектакля.

Кандидат культурологии Т. А. Григорьянц

II Городской конкурс по сценическому движению и пластике

В апреле 2005 года состоялся II городской конкурс по сценической пластике и сценическому движению в г. Кемерово. В конкурсе принимали участие как студенты КемГУКИ и КОУК, так и театральная студия «Эхо» при Центре дополнительного образования и Детская школа искусств № 19.

Цель конкурса – развитие и поддержка профессиональной культуры в области художественной пластики тела среди будущих специалистов театрального искусства. В программу конкурса входили постановочные номера двух видов: пластические композиции и трюковая пластика.

Пластическая композиция – вид постановочного творчества режиссера, основополагающим выразительным средством которого является пластика тела. В этом отношении необходимо указать на те качества, которыми должен обладать как режиссер, так и актер. Требования к актеру – участнику пластической композиции предъявляются следующие: владение внешней телесной техникой, которая включает в себя чувства ритма, растяжку и т. д., выполнение различных базовых пластических элементов, таких как передача импульса, «волна», «пластический шаг» и т. д. Так же необходимо владение участником такого вида искусства технологиями художественной выразительности тела, способами эмоционально-действенной пластики. Режиссеру же необходимо учитывать, во-первых, уровень профессиональной подготовленности участников, во-вторых, знание законов построения сценического этюда, а в-третьих, организацию художественно обрамленной сценической картины мира.

В этом смысле показательны работы «Детский мир», «История поколения», «Вечность», «419 секунд», «Треугольник». В этих работах нами отмечается высокий технический уровень исполнения, композиционная построенность. Для этих работ характерно также выражение режиссерской мысли при помощи «пластической метафоры». «Пластическая метафора» – приемы выражения идей, мысли автора постановки при помощи телесной выразительности в мизансцене. В «Истории поколения» – в самом начале это прощание с молодостью, с жизнью; это крутящаяся фреза войны, которая валит людей без разбора; это безмолвные могилы погибших на войне и т. д. «Вечность» – композиция,

в которой можно увидеть скульптурное изложение идеи вечной борьбы двух противоположных начал: женщины как продолжения, дополнения мужчины, который, в свою очередь, поддерживает, укрепляет и создает опору в этих отношениях. Продолжает эту тему пластическая композиция «Треугольник», в основе которой лежит любовный треугольник. В ней мы видим различные пластические метафоры переплетения трех судеб.

Вышеперечисленные примеры говорят о пластике и сценическом движении как о невербальном тексте. Однако создание такого текста является одной из сложнейших задач, которые стоят перед режиссером пластической композиции. В пластических композициях, представленных на конкурс, таких как «На дне», «Освобождение», «Прогулка длиною в жизнь» и т. д., мы обнаруживаем проблемы такого типа. В пластической композиции «На дне» использована лишь телесная техника, граничащая с хореографией (сюда же можно отнести и «419 секунд», «Треугольник»), это, в свою очередь, подменяет понятие «сценическое движение» понятием «танец». «Освобождение», как, впрочем, и все остальные названные здесь композиции, слабо формирует художественные образы, что вызвано техническими возможностями участников. Сценическое движение является одним из основополагающих элементов, входящих в структуру профессиональной деятельности как актера, так и режиссера. При усвоении этого предмета необходимо учитывать не только технику, но и качество наполнения всех технических приемов. Это позволит точнее, конкретнее реализовывать художественные задачи. Например, «Прогулка длиною в жизнь» – классическая пантомима, однако отсутствие конкретных элементов, таких как «оценка», «событие», «предлагаемые обстоятельства» и т. д., создает впечатление иллюстративности, сухого изложения и пунктирного обозначения действия.

Несмотря на недочеты, высказанные в отношении конкретных работ, конкурс в целом достаточно яркое и познавательное явление. Конкурс позволяет, во-первых, отслеживать и анализировать общую ситуацию в регионе, открывать творчески одаренную молодежь, выявлять пути перспективного развития кадрового состава, повышать уровень профессиональной подготовленности как студентов, так и педагогов. Во-вторых, развивать творческие контакты: обмениваться опытом, регулировать качество представленных работ. Это обстоятельство направит развитие данного вида искусства в необходимое русло. Тем более, что количество участников по сравнению с I городским конкурсом увеличилось вдвое. Это говорит о раскрывающемся потенциале конкурса по сценическому движению и сценической пластике.

Старший научный сотрудник А. И. Бураченко

РЕЦЕНЗИИ

Региональные проблемы устойчивого развития природоресурсных регионов и пути их решения // Труды IV Всероссийской научно-практической конференции: в 2 т. / отв. ред. член-корр. Г. И. Грицко. – Кемерово: Ин-т угля и углехимии СО РАН, 2003.

Вышеупомянутый сборник призван отразить последние достижения в области науки и техники, состояние различных сторон развития регионов, а также выявить перспективные научные направления и сферы производства, которые динамично развиваются и в настоящее время могут способствовать росту экономического потенциала регионов и развитию концепции устойчивого развития.

Сборник вышел с материалами конференции, которая проходила в октябре в г. Кемерово. Эта конференция стала уже четвертой по счету, как и сборник. Это весомый вклад в развитие и популяризацию концепции устойчивого развития на региональном уровне. Следует отметить, что в Западной Сибири почти отсутствуют столь регулярные прецеденты проведения подобных мероприятий. Опыт СО РАН в этом случае уникален.

Совокупная масса статей сборника может быть разделена на следующие тематические разделы: перспективные технологии открытой и подземной добычи полезных углей; технологии переработки полезных ископаемых; экономические аспекты устойчивого развития регионов; энергосберегающие технологии; образование; экология. Особый интерес вызвали статьи, связанные с проработкой возможного будущего устойчивого развития, различных аспектов его применения. Сразу следует заметить, что сборник имеет все же узкотехнологическую направленность, связанную именно с природопользованием. Сама технология природопользования является устаревшей по отношению к концепции устойчивого развития, и то, что многие темы противоречат духу концепции, вполне естественно. В определенной степени это болезни роста еще не сформировавшегося мировоззрения. Отказ от сверхпотребления произойдет, видимо, не сразу, и совершенствовать добычу угля необходимо сейчас.

В статьях довольно часто повторяется мысль, что социально-экономическая структура региона складывалась в период, когда господствовали идеи индустриализации и сверхпотребления, когда экономический рост шел за счет экологического и социального компонента. В третье тысячелетие Кузбасс вошел став лидером мирового уровня в природоэксплуатирующей отрасли мирового хозяйства. До сих пор в развитии региональной экономики приоритетной остается «сырьевая» структура производства. Решение этой проблемы, по мнению участников сборника, в обеспечении реализации перспективных стратегий и технологий, отличающихся экономической и экологической эффективностью. Основное положение концепции устойчивого развития, которое заключается в том, что «ресурсов должно хватить не только нынешним, но и последующим поколениям», должно обрести со временем достойное методологическое и технологическое обрамление, но за данным положением нельзя скрывать хищническое отношение к природе, а необходимо стремиться неуклонному выполнению данного обязательства.

В заключение хотелось бы отметить: сборник должен продолжить свое функционирование как способ выработки научно-обоснованных рекомендаций по устойчивому развитию сибирских регионов.

Кандидат философских наук В. Н. Порхачев (Кемерово)

**Винограй Э. Г. Основы общей теории систем. –
Кемерово: КемТИПП, 1993. – 340 с.**

Выход в свет данного издания, а также рецензируемой далее работы этого же автора «Методологический проект развития системной философии» говорит о том, что идеи системного мышления до сих пор не потеряли своей актуальности.

Э. Г. Винограй в отличие от многих специалистов в данной области, воспринимающих идею создания общей теории систем (ОТС) с известным скепсисом, не сомневается в ее осуществимости и предлагает свою концепцию системного подхода к построению интегральной ОТС. Стержнем этой концепции является качественно новый взгляд на базовые конструкторы ОТС: понятие системы, принцип системности, категориальное строение системной теории. Показывая в отмеченной монографии, что большинство из существующих версий системности носят односторонний, структуроцентричный характер, не отражают коренной механизм системодействия и не отвечают в полной мере диалектическим критериям, автор акцентирует внимание на выработке качественно новых системных конструкторов.

Задача критической реконструкции категориальных структур системного подхода и построения системного категориального базиса ОТС решается на основе следующих критериев: полноты этого базиса для всестороннего отражения общесистемных проблем, соответствия структуры категориального комплекса реальным структурам системной деятельности, отражения в понятии «система» единства всех категорий системного подхода и механизма системодействия сложных объектов. С позиции данных критериев в работе осуществлен категориальный анализ основных вариантов системного подхода, их реконструкция, синтез и развитие в целостный категориальный аппарат ОТС. В его построении получили свое воплощение установки автора на достижение алгоритмизированности категориальной конструкции ОТС, адаптированности категориального аппарата к потребностям реальной системной деятельности. Предложенный алгоритм системного подхода схематически выглядит следующим образом: фиксация актуальных (системопорождающих) противоречий => анализ целей => изучение актуальной среды => определение функциональных (и дисфункциональных) качеств системы => исследование ее динамики (функционирования и развития) => отображение конструкции (организационной структуры) => исследование организационного механизма, обеспечивающего функциональную ориентированность конструкции и динамики на разрешение актуальных противоречий системы. Следует отметить, что в одной из последующих своих публикаций автор счел необходимым дополнить данный алгоритм еще одним, завершающим этапом, состоящим в «интегрированном отображении комплекса “система – среда” и его рассмотрении и оценке с позиций объемлющих метасистем, а также сопоставлении с родственными, конкурентными или альтернативными системами» (см. Винограй Э. Г. Философия: Систематический курс. – Ч. 1. – Кемерово: Изд. дом «Азия», 2003. – С. 120). Изложение этапов системного алгоритма сопровождается уточняющими определениями его базовых категорий, их конкретизирующим анализом, указанием методологических техник их использования в системном исследовании и проектировании. Сформированный категориальный базис выполняет в работе роль стержневой концепции исследования и составляет основу решения главных задач ОТС. Он является критериальным инструментом анализа, оценки и синтеза основных результатов существующих теоретико-системных вариантов, созданных другими авторами, задает концептуальные ориентиры формирования диалектического принципа системности, лежит в основе проекта построения обобщающей ОТС, составляет категориальный каркас развертывания основных разделов данной теории. Следует отметить, что реализованная в работе технология категориального анализа системного подхода и ОТС имеет значение, далеко выходящее за рамки системной теории и методологии. Она является оригинальным и продуктивным вариантом категориального анализа вообще.

С позиций разработанного категориального базиса ОТС осуществлен критический анализ основных из имеющихся теоретико-системных построений (вариантов), выявлены их особенности и границы применимости, обозначены направления их синтеза в целостную теорию систем. Основное внимание в данном анализе уделено выяснению современного состояния теоретико-системных исследований, определению соотношения и возможного вклада имеющихся подходов в построение интегральной ОТС. Одним из важных итогов данного анализа является установление того факта, что ряд ключевых общесистемных проблем, без решения которых невозможно создание полноценной ОТС, либо вообще выпадает из поля зрения существующих теоретико-системных концепций, либо рассматривается вскользь, фрагментарно. К таким проблемам относятся определение и обоснование диалектического принципа системности, обобщающего все аспекты системных исследований, разработка обоснованной программы создания ОТС, исследование интегральных системных качеств и связанных с ними закономерностей (прежде всего законов системодействия), выяснение особенностей познания систем, методов аналитического членения целостных образований, адекватного отображения системных параметров объекта, технологий системного синтеза теоретического образа объекта, разработка системного подхода к организационной оптимизации систем и ряд других. В то же время – считает автор – именно эти проблемы определяют магистральный путь развития ОТС, являются ведущими, коренными в ее создании. Поэтому представляется естественным его решение поставить эти проблемы в центр своих исследований.

Проведенный в работе анализ трудностей, препятствующих построению действенной ОТС, позволил сформулировать системные принципы развития качественно новой, интегральной теории систем, ориентированной на всесторонний охват пространства системных проблем, аккумуляцию позитивного потенциала существующих системных теорий, прикладную конструктивность. Главными принципами нового подхода к созданию ОТС являются: системность построения данной теории, взаимодополняющее развитие ее философского и общенаучного уровней, решение проблемы всеобщности ОТС на диалектически развитой, а не редукционистской основе, сочетание универсальности ОТС с прикладной направленностью, совмещение методологического проектирования данной теории с ее построением.

Особое внимание в методологическом плане автор придает идее фундаментальной роли диалектической методологии в формировании обобщающей ОТС. Именно неразвитость философского ядра ОТС, невовлеченность диалектики в ее построение является, по его мнению, главной причиной существования данной теории в изолированных, не взаимодействующих друг с другом формах. Сложилась ситуация искусственной разъединенности ОТС и диалектики, их концептуального несоответствия: состояние ОТС не отвечает критериям диалектики, а диалектика несистемна как по форме, так и по содержанию. Поэтому в работе обосновывается необходимость переосмысления традиционных представлений о соотношении этих теорий. Диалектизация ОТС и системологизация диалектики – таким видится автору общий выход из застоя и неопределенности, в которых находятся в настоящее время оба эти направления.

Доктор философских наук И. Ф. Петров (Кемерово)

Винограй Э. Г. Методологический проект развития системной философии. – Новосибирск: НГУ, 1996. – 66 с.

Системный подход в философии, науке, искусстве и других областях жизнедеятельности человека, подверженных рефлексии, давно стал «правилом хорошего тона». Это не удивительно, ибо он на практике показал свою действительность. К разряду подобных работ относится рецензируемая работа Э. Г. Винограя.

В данной работе автор продолжает развивать свои идеи, изложенные в книге «Основы общей теории систем», рецензируемой выше в этом же разделе. По мысли автора, интегральная ОТС является необходимой ступенью глобализации системного мышления, которое должно распространиться на философию, а в перспективе и на все другие науки о сложных объектах. «Под системной философией понимается качественно новый этап философского осмысления действительности, главной характеристикой которого является концептуальный синтез достижений всех направлений философии на базе идей системности и под углом потребностей становления ноосферной цивилизации». Иными словами, работа нацелена на решение задач, связанных с выработкой нового научного мировоззрения, которое именуется «системно-ноосферным». Подчеркивая значимость духовных факторов в преодолении катастрофических тенденций развития России и мировой цивилизации в целом, автор обращает внимание на решающую роль революции в мировоззрении для перехода к жизнеспособной социальной реальности. Создание системной философии рассматривается как один из главных иницилирующих факторов такой революции.

Основными концептами данной философии выступают идеи системности и ноосферы. Показаны их взаимонеобходимость в логике формирования новой социальной реальности: полноценная теория и практика формирования ноосферы возможна не иначе, чем на базе идей системности, а системное мышление может достичь высших форм развития и максимальной реализации лишь при решении сверхзадач ноосферной реальности. Потребность в системной философии иницирована неадекватностью современной мировой философии интегративным тенденциям развития современного мира, имеющим жизненно важное значение для настоящего и будущего. «Современная мировая философия представляет огромное многообразие течений, школ, концепций, носящих в своем большинстве автономный, атомизированный характер... В итоге, современная философия, по сути, не способна дать человеку и человечеству целостное научное мировоззрение как раз в тот момент мировой истории, когда оно особенно актуально: в преддверии глобального кризиса мировой цивилизации».

Ориентация на синтез достижений существующих направлений философии и духовной культуры в целом сочетается в работе с признанием глубокой специфичности, многоголосия существующих философских культур. «Назначение системной философии не в том, чтобы “заменить” или объединить в эклектическую “окрошку” все другие направления философской мысли, а в том, чтобы стать аккумулятором тех идей прошлого и настоящего, которые способны успешно работать на будущее... Системная философия должна... явиться стержневым связующим ядром философской науки XXI века, не нивелирующим ее разнообразие, но создающим концептуальный стержень интеграции, аккумуляции и синтеза философских идей, разрозненно развивавшихся в различных культурах, течениях и направлениях».

Создание системной философии может стать, по мнению автора, важным фактором преодоления ряда негативных и опасных тенденций в развитии современного философского образования в России: его вестернизации, отката к донаучным, религиозно-мистическим мировоззрениям, попыток формирования научного мировоззрения на суммативной, эклектичной основе, тиражирования материализма в его устаревших формах и др. Выявление преемственности системной философии и диалектического материализма в их ориентациях на создание целостного научного мировоззрения сочетается в работе с фиксацией ряда черт их принципиального размежевания. Системная философия с ее ориентацией на глобальный научный синтез должна преодолеть характерную для диалектического материализма советской эпохи изолированность от мировой философской мысли, недостаточную системность, как по форме, так и содержанию, абсолютизацию противоположности материализма и идеализма, созерцательность и недостаточную прикладную конструктивность.

В качестве основных направлений системной философии, образующих ее содержательный каркас, выделяются: системная теория диалектики; современная системная картина мира; системная концепция человека и общества; системно-философская концепция ноосферы. Дальнейшее развитие концепции системной философии осуществлено в плане разработки принципов создания системной диалектики, формирования социального ракурса данной теории, разработки программы учебного курса «Основы системной философии», анализа возможностей системной фундаментализации современных наук о сложных объектах. Обсуждая ближайшие насущные приложения системной философии, автор акцентирует внимание на задачах осмысления закономерностей исторического пути России и возможного системного механизма выхода ее из кризиса. В настоящее время предложенный Э. Г. Винограем проект развития системной философии получил свое воплощение прежде всего в разработке варианта системной теории диалектики, который изложен в изданном автором учебном курсе (см. Винограй Э. Г. Философия: Систематический курс. – Ч. 1. – Кемерово: Изд. дом «Азия», 2003). Системная диалектика, изложенная в этом пособии, отличается синтезом исторических форм диалектики с достижениями системной методологии, конструктивностью, алгоритмичностью, сближением идеалов гуманитарной, естественнонаучной и инженерной культур. Создание современной, высшей формы диалектики является уникальным явлением в российском гуманитарном образовании, где в последнее десятилетие ценнейший потенциал диалектической методологии оказывается либо невостребованным, либо излагается студентам в устаревших, архаичных формах.

Предложенный проект, на наш взгляд, является консолидирующим начинанием в обстановке разброда в духовно-философской сфере, царящей в современной России. Благодаря достаточной гибкости он дает возможность включиться в реализацию многообразных его направлений гуманитариям различного профиля и даже философски мыслящим специалистам конкретных наук.

Следует, однако, отметить, что различные аспекты проекта развиты неравномерно. На фоне основательной разработки принципов системной диалектики предложенный образ системной социальной философии оставляет ощущение незавершенности. В какой-то мере она компенсируется проведением сквозной для всего проекта ориентации на системное видение проблем, рассмотрение их под углом построения теории ноосферы и осмысления исторической судьбы России. Важным результатом работы является формулировка системных критериев построения социально-философского знания: сочетание концептуального единства с содержательным многообразием используемых подходов, отражение в представлении социального связи прошлого, настоящего и будущего; рассмотрение общества как специфического элемента биосферы и Космоса и отражение взаимосвязи его основных сфер и уровней в разрешении актуальных противоречий общественного развития и функционирования. Последовательное проведение этих критериев при построении социально-философской теории требует дальнейшего развития этой части проекта. Не во всех аспектах удалось воплотить концепцию системной философии и в предложенной программе учебного курса. Видимо, системное переосмысление сложившихся концепций и выработка качественно новых учебных программ, адекватных назревшим потребностям философского образования, потребует еще немалых усилий. Тем не менее, представляется несомненным, что создание проекта системной философии и его широкое обсуждение могут ощутимо содействовать активизации и обновлению философской мысли и философского образования в России.

Доктор философских наук И. Ф. Петров (Кемерово)

Астахов О. Ю. Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2004. – 122 с.

Вышедшая в 2004 году монография О. Ю. Астахова «Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов» посвящена исследованию одного из актуальных вопросов истории русской культуры и литературы рубежа XIX–XX веков – существованию импрессионистического мироощущения и его влияние на эстетику и поэтику «старших» символистов. Определяя феномен импрессионизма в русской поэзии Серебряного века, автор монографии во введении справедливо указывает на то, что отсутствие манифестов и теоретических обоснований данного направления в русской культуре рассматриваемого периода является еще одним доказательством его существования. Такая ситуация обусловлена тем, что утверждаемая импрессионистами ценность мгновенного впечатления и переживания противоречит стремлению теоретизировать и рационально обосновывать открытые ими художественные принципы.

Совершенно правомерно автор монографии избирает для исследования специфики импрессионистического мироощущения и поэтики три авторские системы – В. Брюсова, К. Бальмонта и И. Анненского, которые еще их современниками характеризовались как причастные импрессионистическому искусству. Такой выбор логично организует структуру изложения исследовательской концепции, когда каждая из трех глав оказывается посвященной не только отдельной авторской системе, но и одному из ключевых импрессионистических принципов мировосприятия.

Так, первая глава «Утверждение импрессионизма как формы расширения художественного видения мира», посвященная ранней лирике В. Брюсова, уже в самом заглавии отражает один из основополагающих аспектов импрессионистического отношения к миру – «расширение художественной впечатлительности». Этому явлению В. Брюсов посвятил целый ряд эстетических работ и последовательно воплощал в своих произведениях 1890–1900-х годов. О. Ю. Астахов последовательно сопоставляет теоретические положения поэта с его художественной практикой, особенно со стихотворениями, составившими сборник «Juvenilia», корректно привлекает широкий историко-культурный материал, уместно апеллирует к наблюдениям и выводам предшественников и в результате убедительно доказывает воплощение в творчестве раннего В. Брюсова принципов импрессионистического мировидения.

Во второй главе «Субъективность поэтического мироощущения в поэтическом представлении разрозненного бытия», посвященной ранней лирике К. Бальмонта, автор монографии оправданно обращается к анализу форм художественного воплощения предельного субъективизма и «дематериализации бытийственных образов» именно как свойств импрессионистического мироощущения. Анализ лирических стихотворений позволяет исследователю обнаружить и доказать, что такие свойства поэтики К. Бальмонта, как эвфония, цветосветовая образность, отказ от строгой пластичности изображения, культ изменчивости состояний лирического субъекта, являются художественным воплощением вышеобозначенных импрессионистических принципов видения мира.

В третьей главе «Импрессионистическое мироощущение в поэтическом реконструировании целостного бытия» О. Ю. Астахов рассматривает противоположную по отношению к творчеству К. Бальмонта тенденцию к запечатлению космизации и целостности бытия, характерную для творчества И. Анненского, тоже как свойство импрессионистического мировосприятия, обосновывая свою точку зрения тем, что разностилевой и основанный на многообразных культурных традициях поэтический мир И. Анненского выглядит целостным именно за счет «особого импрессионистического чувствования» и коррелирующей с ним ассоциативной метафорической образности. Интересным представляется также рассуждение исследователя о том, что невозможность однозначного определения места И. Анненского в русском историко-литературном процессе и строгой характеристики его поэтического метода в соответствии с ведущими направлениями

эпохи Серебряного века, такими, например, как символизм или же акмеизм, является следствием его импрессионистического мироощущения, открывающего его произведения множественности интерпретаций.

Таким образом, поставленная проблема существования эстетики импрессионизма в русской литературе Серебряного века, рассмотренная на материале поэзии трех виднейших авторов рубежа XIX–XX веков, позволяет О. Ю. Астахову сформулировать в заключительной части монографии основные принципы импрессионистического искусства, проявившиеся в творчестве русских символистов. Среди них исследователь называет расставание с предметностью реального мира, кризис веры в рациональное устройство мира, многомерность новой художественной оптики, возможность искусства генерировать смыслы не только из отклика на реальную действительность, но и из постижения собственной эстетической природы.

Итоговые выводы работы, основанные на серьезном владении историей вопроса, глубоком анализе избранного материала в свете историко-культурной методологии, представляются убедительными. В свете этого монография О. Ю. Астахова «Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов» (Кемерово, 2004) может быть интересна для специалистов в области русской литературы, культуры и искусства рубежа XIX–XX веков.

Кандидат филологических наук Н. В. Налегач (Кемерово)

Искусство и искусствоведение: теория и опыт (сценическая педагогика): сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 195 с.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – 250 с.

Искусство и искусствоведение: Театральное пространство Сибири: сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2004. – 294 с.

Давным-давно – в начале семидесятых – усилиями С. В. Гиппиуса наладила в ленинградской театральной школе сборник научных трудов с солидным названием «Сценическая педагогика» (выпуск 1 – 1973 г., выпуск 2 – 1976 г.). Известные актеры, режиссеры и театральные педагоги почли за честь высказать на страницах необыкновенного для той поры издания свои взгляды на проблему театральной педагогики. Только перечень имен и обозрение рассматриваемых тем внушают уважение и наводят на мысль о значимости этого коллективного труда в истории театральной педагогики. Леонид Макарьев, Георгий Товстоногов, Борис Зон, Татьяна Сошникова, Марк Рехельс, Иван Кох, Кирилл Черноземов, Леонид Головкин, Александр Куницын, Рубен Агамирзян, Сергей Гиппиус, Зиновий Корогодский, Борис Захава, Франтишек Сальзер, Ева Шмералова, Наталья Рождественская и Георгий Праздников в разнообразных ракурсах описывают уроки драматического искусства, исследуют проблемы актерских способностей, изучают условия формирования творческой личности, предлагают неожиданные методы и приемы воспитания пластической и речевой выразительности актера, намечают перспективы развития методологии театральной педагогики, обращаются к наследию прошлого (таковы, например, ценные материалы, посвященные педагогическому творчеству Всеволода Мейерхольда и Леонида Вивьена), выявляют светлые и темные стороны в преподавании почти всех учебных дисциплин театральной школы в классах актерских, режиссерских, кукольных и музыкальных. Главным достоинством двух выпусков «Сценической педагогики» явилось комплексное, всестороннее обсуждение самых насущных проблем театральной педагогики той поры на основе, по крайней мере, тридцатилетних научно-педагогических поисков ленинградского театрального сообщества.

Прошло тридцать три года. Срок существенный для театральной педагогики. В русской театральной школе фактически свершилась смена педагогических поколений и вместо корифеев 50–70-х годов в аудиториях звучат голоса мастеров новой эпохи. Перемены коснулись и процессов обучения «театральным наукам». Кое-что утратило актуальность – ушли, например, в прошлое дискуссии о поисках единого метода в преподавании различных учебных дисциплин, кануло в Лету идейно-политическое воспитание молодежи, приутихли страсти на тему, что первично: форма или содержание. Родились между тем и новые, хотя подчас спорные приемы и способы преподавания. Вспомним хотя бы «тренинг участия», зачины в уроки, «экибану», «наблюдения», «случаи из детства», воспитание речи в движении, игровой метод, приемы энергетической агрессии и пр. Новое требует осмысления и, насколько возможно, широкого обсуждения (широкого и по охвату преподавателей актерского мастерства и режиссуры, и по привлечению к разговору педагогов всех смежных дисциплин и, что также значимо, специалистов ведущих дисциплин теоретического цикла). Иногда такие обсуждения стихийно возникают на зачетах и экзаменах. Это традиционно и полезно для понимания практической пользы проводимых экспериментов. Но, к сожалению, теоретический анализ не всегда возможен в коротком послепроказном выступлении. На страницах же внутривузовских изданий такие анализы, сопровождаемые и подкрепляемые данными смежных наук, более реальны и продуктивны.

В Петербурге порой предпринимались попытки продолжить жизнь «Сценической педагогики» – к этому имелись и силы и возможности. Однако ни один из коллективных научных трудов 80-х годов не достиг тех творческих высот, которые покорились мастерам середины 70-х. Вышли в свет «Диагностика и развитие актерской одаренности» (1986) и «Диагностика и развитие художественной одаренности» (1992), посвященные, прежде всего, вопросам психологии творчества. Вызвали некоторый интерес третий выпуск «Сценической педагогики» (1988), рассматривавший историю и проблемы обучения национальных актерских кадров в условиях русской театральной школы, и «Из истории сценической педагогики Ленинграда» (1991) – но их содержание было слишком ограничено узкими тематическими рамками. В Москве в 80-е годы в различных вузах также появлялись заслуживающие внимания сборники статей: «О воспитании актера» (1982), «Некоторые вопросы мастерства актера» (1985), «Мастерство режиссера. Второй курс» (1988) и др. Но что ни говори, все упомянутые издания, при всей их значимости и необходимости, не могут сравниться с фундаментальностью первых двух выпусков «Сценической педагогики».

И хотя вполне понятно, что без широкого теоретического осмысления практического педагогического опыта на страницах специальных изданий, без дискуссий по всем аспектам истории и теории театра и театральной педагогики не обойтись, в последнее десятилетие практически не появляются серьезные коллективные труды. Педагогические эксперименты чаще всего ограничиваются тем классом или студией, которую возглавляет экспериментатор, они не «проявляются» для всех. Наблюдается некая замкнутость, «самоварение», творческое информационное пространство сужено, сведения о начинаниях коллег пробиваются случайно, познание стихийно, вникнуть же в суть экспериментов дано лишь немногим избранным.

Итак, прошло тридцать три года. Время ускользнуло незаметно. И появились вдали от невских берегов один за другим три тома ежегодного научного издания «Искусство и искусствоведение: теория и опыт» под редакцией профессора Г. А. Жерновой. Время и место изменились, звучат иные имена авторов (актеров, режиссеров, педагогов, исследователей), но вновь ощущается рост серьезного интереса к теории, к анализу, к эксперименту, отчетливо явственен новый виток театрально-педагогических экспериментов и искусствоведческих идей, несомненно, оказывающих влияние на дальнейшее развитие театральной и музыкальной культуры.

Творческая педагогическая и искусствоведческая атмосфера, выражающаяся в обмене мнениями и предположениями, создает редкостный прилив интеллектуально-чувственных волн, живительно необходимый для порой застаивающихся водоемов обыденных уроков, рядовых репетиций, стандартных «критических» разборов, устоявшихся взглядов на произведения искусства. Именно таким приливом свежих идей и мнений предстают три научных сборника Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Они не дублируют друг друга, но каждый из них имеет свои особенности и решает свой круг насущных проблем искусствоведения и театральной педагогики.

В сборнике 2002 года анализируются, прежде всего, актуальные проблемы театральной педагогики в основных ее сферах – теория режиссуры, актерское мастерство, грим, пластика, танец, сценическая речь, сценарная практика, сценическое и бытовое народное пение, пространство спектакля. Но уже в этом выпуске намечается и более широкий подход к рассмотрению вопросов искусства. Об этом свидетельствуют: исследование И. Умновой о взаимодействии театра и симфонии на основе творчества С. Слонимского; социологический эксперимент В. Мирошниченко и И. Мирошниченко со зрительским восприятием нарушений «четвертой стены», незыблемого принципа системы Станиславского; анализ немецкого театроведа профессора Г. Баумбах путей возрождения в драматическом театре приоритета движения и пластики над речью и голосом.

В сборнике 2003 года возникает синтез исследовательских работ: музыковеды, театроведы, социологи, критики, фольклористы, театральные педагоги обращаются к анализу и способам воплощения конфликта в разных видах искусства. Примечательна постановка вопроса: «конфликт как отражение времени», позволяющая создавать исторический контекст и понимать литературный и театральный фон при изучении творчества Г. Ибсена, В. Брюсова, М. Ермоловой, А. Арбузова, А. Вампилова, С. Слонимского. Не менее примечателен раздел «Искусство реализации конфликта», в котором авторы отходят от привычных цеховых взглядов на театральную педагогику и устремляют внимание на действенность сценического творчества. Посему, вполне обосновано обращение многих, пишущих о реализации конфликта в условиях сцены, к источникам из самых разных сфер научной и творческой деятельности (физики, биологии, истории, музыковедения, физиологии, литературоведения, теории стиха, вокального и балетного искусства).

В сборнике 2004 года определяются три сферы интересов, три грани размышлений об искусстве: «театральное пространство Сибири», «имитация и идентификация в искусстве», «сценическая педагогика». Разрабатываются эти три направления с той тщательностью, к которой читатель, знакомый с первыми двумя книгами, уже привык. Включение в сборник исследований региональной культуры плодотворно и перспективно. Привлечение в авторский коллектив, помимо специалистов из Петербурга, участвовавших и в двух предыдущих сборниках трудов, еще и исследователей из Новосибирска, Магнитогорска, Тулы, Красноярска повышает значение этого серьезного и едва ли не единственного сейчас в России межвузовского издания по вопросам театрального и музыкального искусства.

Всем трем коллективным сборникам присуще разрушение общепринятых канонов, утвердившихся истин, все три являют собой своеобразный вызов традиционности. Азарт, с которым авторы вводят новые ракурсы рассмотрения «старых проблем» (статьи С. Басалаева, И. Латынниковой, Г. Жерновой, А. Науменко, Л. Перминовой, Т. Григорьянц, А. Бураченко, Н. Прокоповой, Л. Фрейверт), тщательность изучения материала исследования (статьи И. Пелих, И. Умнова, В. Геращенко, Т. Котляровой, Г. Журавлевой, И. Шаклеиной), широта исследовательских интересов (статьи И. Азеевой, Т. Лесковой, С. Беличенко, В. Киселевой, Т. Мороз), практическая польза для театрально-педагогического процесса (статьи Л. Печуровой, Л. Култаевой, Т. Стенюшкиной, А. Шаронова, А. Тарариной) – свидетельствуют о высоком научном и педагогическом потенциале ав-

торского коллектива. И я не ошибаюсь, говоря о «коллективе авторов». Искусство драматического театра, исследовательская деятельность, музыкальное искусство, театральная и музыкальная педагогика немыслимы вне общения, вне творческого обмена мнениями, вне единства целей и задач.

Будем надеяться, что кемеровский эксперимент, получивший точное название «Искусство и искусствоведение: теория и практика», и в дальнейшем ежегодно будет радовать театрально-музыкальный мир все новыми и новыми удачами. А через тридцать три года посмотрим, что из этого получится.

Профессор Ю. А. Васильев (Санкт-Петербург)

**Петров И. Ф. Дифференциация культурных потребностей личности:
социологический подход: учеб. пособ. – 3-е изд., испр. –
Кемерово: КемГАКИ, 2004. – 111 с.**

Учебное пособие И. Ф. Петрова предназначено для студентов университета культуры и искусств. В нем рассматриваются потребности человека и, в частности, те из них, которые реализуются в сфере свободного времени; анализируется дифференцированный подход как принцип исследования потребностей личности на примере деятельности учреждений культуры и др.

Научный интерес автора к проблеме устойчивого развития культурных потребностей личности вызван особенностями жизни российского общества в нынешний период. Эти особенности связаны с падением уровня не только материального производства, но и духовного. Согласно И. Ф. Петрову, сузился объем производимых духовных ценностей. Но, как напоминает автор, производство и потребление взаимно влияют друг на друга [с. 3]. Факт снижения потребления культурных достижений периода перестройки и экономических и политических реформ отмечают многие исследователи духовных процессов в нашем обществе. Проблема формирования культурных потребностей личности в новых условиях приобрела характер злободневности.

От духовного богатства человека, его многогранной образованности, нравственных качеств в огромной степени зависят успехи социального развития. Важным показателем духовного богатства человека, полагает проф. И. Ф. Петров, служит наличие у него разнообразных культурных потребностей и интересов, характер и уровень развития которых в значительной мере определяют место личности в обществе. Вместе с тем, неустойчивое состояние экономических и социальных отношений в настоящее время, вызвавшее глубокие сдвиги в формах социального бытия человека и обострившее многие социально-культурные проблемы, породило и определенные трудности в деятельности основных институтов, удовлетворяющих культурные потребности личности. Все это обуславливает необходимость изучения культурных потребностей населения, широкого использования на практике разрабатываемого автором пособия дифференцированного подхода, что позволяет повысить эффективность деятельности учреждений и организаций, удовлетворяющих культурные потребности личности.

В то же время, как считает автор, часто применяемая дифференциация населения по социально-демографическим признакам не позволяет в полной мере учитывать особенности различных групп, удовлетворять и развивать их культурные потребности. В этих целях, согласно И. Ф. Петрову, следует выделять не только социально-демографические, но и другие, в том числе типологические, характеристики личности, а также подразделять изучаемую совокупность по уровню развития культурных потребностей. И это вполне естественно, так как уровень развития культурных потребностей личности характери-

зует целый ряд качеств: отношение к социальной действительности, к окружающим, к самому себе. Достаточно высокий уровень развития культурных потребностей личности в значительной степени способствует ее общественной, производственной деятельности, рациональному использованию свободного времени.

В предлагаемом учебном пособии делается попытка осветить наиболее важные вопросы, связанные с дифференциацией культурных потребностей личности, реализуемых в сфере свободного времени. Целью пособия является помощь в самостоятельной работе студентов по овладению теоретическим материалом по таким учебным дисциплинам, как «Философия», «Социология» и «Методология и методика социологических исследований». Задачей – содержательное раскрытие курса в форме, удобной для изучения и усвоения материала.

В пособии автор развивает свой подход к изучению личности и ее культурных потребностей, их дифференциации. Он считает, что личность – это общежитийский и научный термин, обозначающий в одном случае человеческого индивида как субъекта отношений и сознательной деятельности (лицо, в широком смысле слова), в другом – устойчивую систему социально-значимых черт, характеризующих индивида как члена того или иного общества или общности

В структуре личности потребности играют важную роль, так как выступают главной побудительной силой ее поведения, источником активности, основанием всей сложной системы мотивации, составляющей ядро личности. Не только усвоение и использование информации преломляется через потребности и интересы, но и сам ее выбор, принятие решений осуществляется под влиянием потребностей действующих субъектов.

Понятие «культурные потребности» трактуется как в широком, так и узком планах. Когда речь идет о культурных потребностях в широком плане, то зачастую имеется в виду вся совокупность духовных потребностей человека. Сегодня всесторонне рассматриваются такие понятия, как «политическая культура», «эстетическая культура» и др. Это широкий аспект рассмотрения проблемы «культура» и «культурная деятельность», а следовательно, и понятия «культурные потребности» [с. 104]. Когда же речь идет о культурных потребностях в узком плане, подразумевается не всякая деятельность человека (в том смысле, что она носит культурный характер), а деятельность в области культуры, как потребление и созидание культурных ценностей. В этом смысле и понятие «культурные потребности» более четко (в отличие от духовных) указывает направленность потребности в сфере культуры (потребность в художественно-эстетической деятельности, в освоении и созидании ценностей литературы и искусства и др.).

Одним из необходимых условий наиболее полного удовлетворения и развития культурных потребностей личности является дифференцированный подход к каждой группе, к каждой личности. Дифференцированный подход, как утверждает автор пособия, предполагает организацию всей работы с учетом особенностей аудитории и в зависимости от этого применение соответствующих форм и методов работы [с. 104]. Необходимость дифференцированного подхода обусловлена заботой о каждом человеке, его духовном мире и совершенствовании.

Чтобы строить работу дифференцированно, следует всесторонне изучать культурные потребности и интересы населения, их специфику. Причем сегодня нельзя ограничиваться только социально-демографическим аспектом исследования, так как он не позволяет в полной мере учитывать особенности различных групп, личности. В этих целях наряду с социально-демографическим аспектом рассмотрения потребностей личности необходимо выделять уровни их развития и социально-психологические типы, свидетельствующие о направленности потребностей. Такой подход позволяет более дифференцированно строить работу, а следовательно, и намного эффективнее.

В целом учебное пособие проф. И. Ф. Петрова производит благоприятное впечатление как работа, позволяющая студентам ознакомиться с конкретной моделью педа-

гогического и социологического поиска. Ясное изложение материала, доступность демонстрационной базы (примеров), широкое привлечение философских, социологических, педагогических и культурологических источников, показ технологии социологического эксперимента (см., напр., с. 73–75) – все это может действительно способствовать росту студенческих знаний, умений и навыков.

Доктор философских наук, профессор А. А. Овчаров (Кемерово)

Григорьянц Т. А. Сценическое движение: Пластический тренинг. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – 118 с.

В учебном пособии Т. А. Григорьянц «Сценическое движение: Пластический тренинг» рассматриваются основные положения развития внешней техники актера, представляющей собой важнейший элемент психофизического аппарата воплощения исполнителя. Организация новых тренингов и комплексов упражнений, воспитывающих новое понимание тела как «материала» и «инструмента» – важное и перспективное направление в современной сценической педагогике. В предлагаемой методике большое внимание уделяется развитию пластического воображения актера, представляющего собой первоимпульс в процессе формирования сценического образа. В основе методики лежит комплексный подход в овладении творческим «инструментом» актера. Воспитание телесной пластики проводится в синтезе с совершенствованием внутренней техники исполнителя и его речевого аппарата.

Учебное пособие состоит из введения, трех частей и заключения. В нем описаны упражнения, воспитывающие общие и частные пластические навыки. Первая часть – «Тренинг» – представляет собой три варианта тренинга, наполненные упражнениями, позволяющими и помогающими овладеть телом, сделать его послушным и пластичным. Во второй части, названной «Импровизация», даны упражнения, сочетающие в себе совершенствование как внутренней, так и внешней техники. Главным принципом исполнения всех упражнений этой части является импровизация. Интересными представляются упражнения «Животные» и «Поющее тело». Материалом для учебного пособия послужил двадцатилетний педагогический опыт автора, следствием которого стало создание многоступенчатой методики: от восприятия тела как инструмента, позволяющего раскрыть пластические способности актера, до формирования в исполнителе потребности и возможности в выразительном движении, что возможно при хорошо развитом пластическом воображении. Часть третья – «Пластическая партитура художественного образа» – представлена теоретическим материалом, анализирующим возможности и варианты наполнения стихотворных текстов. Эта часть представляет особый интерес, ее можно рассматривать как своеобразный тренинг или первую ступень в сценической реализации любого текста.

Особое внимание к развитию телесной активности актера, характерной для современного театра, обусловлено поиском адекватных сценических форм. Автор учебного пособия, отвечая запросам театра, предлагает комплекс упражнений, где от элементарного «обретения» собственного тела актер приходит к созданию «поющего» тела – так называет автор пособия высший уровень телесной техники исполнителя, который в значительной мере влияет на продуцирование художественного образа. На первый план выдвигается постепенная, пошаговая система освоения внутреннего и внешнего «пространства» актера.

Большим достоинством пособия следует считать глубокое теоретическое обоснование применения комплексов упражнений. Отталкиваясь от теоретического и практического наследия театра, автор пособия четко определяет цели и задачи пластического воспитания актера, развития в нем той мобильности, которая позволяет актеру работать

в различных режиссерских системах. Данное направление Т. А. Григорьянц соотносит с современным культурологическим подходом к изучению телесности человека. Актуальным в этом вопросе является рассмотрение целостности человека в синкретичности тела и духа. В настоящее время этот подход представляется перспективным и для сценической практики.

Работа Т. А. Григорьянц имеет большое значение. Создание подобных методик, а тем более, их описание в последние годы является достаточно редким явлением в театральной педагогике. Автор адекватно определяет современное состояние проблемы подготовки актера к профессиональной деятельности. Пособие адресовано, прежде всего, студентам драматических факультетов вузов культуры и искусств, а также режиссерам и актерам любительских театров. Между тем, адресные границы вполне обоснованно могут быть расширены: предлагаемая автором методика работы над выразительностью тела вполне применима и для будущих актеров и режиссеров эстрады, кукольного и музыкального театров.

Канд. искусствоведения И. А. Богданов (Санкт-Петербург)

Петров И. В. Приключения в Радужном мире. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000–2003.

Имя Игоря Петрова для неискушенных читателей мало о чем говорит. Скорее даже – не говорит ни о чем. Да и в среде литераторов и критиков он мало кому известен. И тем не менее, он живет, работает и творит среди нас, в Кемерове. «Да мало ли кто живет в Кемерове?» – могут возразить мне и будут правы. Только не в отношении Игоря Петрова. Потому как он – Добрый Сказочник, создавший свой Радужный Мир. Не верите? Тогда почитайте его сказки, кои только за последние два года в Кузбассвузиздате напечатаны аж в семи книгах! И называются они все – «Приключения в Радужном мире». Правда, каждая книга, в 240–250 страниц, имеет и свой подзаголовок: «Болотная страна», «Лимонадия», «Круг», «Планета Конфета», «Прыжок в стакан», «Горные старцы». А вот теперь вышла еще и книга «Цветок Ваты».

Мне самому Игорь Петров, с которым судьба свела меня впервые порядка двадцати лет назад, как писатель-сказочник открылся всего-то не более полугода. И только с четвертой книги – «Круг». Я просто не ожидал встретить в ней столько вымысла и фантазии! Ни на кого из известных мне писателей он абсолютно не похож. Можно, наверное, вспомнить и Николая Носова с его Незнайкой, и Волкова с «Волшебником Изумрудного города» или Л. Кэрролла с «Алисой в стране чудес». Для меня же его художественный мир в большей степени ассоциативен с Дж. Толкиеном, со знаменитым «Властелином колец».

И все же Игорь создал и продолжает создавать свое, оригинально-сказочное, где все-му может быть место. В его Радужном мире действуют девочка Соня и мальчик Лева, окруженные сказочными персонажами. Их добрыми друзьями являются: лягушонок дядюшка Пеццу, человечек Большая Голова, бывший бабочник Морти, бородатый человечек Скюл и многие другие.

Соня и Лева попадают в самые невероятные ситуации, с ними происходят самые невообразимые приключения. Их окружают сказочно-фантастические персонажи, созданные богатым воображением автора.

Каждая отдельная книга Игоря Петрова – логически заверченный сказочный цикл. Особенно это хорошо прослеживается по книге «Круг», где главные герои, спускаясь все ниже вглубь, попадая в нижние «этажи», словно по спирали, приближаются к исходному пункту. Но пересказывать содержание книг бессмысленно, их надо просто читать, сопереживать, погружаясь вместе с его персонажами в сказочные миры.

Слог автора лаконичен, отточен, выверен. Речь образная и понятная, дающая, тем не менее, каждому читателю возможность стать как бы соавтором в сотворении сказочного мира.

Увы, ни в одной из его книжек практически нет иллюстраций. И мне подумалось: вот где простор иллюстраторам книг! А ведь у нас, в Кемерове, есть художественное училище, где даже имеется специальность оформителей книг. Где вы, учащиеся-студенты? А-у! Почитайте его сказки, пофантазируйте, поэкспериментируйте – не пожалее! Тем более, что иллюстрации могут быть выполнены для каждой отдельной главы. Дело в том, что и главы-то в каждой книге являются и логически завершенными, и относительно самостоятельными. Каждая главка, в три-четыре страницы, как бы продолжает предыдущую и является предысторией для следующей. Помните сказки Шахеризады из «Тысячи и одной ночи»? Там ведь тоже многие сюжеты имеют и свои предыстории и продолжения.

Сказочный мир Игоря Петрова подобен огромному зеркалу, заглянув в которое, всякий читатель, независимо от возраста, образования и жизненного опыта, найдет отражение своего мировосприятия! Его сказки с интересом слушают дошколята. Их интересно читать школьникам и начальных, и старших классов. Неподдельный интерес и размышления вызовут они и у искушенных взрослых книголюбителей.

Эти сказки написаны под «философский наив». Они сродни полотнам примитивистов. За внешней простотой в них очень много мудрого и назидательного. И все же, это – далеко не народный лубок. Это – сказочный мир, придуманный одним талантливым автором! Читая его сказки, не перестаешь удивляться неиссякаемой авторской фантазии, невообразимым словотворческим неологизмам.

Игорь Петров, как Добрый Волшебник, прикасаясь своим волшебным пером к любому реальному или вымышленному предмету, оживляет, очеловечивает его, присваивает собственное или нарицательное имя. Так только в «Планете Конфета» встречаются: вели, красы, шелкопряды; стойбище Окки-Укс, Поляна Щекотки, Веревочные заросли, Река Дура, город Дыра, Площадь Семи Базаров; школы бабочников, прыгунов, рубщиков, отвязников, таскателей... На Планете Конфета живут сказочные персонажи с именами: Рисмус, Фис-Копилка, Гмырь, Аннаж, Джарына, Росся, лорд Молли, Чея, Жея, Морти, Гунак, Тумак, Сям, Мям, Шерш, Треп и многие другие. В Микром мире из «Прыжка в стакан» существуют живые батоны и сухари, уши и глаза на ножках, озера, наполненные вареньем, высохшая река с оборотнями-карасями, гроб Милок на лягушачьих лапках, щиплющий травку...

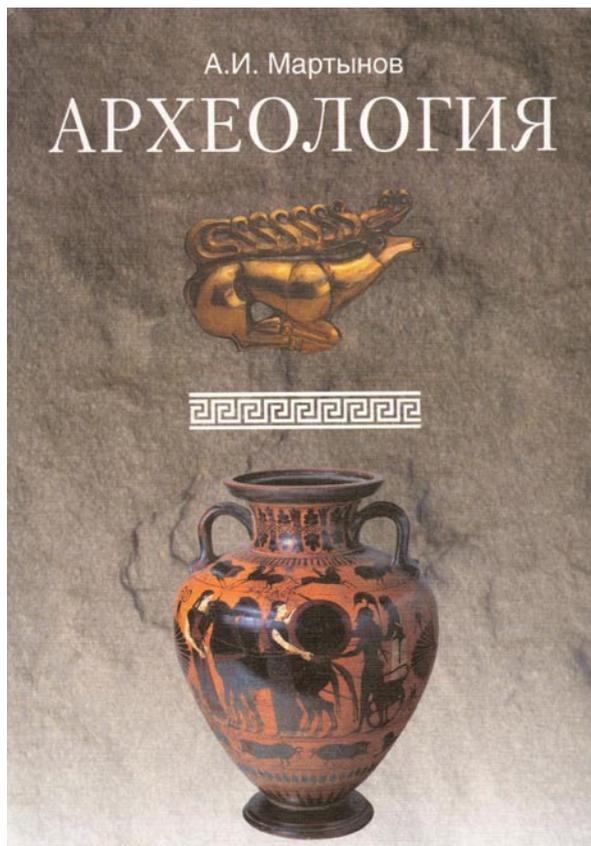
А Прекраснейший Город на свете очень уж напоминает в гротесковом виде нашу страну периода советского строя – с бестолковым, порой обязательным, общественно-полезным трудом, с членами-надзирателями и получленами-рабами, прикованными цепями к деревьям, со всеобщей муштрой и самовозвеличиванием...

Многое из им созданного – созвучно-узнаваемо с нашей действительностью, нашим прошлым и настоящим – с тем, что определяют ныне таким модным понятием, как «русский менталитет».

Порой создается впечатление, что автору подвластно увязать в единый сюжет (систему) абсолютно разрозненные и несочетаемые элементы. Иногда это похоже на некий замечательно решенный театральный этюд на предлагаемые обстоятельства.

Во всех сказках Игоря Петрова, как и в любых народных или авторских, есть два противоположных полюса – Добро и Зло. Между ними идет непримиримая вражда. И, как в любой сказке, Добро побеждает Зло. Только здесь это сделано по-петровски – талантливо и интересно. Может быть, еще и потому, что Добрый Волшебник-сказочник в миру – доктор философских наук, профессор Игорь Федорович Петров.

В. Арнаутов, член Союза писателей России (Кемерово)



Археология – романтическая наука. Молодая, возникнув всего лишь около двух сотен лет назад, она за это время раздвинула познания об истории человека на миллионы лет вглубь. Но историческая наука раздвинула и географические пространства. Если всего несколько десятков лет назад мы знали об «ископаемом» прошлом, ограничиваясь лишь окрестностями Средиземноморья, то теперь археологические исследования ведутся повсюду, даже далеко за Полярным кругом. И оказалось – где жили и живут люди, там и находит свой интерес археология. Более того, появилась совершенно новая археология, изучающая письменный период истории. Раскопаны многие средневековые города: Новгород, Мангазея, Сарай и другие. Нашу Кузнецкую крепость – памятник конца XVIII в. тоже исследовали археологи. Археология – это: лопата и горы тщательно перекопанной земли, полевая сумка и десятки тяжелых километров,

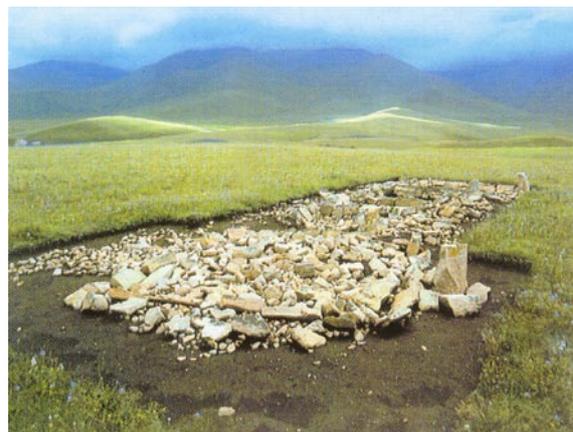
утомительные зимние месяцы в камеральных лабораториях и самозабвенные часы интеллектуального проникновения в сущность добытых вещей. И... эврика!

К археологии приобщается все больше людей. Для взрослых – она наука, для молодежи – романтическое увлечение. Археология будет существовать

Пока есть лето и река,
Пока есть слово «практика»,
Пока в подлунном этом мире

Лопате место есть и лире,
Пока есть солнце, небо днем
И звонкий жаворонок в нем.

За двести лет сотнями археологов накопано жуть сколько много. Например, в одной только России ежегодно выдается около шестисот официальных разрешений на право проведения археологических работ. И вот настала пора привести этот громадный массив материала не только в научный академический порядок, но и в методическую систему, удобную для изучения студентами. Ведь археология теперь изучается студентами чуть ли не всех гуманитарных специальностей вузов. Первый учебник по археологии в нашей стране вышел более полувека назад – тоненькая книжка академика А. В. Арциховского. Затем, в 1972 г., одновременно вышли сразу два учебника – профессора МГУ Д. А. Авдусина и кемеровчанина, кандидата исторических наук А. И. Мартынова. Учебник нашего земляка оказался конкурентоспособным, и с тех пор выдержал пятикратное издание. Он был переведен на азербайджанский и узбекский языки. В свое время по книгам А. И. Мартынова учились студенты-археологи всего Советского Союза (сейчас СНГ).





И вот передо мной его пятое издание. Такой чести, если я не ошибаюсь, не удостоивался ни один исторический учебник, даже по истории КПСС. Учебник «Археология» А. И. Мартынова, академика, заслуженного деятеля науки России, моего учителя, выпущен в Москве издательством «Высшая школа» в 2005 г. Внешне это солидная (450 с.), прекрасно изданная, хорошо иллюстрированная книга. Но не это в учебнике самое главное. Любой учебник – это особая книга, которую студент должен полюбить. Чего греха таить, большинство этих дидактических изданий (слово-то какое скучное!) написано тусклым академическим языком, от которого студенты как мухи валяются в сон. Учебник – это не та книга, которую «хочу – читаю, хочу – не читаю». Его студент обязан читать. А для этого он должен быть интересным. Вот именно таким учебником и является представляемая вам книга Анатолия Ивановича, кстати сказать, преподающего в нашем вузе археологию для музееведов. Ребята, цените это уже сейчас. Пройдут годы, и вы будете своим детям с гордостью говорить: «Я слушал(а) лекции академика Мартынова».

В учебнике А. И. Мартынова обобщен и живо представлен от каменного века до средневековья огромный археологический материал славян, финно-угров, балтов, тюрков и тунгусо-манчжуров. Он выгодно отличается еще и тем, что автор сумел выйти из еще довлеющих над нами идеологических представлений о якобы двигателе истории – классовой борьбе. А. И. Мартынов отошел от однолинейности в освещении исторического прошлого, раскрывая весь «букет» составляющих ту или иную эпоху, цивилизацию, археологическую культуру. Он сумел связать одной линией исторического повествования не только эволюционные ступени разных эпох, но и, самое главное, вместо мозаичных картин различных археологических культур прошлое предстает цельно, во взаимосвязи материального и духовного, исторического и географического, антропологического и лингвистического. Читая текст и рассматривая «картинки», мы видим прошлое не в процессе совершенствования орудий труда и классовых битв, а в процессе культурогенеза.

Изучая наше прошлое по учебнику А. И. Мартынова, мы понимаем, что древность – это не жалкое прозябание «сиволапых» примитивных существ, а симфония торжества разума, технического продвижения, эстетических поисков, духовной гармонии над дикостью. Мы видим, как были заложены фундаментальные основы современной цивилизации: земледелия, скотоводства, металлургии, как люди изобрели ткань, керамическую посуду, лодку, колесо. Оглянемся вокруг и обнаружим, что еще во многом мы живем не в «ноосфере», не в информационном веке, а в том, что археологи называют «железный век».

Закрыв последнюю страницу «Археологии» А. И. Мартынова, поймешь, что это романтическая наука, но романтика – не в поисках кладов и золотых вещей, а в поиске связи времен – Прошлого и Настоящего. Прозреваешь, что это единое целое. Прошлое не прошло. Оно стало Настоящим и превратится в Будущее. Есть и мораль в учебнике. А всегда ли мы достойны Великого Прошлого? В полной ли мере мы извлекли из него уроки? Далеко ли мы отошли в своих поступках от дикости? Научила ли нас чему-нибудь история?

Доктор культурологии, профессор Кулемзин А. М.

КНИГИ, ИЗДАНИЕ СОТРУДНИКАМИ НИИ ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ 2000–2005 гг.

I. Научная литература

1. **Астахов О. Ю.** Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов: (В. Е. Брюсов, К. Д. Бальмонт, И. Ф. Анненский): монография. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 122 с.
2. **Балабанов П. И., Миненко Г. Н.** Проектность культуры: теоретический и методологический аспекты: монография. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2002. – 262 с.
3. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: КемГАКИ, 2000. – 159 с.
4. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: КемГАКИ, 2000. – Вып. 2. – 179 с.
5. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: КемГАКИ, 2000. – Вып. 3. – 138 с.
6. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – Вып. 4. – 176 с.
7. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: Полиграф, 2003. – Вып. 5. – 263 с.
8. Культура как предмет комплексного исследования: сб. науч. тр. / науч. ред. П. И. Балабанов. – Кемерово: Полиграф, 2003. – Вып. 6. – 223 с.
9. **Миненко Г. Н.** Эволюция и революция в культурно-исторической динамике человека: монография. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 327 с.
10. Культурологизация образования: теория и практика: (региональный аспект): сб. науч. тр. / под ред. О. Ю. Астахова. – Кемерово: Полиграф, 2005. – 110 с.
11. Социально-культурная деятельность: история, теория, образование, практика: межвуз. сб. науч. тр. / под ред. В. В. Туева. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 177 с.
12. Традиционная художественная культура в условиях обновления российского общества: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 201 с.
13. **Ултургашева Н. Т.** Народное художественное творчество в системе традиционной культуры народов Саяно-Алтая: монография. – Кызыл, 2001. – 129 с.

II. Учебно-методическая литература

1. **Григорьянц Т. А.** Сценическое движение: Пластический тренинг: учеб. пособ. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – 97 с.
2. **Клявина И. И.** Культура детства: учеб. пособ. в 2 ч. / под ред. В. В. Туева. – Кемерово: КемГУКИ, 2004. – Ч. 1: Методологические основы изучения и структурный анализ. – 186 с.
3. Казачьи песни Кемеровской области: сб. материалов фольклор. экспедиций / науч. ред. Л. В. Фибих. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 73 с.
4. **Петров И. Ф.** Дифференциация культурных потребностей личности: социологический подход: учеб. пособие. – 3-е изд., испр. – Кемерово: КемГАКИ, 2004. – 111 с.
5. **Проконова Н. Л.** На пути к голосоречевой выразительности: О самораскрытии к гротеску: учеб. пособие. – 2-е изд. – Кемерово: КемГУКИ, 2005. – 106 с.
6. Социальная экология: словарь / сост. А. Ф. Павленко. – Кемерово: КемГАКИ, 2001. – 65 с.

III. Художественная литература

1. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Болотная страна: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2000. – 224 с.
2. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Лимонадия: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2002. – 243 с.
3. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Круг: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2002. – 240 с.
4. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Планета Конфета: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2003. – 239 с.
5. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Прыжок в стакан: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2003. – 238 с.
6. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Горные старцы: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2003. – 248 с.
7. **Петров И. Ф.** Приключения в Радужном мире: Цветок ваты: сказочная повесть. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2003. – 238 с.
8. **Петров И. Ф.** Золотое зерно: сказки. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2004. – 123 с.
9. **Петров И. Ф.** Волшебный туесок: сказки. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2005. – 123 с.

БАЛАБАНОВ Павел Иванович – доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской Академии Естествознания, директор НИИ прикладной культурологии

ПОРХАЧЕВ Василий Николаевич – кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

ТУЕВ Виктор Владимирович – доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности Кемеровского государственного университета культуры и искусств

ПЕТРОВ Игорь Федорович – доктор философских наук, профессор, заведующий Отделом методологических проблем региональной культуры НИИ прикладной культурологии

ФИРЕР Наталья Демьяновна – кандидат философских наук, доцент Красноярского государственного университета

РОМАНОВА Наталья Ивановна – кандидат культурологии, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств

ДВУРЕЧЕНСКАЯ Анастасия Сергеевна – старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

КУЗНЕЦОВА Елена Сергеевна – кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

ГУСЕВА Ольга Васильевна – кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии, декан музыкально-педагогического факультета Кемеровского государственного университета культуры и искусств

КРАСИКОВ Владимир Иванович – доктор философских наук, профессор Кемеровского государственного университета

ЛОГУНОВА Лариса Юрьевна – кандидат социологических наук, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

ЮШМАКОВ Дмитрий Владимирович – аспирант

ЖУКОВА Ольга Ивановна – кандидат философских наук, доцент Кемеровского государственного университета

ГЕРАЩЕНКО Виктория Петровна – доцент, директор музея истории костюма НИИ прикладной культурологии

ПРОКОПОВА Наталья Леонидовна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий Отделом теоретических и методических проблем искусствоведения НИИ прикладной культурологии

КИСЕЛЕВА Вероника Александровна – научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

БУРАЧЕНКО Алексей Иванович – старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии

КОТЛЯРОВА Татьяна Анатольевна – кандидат культурологии, доцент, старший научный сотрудник НИИ прикладной культурологии, заведующая кафедрой народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств

ГРИГОРЬЯНЦ Татьяна Александровна – кандидат культурологии, доцент, ученый секретарь НИИ прикладной культурологии

КВЕТНАЯ Жанна Рашатовна – аспирант

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

П. И. Балабанов О СТАТУСЕ ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ.....	4
В. Н. Порхачев СОЦИАЛЬНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАК АДЕКВАТНЫЙ МЕТОД ПРЕОДОЛЕНИЯ ИСКАЖЕНИЙ КОНЦЕПЦИИ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ.....	11
В. В. Туев АТРИБУТ «СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ»: ДВА УРОВНЯ ОДНОЙ ПАРАДИГМЫ.....	19
И. Ф. Петров СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ.....	27
Н. Д. Фирер ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ПОНЯТИЯ «РЕГИОН».....	34
Н. И. Романова, А. С. Двуреченская КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И РЕГИОН.....	41
Е. С. Кузнецова СОЦИАЛЬНО-КОММУНИКАЦИОННЫЙ ПОДХОД В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПАРТНЕРСТВА В РЕГИОНЕ.....	55
О. В. Гусева СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КУЗБАССЕ.....	71
В. И. Красиков ГЕНДЕРНОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ: РАДИКАЛЬНЫЙ ФЕМИНИЗМ И МУЖСКОЙ ШОВИНИЗМ.....	86
А. Г. Ултургашева РОЛЬ ДОЛЖНОСТНЫХ ЛИЦ ПРИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ДЕСТРУКТИВ- НЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ.....	96
Л. Ю. Лозунова ИЗМЕНЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ СТЕРЕОТИПОВ В СФЕРЕ БРАЧНО-СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ У СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ.....	98
Д. В. Юшмаков ПРОБЛЕМЫ СОГЛАСОВАНИЯ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ И СОЦИАЛЬНО- ЭТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ ИНФОРМАЦИОННОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ.....	112
Г. Г. Ултургашев РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА САМОСОЗНАНИЕ ДРЕВНЕГО ЧЕЛОВЕКА (ПРЕДКА).....	115
О. И. Жукова О БЕЗЗАЩИТНОСТИ СОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ ПЕРЕД ДОМИНИРУЮЩИМИ ФОРМА- МИ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ.....	119
В. П. Геращенко О ДЕЙСТВЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ / по материалам театра оперетты Кузбасса /.....	124

Н. Л. Прокопова ИНТОНАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА КАК ОБРАЗ ВРЕМЕНИ: ОБОСНОВАНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИССЛЕДОВАНИЮ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТОНАЦИИ.....	136
А. К. Кузугет НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА МОДЕРНИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ ТУВЫ В XX ВЕКЕ.....	143
В. А. Киселева СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО СПЕКТАКЛЯ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ.....	146
А. И. Бураченко МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ НЕСТОЛИЧНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	151
В. Ю. Сузукей ЗВУКИ ПРИРОДЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР ТУВИНЦЕВ (О ЗВУКОВОМ КАЛЕНДАРЕ КОЧЕВНИКА).....	156
Т. А. Котлярова ФОЛЬКЛОР В СОЦИАЛЬНОЙ ДИНАМИКЕ.....	164
Т. А. Григорьянц О ЯЗЫКЕ ТЕЛА КАК ФЕНОМЕНЕ КУЛЬТУРЫ.....	169
Ж. Р. Кветная СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДЕТСКОГО ТЕАТРА МОДЫ.....	177
Т. А. Григорьянц, Ж. Р. Кветная СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ТЕАТРЕ МОДЫ.....	182
О. В. Библиева МОЛОДЕЖНЫЙ СЛЕНГ В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ МАССМЕДИА КАК ФЕНОМЕН ОТКРЫТОЙ КУЛЬТУРЫ.....	186
И. Г. Ултургашева АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ СИБИРИ.....	188

КОНФЕРЕНЦИИ ФЕСТИВАЛИ КОНКУРСЫ

Межрегиональный научно-практический семинар «Устойчивое развитие: культура, технологии, образование».....	192
«Свет истины лился со сцены...».....	193
Региональный научно-методический семинар «Подготовка кадров сферы искусства в творческом вузе».....	197
Межвузовский круглый стол «Культурологизация образования: региональный аспект (теория и практика)».....	198
Региональная студенческая конференция «Театральное пространство Сибири».....	199
Областной конкурс детских театральных коллективов «Театральные подмостки» (Кемерово)....	201
II Городской конкурс по сценическому движению и пластике.....	203

РЕЦЕНЗИИ

Региональные проблемы устойчивого развития природоресурсных регионов и пути их решения // Труды IV Всероссийской научно-практической конференции: в 2 т. / отв. ред. член-корр. Г. И. Грицко. – Кемерово: Ин-т угля и углехимии СО РАН, 2003.	205
<i>Винограй Э. Г.</i> Основы общей теории систем. – Кемерово: КемТИПП, 1993. – 340 с.	206
<i>Винограй Э. Г.</i> Методологический проект развития системной философии. – Новосибирск: НГУ, 1996. – 66 с.	207
<i>Астахов О. Ю.</i> Эстетика импрессионизма в поэзии русских символистов. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 122 с.	210
Искусство и искусствоведение: теория и опыт (сценическая педагогика): сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2002. – 195 с. Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – 250 с. Искусство и искусствоведение: Театральное пространство Сибири: сб. науч. ст. / под ред. Г. А. Жерновой. – Кемерово: КемГАКИ, 2004. – 294 с.	211
<i>Петров И. Ф.</i> Дифференциация культурных потребностей личности: социологический подход: учеб. пособ. – 3-е изд., испр. – Кемерово: КемГАКИ, 2004. – 111 с.	214
<i>Григорьянц Т. А.</i> Сценическое движение: Пластический тренинг. – Кемерово: КемГАКИ, 2003. – 118 с.	216
<i>Петров И. В.</i> Приключения в Радужном мире. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2000–2003.....	217
<i>Мартынов А. И.</i> Археология. – М.: Высш. школа, 2005. – 450 с.	219
Книги, изданные сотрудниками НИИ прикладной культурологии 2000–2005 гг.	221
НАШИ АВТОРЫ	223

Научный сборник

**УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА
ПРИКЛАДНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Технический редактор

Г. Г. Ултургашев

Дизайн обложки

М. Б. Сорокиной

Компьютерная верстка

М. Б. Сорокиной

Подписано к печати 27.01.06. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Отпечатано на ризографе. Уч.-изд. л. 9,8. Тираж 100 экз. Заказ № 3.

Издательство КемГУКИ: 650029, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 19. Тел. 73-45-83.