

№ 1 (28) 2018



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.  
Издается с 2008 года.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Культурные процессы и явления

- Цветкова О. Л.**  
Страх и современность: метафизика и реальность .....5
- Леонов И. В., Харитоновна М. А.**  
Метаморфозы искусства в контексте новых типов культуры .....14

### История отечественной культуры

- Щербакова О. Ю., Яриз О. В.**  
Русский мир в творчестве И. А. Гончарова ..... 25
- Поль Д. В.**  
Фольклорные и литературные истоки «вождизма»  
в культурной и общественной жизни СССР  
и Русского зарубежья 1920–1940-х годов .....33
- Смирнова А. А.**  
Блокадный Ленинград в «Автобиографических записках»  
А. П. Остроумовой-Лебедевой ..... 43
- Юрикова А. В.**  
Формы взаимодействия музея и Русской православной церкви  
в сфере охраны культурного наследия на примере  
Оренбургского областного музея изобразительных искусств .....52

## Искусство и современные художественные практики

### **Тарасов В. И.**

Мультипликация в системе  
современных культурных коммуникации ..... 58

### **Тарасов А. В.**

Феномен «вечного возвращения»: кинематографический аспект ..... 66

### **Сапожникова О. А.**

Творчество С. Буяннэмэха  
как социокультурное явление Монголии ..... 74

## Традиции и новации в социально-культурном образовании

### **Дробышева Е. Э.**

Задачи и перспективы подготовки специалистов  
в сфере культурных индустрий ..... 80

### **Скуратов Т. А.**

Формирование исполнительского мастерства  
у студентов-хореографов в процессе обучения  
спортивным бальным танцам ..... 88

### **Романова Е. С.**

Корпоративная библиотека  
в структуре современной организации ..... 96

### **Новашина М. С.**

Педагогические аспекты психофизиологического  
воздействия русского песенного фольклора и рок-музыки  
на личность студентов-музыкантов ..... 101

### **Семак Т. Ю.**

Педагогический потенциал современных учреждений  
дополнительного образования в организации  
арт-проектов семейного творчества ..... 108

№ 1 (28) 2018



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR  
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008.

## CONTENTS

### The cultural processes and phenomena

**Tsvetkova O. L.**

Fear and modernity: metaphysics and reality ..... 5

**Leonov I. V., Kharitonova M. A.**

Metamorphoses of art in the context of new types of culture ..... 14

### History of Russian culture

**Shcherbakova O. Yu., Yariz O. V.**

Russian world in the works of I. A. Goncharov ..... 25

**Pole D. V.**

Folklore and literary sources of “vozhdizm” in the cultural  
and social life of the USSR and the Russian diaspora  
of the 1920s – 1940s ..... 33

**Smirnova A. A.**

Representation of Leningrad in blockade  
in “Autobiographical notes” by Anna P. Ostroumova-Lebedeva ..... 43

**Yurikova A. V.**

Forms of interaction between museums and the church  
in the field of cultural heritage protection by the example  
of the Orenburg Regional Museum of Fine Arts ..... 52

## Art and the modern art practices

<b>Tarasov V. I.</b> Animation in the system of modern cultural communication .....	58
<b>Tarasov A. V.</b> The phenomenon of “eternal return” cinematic aspect .....	66
<b>Sapozhnikova O. A.</b> Creativity S. Buyannemeha as a social and cultural phenomenon of Mongolia .....	74

## Traditions and innovations of social and cultural education

<b>Drobysheva E. E.</b> Problems and prospects of training in the field of cultural industries .....	80
<b>Skuratov T. A.</b> Formation of performance skills of the students choreographers in the process of learning ballroom dancing .....	88
<b>Romanova E. S.</b> Corporate library in the structure of modern organization .....	96
<b>Novashina M. S.</b> Pedagogical aspects of the psychophysiological impact of the Russian song folklore and rock music on the identity of students musicians .....	101
<b>Semak T. Yu.</b> Pedagogical potential of the modern institutions of additional education in the organization of art projects family's creativity .....	108

---

---

# КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

## СТРАХ И СОВРЕМЕННОСТЬ: МЕТАФИЗИКА И РЕАЛЬНОСТЬ

**Ольга Леонидовна ЦВЕТКОВА,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории коммуникаций  
и рекламы факультета русской филологии и культуры  
Ярославского государственного педагогического университета  
имени К. Д. Ушинского, г. Ярославль, Россия

e-mail: [astra-211@mail.ru](mailto:astra-211@mail.ru)

В настоящей статье рассматривается развитие понятия «страх» в историко-философском процессе. Вычленяются смыслы, которыми наполнялся термин, начиная с эпохи Нового времени, и постулируется, что уже в античной культуре страх приобретает значение философской категории. Значительный вклад в развитие этой категории внесли экзистенциалисты. Благодаря работам таких философов-экзистенциалистов XX века, как Сёрен Кьеркегор, Мартин Хайдеггер, Ларс Свендсен, термин «страх» становится составной частью культуры современного общества потребления, где приобретает полноценное значение онтологической категории.

Ключевые слова: страх, Ничто, боязнь, тоска, экзистенция, бытие, миф, интенция.

### FEAR AND MODERNITY: METAPHYSICS AND REALITY

**O. L. Tsvetkova**, Ph.D. (Pedagogical Sciences), Associate Professor of Department of theory of communication and advertising, Faculty of the Russian Language and Culture, Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Yaroslavl, Russia

e-mail: [astra-211@mail.ru](mailto:astra-211@mail.ru)

In the article there is the development of fear's notion in the history of philosophy, the senses, which the term was filled in the age of Enlightenment. It is postulated that in antique culture "fear" is obtaining meaning of the philosophical category. Existentialists made a significant contribution to the development of this category. Thanks to work of the philosophers existentialists of the 20th century, such as Kierkegaard, Heidegger, Svendsen the term "fear" is becoming the part of culture of modern society, where obtains full-fledged meaning of the ontological category.

Key words: fear, Nothing, fear, longing, existence, myth, intention.

Страх по природе своего происхождения глубоко метафизичен. Это обстоятельство определяет возникновение у индивида целого спектра

экзистенциальных потребностей. Последние, в свою очередь, формируют систему ценностных ориентаций, а во внешнем плане определяют особенности модели поведения.

Источник страха, как правило, заключается не в необычности и непонятности нового, а в ощущении трансцендентности являющегося. Как отмечал И.-В. Гёте: «перед первичными феноменами, если они являются нашим чувствам обнажёнными, мы испытываем особого рода жуткое чувство, доходящее до страха».

Влияние эмоций на человека издавна привлекало внимание исследователей природы человека. «Страх – эмоция, возникающая в ситуациях угрозы биологическому или социальному существованию индивида и направленная на источник действительной или воображаемой опасности [3, с. 231]».

Человек в процессе жизни получает опыт, а с ним и страхи: лично, от членов своей семьи, от других людей, с которыми вступает в какое-либо взаимодействие. В древности происхождением первичной информации являлся опыт самого субъекта и его рода, состоящего из нескольких десятков человек, которые являлись кровными родственниками. Источником вторичной информации являлась культурная память общины, отражавшаяся в виде мифов, легенд, сказаний.

Изучением страха многие десятилетия занимаются такие науки, как философия, психология, психиатрия. Классическая философия трактовала страх как отрицательно окрашенную эмоциональную реакцию, которую необходимо побеждать, используя разум.

Основоположник экзистенциализма датский мыслитель XIX века Сёрен Кьеркегор в книге «Понятие страха» разделил понятие страха на обычный «эмпирический» страх-боязнь и неопределённый безотчётный страх-тоску. Страх-боязнь вызывают конкретные предметы и обстоятельства, этому страху подвержены не только люди, но и животные. Страх-тоска является метафизическим страхом, страхом перед Ничто, ему подвержены только люди, осознающие, что их существование не вечно. Человек страшится неизвестности в будущем, которое со временем неотвратимо наступит, но что принесёт с собой – можно лишь догадываться. Экзистенциальное понимание страха представляет собой осмысление человеком своей сущности. Разгадать метафизическую тайну, найти ответы на волнующие вопросы – естественное человеческое желание.

Книгу «Понятие страха» С. Кьеркегор посвятил проблеме первородного греха, который является основой страха. Грех Адама означивал проникновение греха в мир, в каждого человека, а вместе с ним страха в его сознание. «Грех вошёл вместе со страхом, но грех также и привёл с собою страх [1, с. 95]». О страхе можно также сказать, что это состояние предшествует греху. Кьеркегор даёт определение страха с психологической точки

зрения. «Страх – это определение грезящего духа, и в качестве такового оно принадлежит сфере психологии [1, с. 71]».

Человека пугает возможность, заложенная в страхе, однако у него возникает стремление реализовать эту возможность, так как она запретна, что показывает двусмысленность страха. «Страх – это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия; страх – это чуждая сила, которая захватывает индивида, и всё же он не может освободиться от нее, – да и не хочет, ибо человек страшится, но страшится он того, что желает. Страх делает индивида бессильным, а первый грех всегда происходит в слабости; потому-то он по своей видимости случается как бы безотчётно, но такое отсутствие осознания и есть настоящая ловушка [1, с. 364]».

Кьеркегор показывает разницу между страхом в обычном понимании, страхом как психологическим термином, то есть боязнью чего-либо конкретного, и страхом экзистенциальным, раскрывающим отношение человека к себе самому. Экзистенциальный страх мыслителем рассматривается как страх, выражающий человеческую духовность. Он изначально укоренился в человеке, осознавшем, что его существование не вечно – это страх перед Ничто, подтверждающий возможность обретения человеком действительной свободы. Переживание страха в философии Кьеркегора является духовным опытом трансцендирования человека, стремящегося выйти за рамки духовных пределов. Мыслитель указывает, что страх выражает экзистенциальное состояние человека, духовно стремящегося к прорыву.

В понимании С. Кьеркегора страх вызывает необходимость свободы выбора – «страх – это головокружение свободы [1, с. 111]». Свобода полна страха перед самой собой, поскольку её никогда ничто не вызывает и ничто ей не препятствует. С. Кьеркегор считает важным показать, что человек должен получить опыт страха, чтобы понять, что он представляет собой и чем впоследствии может стать. Для С. Кьеркегора не характерно нагнетать и культивировать страх, тревогу и беспокойство, но важным условием является понимание ответственности личного выбора и решимость доказать уникальность своего «Я». Поэтому различные, зачастую неправильные действия человека в конечном счёте становятся плодотворными, так как дают ему возможность узнать величину внутренних границ и ощутить собственную свободу.

Последователем идеи экзистенциальной природы страха С. Кьеркегора стал немецкий философ Мартин Хайдеггер. В работе «Бытие и время» он объясняет значение страха с позиций фундаментальной онтологии.

Человек постоянно боится чего-либо, что, по его мнению, несёт в себе угрозу. Философ показывает чёткое различие между страхом и боязнью, при этом боязнь, согласно его теории, является испугом, растерянностью, возникающей при реальной или воображаемой угрозе.

По мнению М. Хайдеггера, существует два модуса проживания в мире: состояние забвения бытия и состояние осознания бытия. Состояние забвения бытия является неподлинным существованием, для него свойственно отвлечение человека от конечности его существования многообразием материального мира, появляется феномен усреднённости. Жизнь во втором модусе – это постоянное осознание человеком своего бытия и непрерывной связи с ним, возможность его жить подлинной жизнью. Состояние осознания бытия является подлинным существованием, для него свойственно то, что человек осознанно вступает в противостояние с неизбежностью смерти. Осознание бытия делает страх смерти невероятно сильным, что приводит к постоянному желанию обесмертить себя, то есть продолжиться в потомках, реализоваться в религии, в творчестве, в науках. Человек пытается вырваться за границы неподлинного существования, испытывая при этом экзистенциальный страх. Боязнь чего-то конкретного этот страх не является, то, чего страшится страх, «есть само бытие-в-мире» [8, с. 414], так как экзистенциальный страх является страхом будущей смерти. «Бытие-к-смерти» является, по своей сути, страхом. Чтобы человек вырвался за рамки обыденности и обратился к подлинному бытию, он должен заглянуть в глаза смерти. По мнению М. Хайдеггера, «то, о чём страх страшится, есть само страшящееся сущее, присутствие. Лишь сущее, для которого дело в его бытии идёт о нем самом, способно страшиться. Страх размыкает это сущее в его угрожаемости, в оставленности на себя самого [8, с. 310]».

Важные этапы феномена страха могут меняться, появляются различные варианты «ураженности». Когда страшящего «хотя ещё нет, но в любой момент» [8, с. 312] оно неожиданно проникает в «бытие-в-мире», страх преобразуется в боязнь. В человеческом бытии существует направление, способное подвести его к Ничто, что может произойти только в моменты ужаса. Ужас, по мнению философа, является излишне частой способностью ужасаться, как таковой, являющейся избытком боязливости. Ужас кардинально отличается от боязни, Человек боится всегда чего-либо конкретного, того, что представляет для него реальную угрозу.

Человек в течение жизни стремится стать свободным, стать личностью. Отказываясь от свободы, переставая быть личностью, он становится как все. Теория М. Хайдеггера об экзистенции как «бытии-в-мире» оказала существенное влияние на современных философов. Феномен страха и связанный с ним феномен смерти имеет первостепенное и постоянное значение в человеческой жизни, религии и культуре, так как обязательным условием нормального существования человека является сохранение личности и мышления.

«Чувство страха управляет общественным сознанием, и многие социологи считают, что современному обществу лучше всего подходит опреде-



ление “культура страха”. Страх превратился в обусловленную культурой призму, сквозь которую мы смотрим на мир [5, с. 23]», – пишет современный норвежский философ Ларс Свендсен в книге «Философия страха». Парадокс культуры страха заключается в её появлении сейчас, когда человеческая жизнь становится более безопасной. Всякое общество, в том числе новейшее, характеризуется многими противоречивыми устремлениями и явлениями. Человек боится столкновения с внешней силой, которая не согласуется с его стремлениями. Он боится утратить важные для него вещи: здоровье, личную свободу, близких людей, положение в обществе и многое другое, и конечным итогом является потеря жизни. Страх – это нормальная реакция на внешнюю угрозу, человек уязвим, поэтому он должен защищаться от того, что ему угрожает. Существует огромное количество событий, которые могут быть опасны – важным является то, насколько значительно всё воспринимается под управлением страха. У людей вызывает страх загрязнение воздуха, воды, земли и многого другого, они считают, что множество опасностей окружает их. Л. Свендсен пишет, что «страх заразителен. Стоит кому-то испугаться чего-либо, как сразу беспокойство распространяется вокруг на других, и те, в свою очередь, передают страх дальше. Это происходит даже в том случае, когда страх изначально не имеет рационального обоснования [5, с. 27–28]».

Человека во все времена волновали вопросы: что становится причиной возникновения страха, как он себя проявляет, какую функцию он выполняет, какое влияние он оказывает на человеческую жизнь.

Страх зачастую помогает людям, например – подготовиться, если возникает опасность, или избежать возникновения нежелательной ситуации. Страх помогает защититься от внешних угроз, помогает выживать, в то же время он бывает деструктивным (то, что человек «теряет голову от страха») – при несоответствии силы страха объекту страха.

Л. Свендсен отмечает, что чувства и эмоции – это способ бытия в этом мире, способ его охватить и действовать в нём [5, с. 44]. Испытываемые субъектом эмоции и чувства являются абсолютно его внутренним состоянием, хотя их проявление выражается в поведении, поступках, видимых стороннему наблюдателю. Проявления чувств и эмоций варьируются в различных культурах, что зависит от уровня развития культуры в обществе. Представление человека о возникновении эмоций и чувств зависит от социальной обстановки, в которой он находится. Люди могут бояться очень многих вещей. Когда они слышат об угрозе, что бы она ни представляла собой, они видят в ней опасность для себя. Порой это бывает мнимая опасность, и это является важнейшей причиной совершения преступлений и причинения зла. По мнению Л. Свендсена, подобные описания отрицательного воздействия эмоции страха на человеческое поведение приводят к выводу, что «чистая рациональность, не затуманенная какой-

либо эмоцией, была бы для нас предпочтительней ... Тем не менее есть основания утверждать, что отсутствие эмоций также привело бы к иррациональному ... Отсутствие эмоций, другими словами, лишает нас знания, необходимого для выбора рационального поведения [5, с. 70]».

В работе «Философия страха» Л. Свендсен, рассматривая достижения психологии и философии, анализирует различные подходы к теории, объясняющей возникновение страха у людей. Люди понимают, что страх вызывает некая угроза, его функцией является предупреждение об этой угрозе и о ситуации, при которой она возникает.

Л. Свендсен уверен, что «страх всегда имеет интенциональный объект. Он всегда на что-то направлен. Если нет такого объекта, то речь не может идти о страхе, остаётся только сердцебиение, учащённое дыхание и дрожь. Страх не сводится к этим физиологическим процессам, он является чем-то большим, и это “большее” и есть интенциональный объект [5, с. 64]».

Феномен страха и связанный с ним феномен смерти имеет первостепенное и постоянное значение в человеческой жизни, религии и культуре, так как обязательным условием нормального существования человека является сохранение личности и мышления.

В то же время современные исследователи отмечают особое значение категории пустоты. Речь идёт не об онтологической пустоте как иллюзорности окружающего мира, в терминах философской концепции М. Хайдеггера (категория Ничто), а о значении, которое абсолютизируется и распространяется на более широкое пространство. Считается, что в качестве опоры человека выступает психобиологическая пустота, являющаяся источником жизни и причиной бессознательного страха [4].

Это, в свою очередь, порождает, следуя определению К. Хорни, «великие неврозы нашего времени»: 1) невроз навязчивости (поиск одобрения любой ценой); 2) невроз власти (погоня за властью, престижем и обладанием); 3) невроз покорности (автоматический конформизм); 4) невроз изоляции (бегство от общества). Исследователь тонко и точно подметила, что главное противоречие жизни современного человека заключается в настойчивом желании нравиться другим (быть одобряемым) и реализовывать свой уникальный потенциал [7].

Степень мифологизированности современного социума и её чрезмерная акцентуация, вызывающая порождение страха, стала одной из ведущих характеристик массового сознания.

Современные мифы, которые, в отличие от мифов естественных – тех, которые объясняли и «скрепляли» действительность социокультурного поля, создаются (конструируются) искусственно. Основная цель современных конструкторов-мифотворцев заключается в переформатировании образа действительности (подмене реальности) в заданном направлении.

В современном обществе потребления преобладает социальный страх, который генерализуется на трёх уровнях человеческого существования.

Первый уровень – индивидуальный, когда иррациональная природа страха порождает проявление семантических образов различных фобий.

Второй уровень – групповой, когда система доминирующего конформизма порождает страх перед любым проявлением аутентичности, когда любое отклонение от канонических групповых норм автоматически инициирует процесс исключения, а аномия становится рутинной социальной жизни.

Третий – уровень массового сознания, где любая реплика о развитии современного технократического общества неизменно артикулируется в увязке с определённой социальной проблемой.

Реальность – гиперреальность – ирреальность современности определяют возможность параллельных экзистенций внутри атомарной индивидуальности и возможность задавать множественные параметры жизненному сценарию, играть взаимоисключающие социальные роли.

Возможно, главная проблема современного человека состоит в том, что он утратил параметры аутентичности, разотождествился с собственной интенцией, в итоге – личность как понятие оказалась под вопросом.

Технологии и техники манипулятивного воздействия на массовое сознание детерминируют высокую степень информационно-психологической репрессивности современного общества. При этом ставится под вопрос не только стремление к свободе (определяемое интенционно), но и существование формальных свобод. На современного человека воздействует непрерывный поток убеждающих сообщений, который изменяет и реформатирует его интеллектуальную, эмоционально-волевою и деятельностную сферы.

Властные и коммуникативные интересы тех, кто транслирует информацию, в значительной мере способствуют тому, что степень её искажения становится критичной. Вследствие этого индивид погружается в бесконечность домыслов, недосказанностей, слухов, догадок. При этом в социокультурном поле потребления современному человеку настойчиво предписывается необходимость постоянного обновления вещей.

Применительно к политической сфере человек, как правило, бессознательно воспринимает те или иные ретранслируемые стереотипные образы, структурирующие тот или иной имидж, кроме того, внимает месседжу заранее сконструированных речей.

Добровольное и молчаливое принятие этих процессов определяет конформистское начало, а неприятие связано со снижением степени доверия человека к различным медиумам. В связи с этим можно утверждать, что стремление к свободе современного человека – это целенаправленная деятельность, ориентированная на нивелирование (нейтрализацию)

репрессивного воздействия различного рода информационно-психологических потоков, транслирующих символическое насилие.

Страхом как немаловажным инструментом пользуется власть, различные союзы, объединения и политические партии. В случае потери старой идеологией прежней силы нагнетание страха эффективно воздействует на электорат, такой приём очень популярен у политиков в дебатах. Страх подготавливает восприятие сознанием определённых сведений, он используется против конкурентов, показывая опасности в их намерениях. В этом случае споры становятся обсуждением того, какая опасность является первоочередной.

Страх используется политическими деятелями, существующими в связке со средствами массовой информации, которые запугивают свою аудиторию для увеличения продаж газет и привлечения массового зрителя к экранам телевизоров. Подобное происходит и в индустрии развлечения: книгах, фильмах. При предоставлении соответствующей однобокой информации страшным может выглядеть всё что угодно.

Страх, бесспорно, используется как одно из значительных воздействий на рынке массмедиа, и рыночная стоимость его повышается с каждым днём. «СМИ стараются запугать нас так, чтобы градус страха был неадекватно высок по отношению к его реальному источнику. Они забрасывают нас сообщениями о смертоносных вирусах, террористах, учителях-педофилах, зверствующих подростках, экологических катастрофах и ядовитой еде [5, с. 36]», – считает Л. Свендсен. Люди думают, что, если опасность или катастрофа не была освещена в СМИ, возможно, она не является реальной – такую огромную роль оказывают на человека средства массовой информации. СМИ являются важной причиной роста значения культуры страха, её развитие основано на восприимчивости людей к воздействию страхом. Люди являются уязвимыми созданиями, они приходят в мир, который не могут контролировать, они – «словно обречённые на пожизненное экзистенциальное неведение» [5, с. 37]». Если человек пугается один раз, потом второй, и это повторяется достаточное количество раз, и возникает распространение на разные события, то страх со временем может превратиться в основную жизненную позицию.

При этом очевидно, что чем сильнее индивид пытается выразить себя, тем меньше смысла можно найти в его выражениях, чем больше он стремится к индивидуальности, тем очевиднее анонимность и пустота. При этом автор является главным (единственным) слушателем или читателем.

Сообщение ради сообщения, самовыражение лишь ради возможности выразить самого себя – всё это потворствует постмодернистской десублимации, логике пустоты [3].

В связи с этим возникает очередной парадокс современности – когда сущность и существование фактически не имеют точек соприкосновения.

Однако, по В.-Ф. Гегелю, категория действительности именно и есть «непосредственное единство сущности и существования [4]».

Таким образом, страх в определённом – изначальном – смысле можно определить как показатель жизнеспособности индивида, поскольку именно страх обладает мощнейшей мотивационной составляющей в принятии решений, поиске выхода из трудных ситуаций, в освоении навыков построения стратегии совладания со стрессом в современном мире, где главным фактором является высокая степень неопределённости.

Эволюция страха на протяжении истории человеческой цивилизации позволяет говорить о том, что страх в значительной степени связан с конструированием социокультурной реальности, когда существующие контркультуры и субкультуры противостоят так называемым квазиморальным принципам, навязываемым социальной системой и вытесняющим архетипичные (аутентичные) потребности индивида.

Наконец, в современном информационном обществе превалирует социальный страх. При этом, с одной стороны, неоархаика задаёт иррациональную природу страха, а с другой стороны, страх предельно рационализирован вследствие установок Системы, в том числе вследствие неуклонного развития глобальных технологий слежения и контроля.

## Литература

1. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. – Москва : Республика, 1993.
2. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой : пер. с англ. / вступ. ст. Н. Калины. – Москва ; Киев : РЕФЛ-бук ; АСТ, 1997. – 382 с.
3. *Липовецки Ж.* Эра пустоты : Эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В. В. Кузнецова. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2001. – 330 с.
4. *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы : сборник : пер. с исп. / послесл. Н. Матяш. – Москва : Радуга, 1991. – 638 с.
5. *Свендсен Л.* Философия страха / пер. с норвежского Наргис Шинкаренко. – Москва : Прогресс-Традиция, 2010. – 282 с.
6. *Туркиашвили Ш. А., Горозия В. Е.* Понятие аномии и попытки его модификации // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. Выпуск 2 : сборник материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19–20 мая 2004 года) / под ред. В. В. Парцвания. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 249–258.
7. *Цветкова О. Л.* Общество потребления: система и человек. – Ярославль, 2013.
8. *Хайдеггер М.* Бытие и время / перевод [с нем. и примеч.] В. В. Бибихина. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 451 с.
9. *Хорни К.* Наши внутренние конфликты / пер. с англ. В. Старовойтовой и др. – Москва : Апрель-Пресс : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 558 с.

# МЕТАМОРФОЗЫ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ ТИПОВ КУЛЬТУРЫ

## **Иван Владимирович ЛЕОНОВ,**

доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: ivaleon@mail.ru

## **Мария Алексеевна ХАРИТОНОВА,**

магистрант кафедры теории и истории культуры факультета мировой культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры, куратор образовательного центра «Инглиш Фест», г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: maria4art@gmail.com

Статья посвящена анализу истории искусства с позиций её толкования как комплексного соразвития искусства отдельных исторических типов культуры. Данный анализ осуществляется с учётом сменяющих друг друга историко-культурных «целостностей», с присущими им картинами мира и особыми стратегиями восприятия прошлых форм искусства. Особое внимание уделяется различным способам «ценза», коррекции и видоизменения искусства в процессе его вхождения в контекст новых типов культуры. Рассматриваются основные формы метаморфоз и «траектории развития» исторических традиций искусства. Обосновывается перспективность применения «тематического анализа» и организменного подхода к изучению генезиса историко-культурных традиций искусства.

Ключевые слова: метаморфоз, гештальт, картина мира, историко-культурная традиция, исторический тип культуры, история искусства, макроистория, цензура, тематический анализ, тема, «другое» искусство.

## **METAMORPHOSES OF ART IN THE CONTEXT OF NEW TYPES OF CULTURE**

**I. V. Leonov**, Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

e-mail: ivaleon@mail.ru

**M. A. Kharitonova**, graduate student of Department of theory and history of culture, Faculty of world culture, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

e-mail: maria4art@gmail.com

The article is devoted to the analysis of the history of art from the standpoint of its interpretation as a complex co-development of the art of certain historical types of

culture. This analysis is carried out taking into account changing each other historical and cultural "integrities", with their inherent pictures of the world and special strategies for perceiving past forms of art. Particular attention is paid to various methods of "qualification", correction and modification of art in the process of its entry into the context of new types of culture. The main forms of metamorphosis and the "trajectories of development" of the historical traditions of art are considered. The prospects of applying the "thematic analysis" and the organism approach to the study of the genesis of the historical and cultural traditions of art are grounded.

Key words: metamorphosis, gestalt, picture of the world, historical and cultural tradition, historical type of culture, art history, macrohistory, censorship, thematic analysis, thema, "another" art.

История мирового искусства представляет собой процесс, в основе которого находят проявление закономерности, выраженные в сменяющих друг друга стадиях, или ритмичных последовательностях. Как правило, данные последовательности учёные коррелируют с моделями историко-культурного процесса, включающими историю искусства в более широкие предметные рамки истории культуры как таковой, по временным масштабам соотносимые с *макроисторией*, то есть с периодами «конъюнктурной» (*l'histoire conjoncturelle*) и «структурной истории» (*l'histoire structurelle*), которые находятся между «историей событий» (*l'histoire evenementielle*) и историей «очень длительных периодов», в интерпретации Ф. Броделя. В таком видении история искусства, выраженная в полувековых, вековых и многовековых трендах, соотносится со сменяющимися друг друга историко-культурными «целостностями» [1, с. 99–108], или типами, каждому из которых присуще своеобразное эстетическое восприятие, переживание и отражение реальности.

Традиционно в данном масштабе изучение истории искусства ведётся преимущественно в контексте поступательного движения, выраженного в диахронной смене обозначенных типов культуры, которое в некоторых случаях дополняется фиксацией синхронистических связей между различными типами.

Данный макроисторический масштаб обнаруживает себя во многих теориях: например, существует способ восприятия искусства с позиций поиска логики его развития, порой обращённой к прошлым идеалам (например, к греческому искусству в теории И.-И. Винкельмана); либо с опорой на анализ циклических изменений форм мировоззрения (П. А. Сорокин); или с позиций изучения общих закономерностей развития стилей в контексте широкого спектра процессов, реализуемых внутри культуры (Д. С. Лихачев) и т.д.

Ещё одним вектором изучения истории искусства является его подробное, но локальное рассмотрение в контексте того или иного типа культуры. Наконец, наиболее простой способ изучения представляет описательная традиция, берущая начало от Дж. Вазари и, по сути, не учитывающая



широкий культурный контекст, а также глубинные исторические закономерности и тенденции развития культуры и искусства.

Однако целью настоящей статьи является вовсе не анализ слабых и сильных сторон обозначенных стратегий. Интерес представляет то, что, за редким исключением, их все объединяет движение на «гребне истории» и сосредоточение внимания на искусстве соответствующего типа культуры, который пришёл на смену предыдущему и который также будет заменён на грядущий тип. При таком подходе от исследователей ускользают дальнейшие траектории развития конкретно-исторических форм искусства, которые, будучи однажды зафиксированы и изучены в рамках породившего их культурно-исторического типа, как бы «обрываются». Отмеченное движение на «внешнем годовом кольце» провоцирует отношение к прошлым традициям искусства как к отработанному, а потому неактуальному материалу, если и имеющему ценность, то лишь в качестве состоявшейся «ступени» во всеобщей истории искусства или как некоего ориентира, к которому надо стремиться. Конечно, данная ситуация не совсем однозначна, достаточно вспомнить идеи М. М. Бахтина о «диалоге» с прошлым, но, тем не менее, указанная выше тенденция носит достаточно распространённый характер.

Кроме того, полноценному восприятию истории искусства во многом мешает погруженность исследователя в определённую историко-культурную ситуацию, в контекст того или иного типа культуры, имеющего собственную картину мира и собственный эстетический идеал. В анализе отмеченной ситуации достаточно привлекательными выглядят идеи О. Шпенглера о том, что любой «культурный организм», или «целостность», в силу ряда исторических условий обладает уникальным, присущим исключительно ему «гештальтом», или способом видения реальности, в её статических и динамических проекциях [3, с. 159–164]. Данный гештальт, имеющий органичное соответствие породившей его культуре, однозначен и в некотором роде «тоталитарен» в «выковывании» однообразного мировоззрения с соответствующими смыслами, формами и языком искусства. Следуя такой логике, представитель любой культуры, воспринимая искусство другого культурно-исторического типа, видит его в первую очередь через свою когнитивную призму (помимо познавательной, включающей аксиологическую, этико-эстетическую и психологическую компоненты), специфику которой вполне уместно соотносить исключительно с культурообусловленными факторами [2]. И данная призма делает крайне трудным, а по логике О. Шпенглера – даже невозможным, адекватное и аутентичное восприятие искусства другой культуры. Конечно, отмеченная позиция не абсолютна и может быть преодолена посредством метода погружения в иную картину мира (Г. Д. Гачев), в историко-культурное пространство (А. Л. Волынский), семиосферу культуры (Ю. М. Лотман, У. Эко) и т.д.



Но это, как правило, трудный и долгий процесс «вживания» в другую культуру, который реализуется на индивидуальном уровне (реже на групповом), вследствие серьёзной работы.

Таким образом, согласно далеко небеспочвенной мысли О. Шпенглера, понять египетское искусство так, как его понимали египтяне, представители неегипетской культуры в большинстве своем не могут; как не могут адекватно воспринять двухмерную китайскую живопись представители европейской культуры Нового и Новейшего времени.

Другим примером может быть звучание музыки кантри для русского человека, который вполне способен воспринять все свойства данного стиля, но чувствовать такую музыку так, как американец, он не сможет. То же самое относится и к представителям культуры США, для которых русский фольклор носит, скорее, брендовый характер.

В целом в анализе различий гешталтов тех или иных культур и трудностей налаживания понимания между ними показателен пример восприятия русского гештальта и, соответственно, искусства представителями западноевропейской культуры. В этом плане примечательна цитата У. Черчилля, который сказал: «Россия – это загадка, завёрнутая в тайну, помещённая внутрь головоломки». Соответственно, отмеченная ситуация «разрывов» и «локаций» в истории культуры и искусства имеет определённое обоснование.

*И тем не менее история искусства есть процесс, в котором прошлые «годовые кольца» не исчезают бесследно: они продолжают свое существование в целом спектре метаморфоз и исторических траекторий. Причём данный процесс усложняется ещё и тем, что многие историко-культурные типы с присущим им искусством сосуществуют в одновременном диапазоне, и, соответственно, между ними также наблюдаются метаморфозы.*

С ориентацией на параметр, отражающий степень актуальности «другого» искусства в контексте «нового» типа культуры, можно выделить следующие формы его метаморфоз:

- физическое уничтожение «другого» искусства;
- символическое отречение;
- «остывание» и выход искусства за пределы «диалога»;
- актуализацию некоторых форм «другого» искусства;
- актуализацию весомой части искусства сквозь призму нового гештальта.

Между этими «полюсами», то есть уничтожением и максимально полным воспроизводством искусства иных типов культуры, лежит целый спектр различных способов воздействия на него – своеобразная *историко-культурная «цензура»*, которая обеспечивает «подгонку» искусства «других» типов культуры в соответствии с актуальным гешталтом.

Она осуществляется через устранение противоречий, которые могут быть адекватными, а могут быть ложными, то есть вызванными неверной интерпретацией «другого» искусства. Делается это через его корректировку, переделку, переосмысление и т.п. Нередко данный процесс сопровождается «разрывами» внешних форм и смыслов искусства определённого организма культуры.

Важно указать, что в вопросе «ценза» искусства речь идёт не об уровне взаимодействия только искусств – но об уровне взаимодействия гештальтов, или картин мира, включая их смысловые, аксиологические, идеологические, мифологические, религиозные, научные, моральные, правовые и иные составляющие. В свою очередь, искусство как «зеркало картины мира» выступает «полем» взаимодействия мировоззрений.

Примерами «цензуры» по отношению к «другому» искусству может являться: низкая степень экспонирования свастики в искусстве индоевропейской культурной общности вследствие использования данного символа нацистами; частичное утаивание эротической и порнографической составляющей культуры Помпей, Геркуланума и Стабий; стирание изображений человека в искусстве неисламских культур в период арабских завоеваний; отсечение «неприличных» частей тела у античных статуй в Средние века и в период Контрреформации; попытки «одеть» «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле, последовательно осуществлённые художниками Даниэле да Вольтерра, Джироламо да Фано и Доменико Карневале, наконец, намерения уничтожить данную фреску как «непристойную» во время организованной кардиналом Карафтой и послом Мантуи Сернини «кампании Фигового листка», а также в XIX веке в результате проявления оригинальных росписей Микеланджело сквозь поздние «цензурные» слои и т.д.

Далее следует охарактеризовать основные формы метаморфоз искусства различных исторических традиций в контексте новых типов культуры, перечисленных выше.

1. *Физическое уничтожение*, как правило, применяется в случае явного противоречия нового гештальта с определённой картиной мира и соответствующим искусством «другого» типа культуры.

Примерами подобного вандализма в отношении искусства может служить уничтожение искусства амарнского периода после смерти Эхнатона; уничтожение «дегенеративного искусства» в Германии, по мнению идеологов нацизма опасного для нации и для всей арийской расы; уничтожение культурного наследия СССР немецко-фашистскими захватчиками; полное уничтожение в 2001 году Бамианских статуй Будды представителями запрещённого в Российской Федерации движения Талибан; уничтожение в некоторых странах Восточной Европы памятников советским воинам-освободителям; осквернение и демонтаж советских памятников в странах

Восточной Европы и некоторых странах, ранее входивших в состав СССР (так называемый «ленинопад») и т.д.

2. *Символическое отречение* происходит вследствие противоречий между определённой исторической традицией и новым типом культуры, не имеющих критического характера.

Примерами данного метаморфоза являются отвержение деятелями итальянского Ренессанса искусства Средневековья, трактованного ими в качестве «тёмного» периода в истории культуры; непонимание многих аспектов европейского искусства, переносимого в Россию при Петре I, в частности – бытовавшее в народной среде скрытое осуждение скульптуры Летнего сада; манифест футуристов «Пощёчина общественному вкусу» (1912) – «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»; символическое отречение от части религиозного искусства в СССР, сопровождавшееся его частичным уничтожением в первые десятилетия советской власти; непринятие многих форм авангардного искусства в советское время (критика Н. С. Хрущёвым выставки художников-авангардистов студии «Новая реальность» в Манеже, 1 декабря 1962 года) и т.д.

3. *«Остывание» и выход искусства за пределы «диалога»* происходит в ситуации, когда иной гештальт, как правило максимально отдалённый во времени или существенно отличающийся, теряет свою актуальность, вплоть до уровня, стремящегося к нулю. В этом случае степень восприятия искусства снижается, оно превращается в безобидную экзотику или всего лишь музейную дань прошлому, к которому всё же могут применяться «лёгкие» формы «цензуры».

Например, в данную сферу перешли наскальные первобытные рисунки; лепная археологическая керамика и петроглифические изображения, относящиеся к пространству многих культур; искусство аборигенов Австралии; фольклор весомого числа культур, перешедших в индустриальную стадию развития и т.д.

4. *Актуализация некоторых форм «другого» искусства* строится на частичном родстве прошлого и нового гештальтов, либо речь идёт о родстве гештальтов, сосуществующих в одновременном диапазоне.

В первом случае примерами являются: популяризация «оригинальной» и «странной» культуры (и искусства) Древнего Египта в западно-европейской культуре XIX–XXI веков; «древнеегипетская тема» в искусстве СССР и т.д. Во втором случае примерами служат: мода на Восток в странах Европы и России (например, «китайщина», или стиль шинуазри в XVIII веке, ориентализм в европейской и русской живописи второй половины XIX – начала XX века); популярность африканского искусства на Западе в первой половине XX века и т.д. Кроме того, данная форма метаморфоз может выражаться в синтезе или эклектичности многих геш-

талътов. Например, в синтезе готики, романтизма и неорусского стиля в модерне или архитектурная эклектика XIX века в России.

5. *Актуализация весомой части искусства сквозь призму нового гештальта* находит свое проявление в случае существенного соответствия актуального и «иногo» гештальтов. Данный метаморфоз для отживших типов культуры и искусства достаточно типичен, поскольку новые историко-культурные «целостности» возникают не на пустом месте и, как правило, находят в прошлом свои «прототипы».

Так, ярким примером в рассматриваемом вопросе служит Ренессанс, нашедший мировоззренческую и эстетическую основу в искусстве Древней Греции; сюда же относится стиль ампир, ориентированный на римское искусство; такая же тесная связь просматривается между романтизмом, как стилем и типом культуры (по М. С. Кагану), и Средневековьем.

Кроме того, в рамках данного обзора уместно указать, что обозначенные метаморфозы «другого» искусства возможны в контексте полной утраты его изначальных мировоззренческих, то есть смысловых аспектов, и его неверных интерпретаций в рамках «нового» типа культуры. Причём такие интерпретации могут быть самыми разными, включая их безобидные и поверхностные проявления, а также ложные и откровенно волюнтаристские версии. Данные ситуации сопоставимы с выходом искусства за пределы «диалога», напрямую или косвенно связанного с его аутентичным смысловым наполнением, однако возвращённого в «диалогическое» пространство посредством совершенно новых трактовок. Примером здесь служит английский Стоунхендж, «обросший» целым спектром смыслов в пространстве культуры Нового и Новейшего времени, включая множество абсурдных версий.

Итак, *рассмотренные метаморфозы, реализуемые между полюсами приятия и неприятия «другого» искусства в контексте новых гештальтов, а также в целом спектре средств его «коррекции», сменяют друг друга, обеспечивая исторические биографии искусства, покинувшего пределы породивших его «культурных организмов».* Данный процесс составляет особую грань исторической динамики искусства, нередко ускользающую от исследователей.

Примером такой «биографии» на уровне всеобщей истории искусства является древнегреческая скульптура. С течением времени греческие статуи копировали римляне; им отсекали носы и другие части в период Средневековья; потом откапывали и собирали в эпоху Ренессанса; особым образом интерпретировали и воспроизводили в классицизме, романтизме и неоклассицизме; переосмыслили в идеологически ориентированных вариациях искусства XX века.

Другим примером, но уже на уровне отечественной культуры, является периодическое обращение к искусству Древнего Египта, с его соответ-

ствующей переоценкой. Впервые наследие Египта было востребовано в конце XVIII – первой половине XIX века (от ампира до романтизма). Примерами данного интереса в одном только Петербурге и его окрестностях служат Египетские ворота при въезде в Царское Село, созданная несколько ранее пирамида в Екатерининском парке, надгробия и усыпальницы знати в «египетском стиле» (например, надгробие над могилой князя А. М. Белосельского-Белозерского). Также необходимо упомянуть целую серию сфинксов, куда входят сфинксы на даче Строганова, у пристани на Свердловской набережной напротив бывшей дачи Безбородко, по углам «Фонтана со сфинксами» (простоим. «Четыре ведьмы») Тома де Томона у Пулковских высот, сфинксы во дворе Горного института, сфинксы из древних Фив у Академии художеств, а также на Египетском мосту и т.д. Следующее обращение к искусству Древнего Египта относится к рубежу XIX–XX веков в контексте модерна. Примерами тут служат дома Санкт-Петербурга, насыщенные египетскими мотивами, в частности – доходный дом А. И. Нежинской на Захарьевской, 23; Доходный дом М. И. Грибкова на Зверинской улице, 31; дом 65 на Большом проспекте Петроградской стороны и т.д. Далее интерес к искусству Египта проявился в советской культуре, немаловажную роль в которой играл фактор приоритета идейных оснований мировоззрения (несмотря на утверждаемую атеистичность) и направленность на возвеличение памяти о военных подвигах и трудовых заслугах советских граждан, совершённых во имя справедливости, защиты и благосостояния Родины. В данном случае показателен лозунг, употребляющийся применительно к подвигу солдат Великой Отечественной войны – «Никто не забыт, ничто не забыто», глубоко сакральный и в настоящее время. Формы египетского искусства, с соответствующей идейной доминантой, направленной на преодоление смерти и забвения, акцентом на иной, «вечный» мир, которые нашли выражение в их монументальности, каноничности, информативности и символизме, в этих условиях оказались востребованными. В результате на основании использования переосмысленных и видоизменённых форм египетского искусства появились многие советские монументы, как бы «вырубленные» из камня и несущие огромный идейный заряд; мемориалы, оформленные барельефами и письменами; обелиски и стелы; наконец, несомненное египетское влияние проявляется в пирамидальной форме Мавзолея Ленина и т.д.

Похожая «биография» у искусства европейского Средневековья, к которому русское искусство обращалось в период романтизма, а также в эпоху модерна. Неоднократно проявлялся интерес и к искусству Древнего Рима, с соответствующими переработками и интерпретациями, в частности, в контексте ампира и далее – в пространстве сталинского классицизма.

Таким образом, представленный подход показывает, что *внутри всеобщей истории искусства можно вести речь об истории искусств, рож-*

дённых в контексте разных культурных «целостностей» и вышедших за их пределы.

Так, искусство определённых исторических типов культуры, оставаясь в чистом виде лишь в рамках собственных жизненных циклов, будучи сотворено, «адекватно» понято и пережито своими создателями, сохраняется и после, в виде аутентичных артефактов самой разной природы, которые постепенно ветшают, но оберегаются, консервируются и реставрируются потомками – как свидетельства прошлого. В то же время искусство любого историко-культурного организма, например, древнегреческого, древнеиндийского или мезоамериканского, может превратиться в *тему* (по аналогии с *thema ed. ч.* и *themata mn. ч.* в научном познании, согласно Дж. Холтону [см.: 5, pp. 328–334]), которая «живёт» во многих типах культуры и, представляя собой одну из *фундаментальных предпосылок развития искусства* в их контексте, «подпитывает» его, обретая новые толкования и интерпретации. Такие *темы*, будучи достаточно устойчивыми, «мутируют», «ветвятся», совершают «уходы» и «возвраты», пронзая, как «рентгеновские лучи», искусство многих культур, как во времени, так и в пространстве.

В своем развитии *темы*, пользуясь терминологией Гёте, сохраняют собственный «первофеномен» (букв. Urphänomen), который узнаётся в любом историко-культурном метаморфозе. Причём, как только первофеномен перестаёт проявляться в достаточной мере, соответственно, и *тема* «растворяется», исчезает или уходит в забвение. Например, как уже было показано, «египетскую *тему*» можно зафиксировать в русском искусстве конца XVIII – первой половины XIX века, в искусстве модерна, а также в искусстве советского времени, посредством явного проявления её первофеномена. Характерно, что «египетские мотивы» можно найти практически на каждом этапе развития отечественного искусства XVIII–XXI веков, но первофеномен в данном случае получает достаточное выражение не всегда.

Кроме того, рассматриваемый термин содержится и в основном труде О. Шпенглера [см.: 3, с. 263], который, опираясь на работы Гёте, фиксировал в картинах мира, науке, философии и искусстве разных «культурных организмов» особые «первофеномены», которые можно уловить, наблюдая жизненный цикл культур, несмотря на возрастные стадии их развития.

Искусство некоторых типов культуры *темой* так и не становится, в ином случае оно «молчаливо» ожидает своего часа, то есть момента, когда оно будет актуализировано в чьём-то гештальте и подвергнуто метаморфозу. И данные интервалы могут быть настолько велики, что может сложиться мнение о полном отсутствии перспективы развития у искусства определённых типов культуры. Однако, как показывает опыт, попытки вывести искусство того или иного типа культуры за рамки его развития в качестве *темы* во многих случаях оказывается преждевременным.



Предпочтение историко-культурной традиции искусства, то есть *темы*, или их комбинаций, совершаемое определённым типом культуры, имеет логику органического соответствия *темы* и культуры, «обратившей на неё внимание». Данное соответствие в первую очередь определяется уровнем картин мира, начиная от соответствия аксиологических, смысловых, знаковых и других структур и заканчивая схожестью лишь внешних форм. Наконец, акцент на те или иные *темы* (букв. *themata*) может основываться на резких различиях и даже полном непонимании другого гештальта и, соответственно, искусства. В таком случае оно воспринимается на уровне экзотики, подражания и игры в другую культуру, при искажении её аутентичных смыслов, а также копировании и искажении внешних форм.

Касательно использования предлагаемого подхода в сфере наук о культуре, включая сферу искусства, в качестве примера можно привести работу коллеги Дж. Холтона из Гарварда Дональда Фэнджера “The Creation of Nikolai Gogol” («Творчество Николая Гоголя», 1979). В своей книге, отталкиваясь от феномена «тем» в научном знании, Д. Фэнджер с некоторой долей условности перенёс их на творчество Н. В. Гоголя, обосновав спектр основных идей и сюжетов его произведений, включая многие реплики отдельных персонажей, с позиций «тематического анализа», как своеобразные иллюстрации стоящего за ними комплекса универсальных сущностей «гоголевского мира». Характеризуя обозначенный перенос, исследователь отмечает: «Под темой здесь я имею в виду нечто более фундаментальное, чем те повторяющиеся объекты интереса – звание, глупость, жадность, нравственная пустота, знаменитая *пошлость* как таковая – каждый из которых можно найти в “реальности”, равно как и в его произведениях. Позади них, составляя конкурирующую реальность, которая является поэтической Вселенной Гоголя, и выражая лишь её законы, находятся некоторые распространённые сущности <...> Фактически, они проявляют себя в тексте как динамичные тенденции, модальности и паттерны взаимоотношений. Поскольку они составляют ключевые элементы художественного кода Гоголя и поскольку их не следует путать с темами, как это обычно толкуется, я предлагаю использовать термины “*thema*” и “*themata*” [4, р. 239]». В качестве таковых *тем* Д. Фэнджер выделяет четыре основные: Метаморфозы, Бегство (Дорога), Идентичность и Осознание (Глаза) [4, р. 240], которые дробятся, усложняются и наслаиваются друг на друга в многообразии более мелких тематических вариаций, при этом подчиняясь некоему целостному идеалу.

Таким образом, применение концепции Дж. Холтона, а также идей Гёте и О. Шпенглера в сфере изучения генезиса историко-культурных традиций искусства раскрывает целый спектр *тематических* процессов, образующих сложные сплетения и видоизменения искусства различных типов культуры в их «биографиях» и метаморфозах, обусловленных вхожде-

нием той или иной историко-культурной традиции в новые типы культуры. Вместе с тем отмеченный тематический массив создаёт плодородный фундамент для возникновения и развития искусства в контексте современных и грядущих историко-культурных «целостностей».

### Литература

1. Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность // Вопросы философии. – 1969. – № 9. – С. 99–108.
2. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление. Психологический очерк / перевод с английского канд. психол. наук П. Тульviste ; под редакцией и с предисловием действительного члена АПН СССР А. Р. Лурия. – Москва : Прогресс, 1977. – 262 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Гештальт и действительность : очерки морфологии мировой истории / пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – Москва : Эксмо, 2006. – 800 с.
4. Fanger D. *The Creation of Nikolai Gogol*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: Belknap Press, 1979. – xviii, 300 p.
5. Holton G. On the Role of Themata in Scientific Thought. – *Science*. – Apr. 25, 1975. – №188 (4186). – Pp. 328–334.



---

---

# ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

## *РУССКИЙ МИР В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГОНЧАРОВА*

**Ольга Юрьевна ЩЕРБАКОВА,**

кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин и иностранного языка юридического факультета Российского университета кооперации, г. Мытищи, Московская область, Россия

e-mail: osherbakova@rucoop.ru

**Ольга Владимировна ЯРИЗ,**

доцент кафедры гуманитарных дисциплин и иностранного языка юридического факультета Российского университета кооперации, г. Мытищи, Московская область, Россия

Статья посвящена особенностям духовно-нравственной и социальной проблематики в произведениях выдающегося русского прозаика XIX века Ивана Александровича Гончарова. Авторы концентрируют внимание на национальном чувстве, на духовной связи с Отечеством, отсутствие которых, как отмечает в своих классических романах И. А. Гончаров, приводит человека к краху и гибели. В последнем романе писателя «Обрыв» особое место занимают мысли главного героя о России, неразрывную связь с которой он по-настоящему осознаёт, оказавшись за границей.

Ключевые слова: творчество, литература, Отечество, национальное сознание.

### **RUSSIAN WORLD IN THE WORKS OF I. A. GONCHAROV**

**O. Yu. Shcherbakova**, Ph.D. (Philology), Associate Professor,  
Head of the Chair of Humanities, The Faculty of Law,  
Russian University of Cooperation, Mytishchi, Moscow region, Russia

e-mail: osherbakova@rucoop.ru

**O. V. Yariz**, Associate Professor of the Chair of Humanities, The Faculty of Law,  
Russian University of Cooperation, Mytishchi, Moscow region, Russia

The article is devoted to the peculiarities of spiritual, moral and social problems in the works of the prominent Russian writer of the 19th century Ivan Alexandrovich Goncharov. The authors focus here on the national feeling, on the spiritual connection with the Fatherland, the absence of which, as noted in his classical novels of potters, leads a person to collapse and death. In the last novel of the writer "Breakage" a special place is occupied by the thoughts of the protagonist about Russia, an indissoluble connection with which he really realizes, being abroad. The article is devoted to the peculiarities of spiritual, moral and social problems in the works of the prominent

Russian writer of the XIX century Ivan Alexandrovich Goncharov. The author focuses here on the national feeling, on the spiritual connection with the Fatherland, the absence of which, as noted in his classical novels of potters, leads a person to collapse and death. In the last novel of the writer "Breakage" a special place is occupied by the thoughts of the protagonist about Russia, an indissoluble connection with which he really realizes, being abroad.

Key words: creativity, literature, Fatherland, national consciousness.

Иван Александрович Гончаров (06/18 июня 1812 года – 15/27 сентября 1891 года) родился в Симбирске, в зажиточной и образованной купеческой семье. Сначала И. А. Гончаров учился в частном пансионе, затем в Московском коммерческом училище, а с 1831-го по 1834-й год был студентом словесного отделения Московского университета. По окончании университета выпускник некоторое время служил секретарём в канцелярии Симбирского губернатора; в 1835 году он переехал в Петербург, где поступил на службу в Департамент внешней торговли Министерства финансов в качестве переводчика. Сделавшись домашним учителем сыновей художника Н. А. Майкова Аполлона и Валериана, И. А. Гончаров вошёл в круг литературно-художественного салона семьи Майковых, где встречался с известными писателями и журналистами. Осенью 1852 года И. А. Гончаров отправляется в кругосветное путешествие на военном фрегате «Паллада» в качестве секретаря экспедиции. Итогом путешествия стала его книга очерков «Фрегат Паллада», опубликованная в 1858 году. В 1855 году И. А. Гончаров возвратился в Петербург.

Первые литературные опыты И. А. Гончарова относятся к 1838 году (повесть «Лихая болезнь»). Но известность пришла к писателю только в 1847 году, когда в журнале «Современник» был опубликован роман «Обыкновенная история». В нём была рассказана история превращения молодого дворянина, жившего мечтой о значительной деятельности, в обыкновенного трезвого дельца. В 1859 году был опубликован самый известный роман писателя – «Обломов». Спустя 10 лет, в 1869 году, был опубликован третий классический роман И. А. Гончарова – «Обрыв».

Литературные занятия перемежались с государственной службой в цензурном ведомстве. И. А. Гончаров прослужил в нём до начала 70-х годов XIX века. Затем вышел в отставку, замкнуто и одиноко погрузившись в жизнь, внешне отстранённую от общественных интересов.

В оставшиеся годы из-под пера писателя вышло немного и очерково-бытовое: «Воспоминания», статьи «Старые слуги», «Литературный вечер», «Мильон терзаний» (о драматической комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»). Последним творческим штрихом писателя стала критическая статья «Лучше поздно, чем никогда», где автор подводил итоги своего участия в становлении отечественной романной прозы, неуклонно нацеленной на всеобъемлющее исследование текущей истории.

Романная трилогия И. А. Гончарова картинно представила жизнь русского дворянства 30–60-х годов XIX века. Образы Татьяны Марковны, Марфеньки, Викентьева (в «Обрыве») запечатлели эпоху дореформенную. Илья Обломов и Ольга Ильинская («Обломов»), Райский и Вера («Обрыв»), а также юный Александр Адуев («Обыкновенная история») образно показали людей переходной эпохи, отчасти сохранивших в себе дух старины, но в известной мере уже освободившихся от её влияния. Наконец, о новой, пореформенной реальности, как она виделась И. А. Гончарову, активно возвещали Андрей Штольц в «Обломове», Тушин и Марк Волохов в романе «Обрыв».

Идею старого времени привнесла в романное искусство писателя бабушка Татьяна Марковна («Обрыв»). Верная заповедям традиционного дворянства, она, естественно, опасалась всего неведомого и нового. Её до боли огорчало, что внук собрался пойти «по штатской» или, что ещё унизительнее, податься в артисты. Бабушка искренне полагала, что если уж служить, то разве что по военной части; все остальные занятия и профессии могут лишь опорочить её род. Татьяна Марковна в своих мыслях и чувствах будто заперлась в строго определённых гранях былого, закрепляя его настоянными на мудрости пословицами и поговорками, которые постоянно сыплются с её языка. Добрая бабушка убеждена, что молодёжи недостойно предаваться мечте о жизни иной, явно отступающей от вековых устоев, и во всём необходимо следовать по стопам старших. В этом отношении она становится даже деспотичной. И, кстати, её деспотизм покорно воспринимается Марфенькой и Викентьевым. Люди беззаботно весёлые и жизнерадостные, далёкие от истинных общественных интересов, они не позволяют себе выйти из её послушания и будут жить, как она укажет.

Эпоху переходную представляет молодой Адуев в «Обыкновенной истории». Он романтик, чьё умонастроение сложилось на почве крепостного права. Его мать, которую Белинский, устанавливая литературное родство, едко назвал «доброй внучкой злой Простаковой» [цит. по: 5, с. 185], привила ему праздную мечтательность, перемешанную с «эгоистическими наклонностями». Немного реальных знаний почерпнул он и в стенах университета, где обучился речам преимущественно туманно-восторженным и звучным отголоскам древней эстетики. В его незрелой душе грёзы о жизни, полной любви и дружбы, обманчиво соотносятся с неприятием труда упорного и тяжёлого.

Однако столкновение с настоящей действительностью скоро опрокинуло его многие юношеские мечтания. Петербург, куда Александр Адуев приехал, чтобы в кругу родного дядюшки утвердиться в своих радужных замыслах, неожиданно охладил его полным равнодушием к человеческой судьбе. Столичный город представился как символ духовной пустоты и

однообразного, замкнутого пространства, лишаящего личность индивидуальности [6, с. 78]. Здесь, замечает Адуев-младший, сплошная «суматоха; все бегут куда-то, занятые только собой; однообразные каменные громады; нет простора и выхода живому взгляду: заперты со всех сторон, – кажется, и мысли, и чувства людские также заперты [3]».

А далее неудачи сменялись неудачами. В департаменте, куда он определился на службу, Адуев собирался «решать» важные государственные вопросы, а вместо этого ему поручили переводить статьи о «назёме» для отдела сельского хозяйства. Разочарование поджидало его также и на литературном поприще: стихи, которыми он опевал свою деревню и себя в деревне, по снисходительному приговору Адуева-старшего, могут пойти разве что «на оклейку окон». Кроме всего прочего, юношу оставила любимая девушка. В своём сердце он изыскивал для Наденьки Любецкой место редкостной романтической феи, а она, позабыв внезапно «жаркие клятвы и таинственные летние ночи», с холодным расчётом предпочла другого. С глаз Адуева-младшего спала пелена. Ему вдруг почудилось, что окружавшие его люди только тем и занимаются, что обкрадывают его душу. «Ужели во всём так? – вопрошает он себя. – Ужели я ошибался в заветных, вдохновенных думах, в тёплых верованиях в любовь, в дружбу и в людей? [3, с. 168]».

Герой на какое-то время оставляет столицу, возвращается в деревню. Но оказывается, что прежнее романтическое мироощущение в нём заметно убавилось. Переосмысливая своё неудавшееся хождение в свет, Александр постепенно приходит к мысли, что нельзя оставаться в изоляции и отстраняться от быстротекущего века. В конце романа перед читателем предстаёт солидный человек, с брюшком, с видным положением в петербургском обществе, готовый, к великой радости своего дяди, увенчать своё благополучие выгодной женитьбой. Собственно, с ним произошла «обыкновенная история»: проза жизни победила юношескую мечтательность.

Обломов, герой одноименного романа, тоже представляет переходную эпоху. Окружавшая его крепостная жизнь с детства подавляла в нём малейшее проявление самостоятельности. Вся сонная обстановка, в которой рос мальчик, приучила его к тому, что удовлетворение своих желаний можно получать не от собственных усилий, а от рабских услуг дворового люда. Сон и безделье, покой и довольство заполняли мирское существование изо дня в день, и юное чадо бессознательно чертило себе картину своей будущей жизни по жизни, его окружавшей. Учёба в университете несколько всколыхнула юношу Обломова своими нематериальными идеями, но лишь на время: безвольный по натуре, он был неспособен к неутомимым увлечениям, к полезному и напряжённому труду. Наделённый памятью, он пассивно усвоил готовые научные выводы, отказавшись про-

думать и проработать их в такой мере, чтобы определить ими собственную жизненную цель. В итоге между наукой, к которой он пробовал приобщиться, и жизнью, его поработившей, пролегла целая бездна, отчётливо зримая и непреодолимая. В его бесцельном сознании жизнь пошла сама по себе, а наука сама по себе. В этом отношении он оказался близок к когорте тургеневских «лишних людей».

В Обломове явно угадывается человек благородной души и кристального сердца. В иную пору он «горько плакал /в себе/ над бедствиями человечества», «разгораясь желанием указать /последнему/ на его язвы»; он даже начинал понимать весь ужас собственного бездействия. Однако это не мешало ему дни, месяцы, годы лежать на диване и предаваться позднему мечтанию, горько осознавая, что от жизни не спрятаться в скорлупу, что она «трогает». Любовь к Ольге Ильинской разбудила в Обломове истинные чувства, но лишь на короткое время; и он гибнет, поглощённый плесенью и пылью диванно-недвижной жизни.

Ольга, подводя итоги своего неудавшегося хождения к Обломову, с горечью вопрошала: «Илья, что ты сделал? Ты добр, умён, нежен, благороден – и гибнешь! Что сгубило тебя?» И Обломов нашёлся, «чуть слышно» возразил: «Есть: обломовщина» [1, с. 328]. Критик Н. А. Добролюбов, прочтя это самоопределение, объективно связал его с «сонной одурью» всей барской (и не только барской) России дореформенной поры. По его мысли, высказанной в статье «Что такое обломовщина?» (1860), вирусом обломовской мечтательности, исключительной погружённости в себя, в свою личность были заражены и пушкинский Онегин, и лермонтовский Печорин, и гоголевский Тентетников, и, конечно, тургеневский Рудин. Более того, «болезнь» героя И. А. Гончарова проникла во все поры жизни действительной: душевно недомогает помещик-крепостник, праздно болтающий «о правах человека», и губернский чиновник, постоянно жалующийся «на сложности делопроизводства», и либеральный журналист, расточительно тратящий слово на пустые суждения, «не обязывающие к делу» [4, с. 123–124].

Характерные черты старой дворянской жизни 30–40-х годов XIX века отчасти унаследованы Борисом Райским («Обрыв»). Его безраздельной душевной привязанностью стал культ любви: всю жизнь он предавался бурным всплескам чувства, с которым собирался проходить по коридорам собственного бытия, поднимаясь над обыденностью общего тусклого существования. Райский – художник: в нём эстетически тонко и неудержимо теплится идея большого искусства, и он, кажется, истинно определился в некоторых гранях своей природной даровитости. Правда, ему больше удаётся говорить о собственном понимании искусства и собственной страсти к нему, чем непосредственно и с чувством потрудиться в его области. Он жарким словом окропляет мысль о «бедствиях народа»,

о необходимости «помочь ему»; тут, несомненно, сказываются его родственные связи с дворянской молодёжью дореформенного времени. Но вместе с тем в его сознании неудержимо прослеживаются и веяния новой эпохи. Райский начинает судить о сословных предрассудках, явно осуждает деспотические нравы в семье, убеждённо обхаживает идею свободной личности, совсем не соотносимую с традициями «бабушкиной морали». В его думы об искусстве всё чаще закрадывалась мысль, будто оно уже сошло, спустилось с неведомых, отвлечённых высот и вот-вот готово смешаться с идеями людской толпы. Заметим, однако, что людей, подобных Райскому, называли в то время интеллигентствующими романтиками, «крайними идеалистами», снедаемыми, как писал позднее о своих персонажах И. А. Гончаров, «своей собственной и казённой обломовщиной [цит. по: 5, с. 238]».

Переходная эпоха одарила И. А. Гончарова плеядой обворожительных женских образов: в «Обломове» её представила Ольга Ильинская, а в романе «Обрыв» – Вера. Ольга наделена от природы пытливым умом, незаурядным влечением к знанию. Она много и жадно читает, пытается найти в книгах то, что её искренне волнует. «Зачем нас, женщин, не учат», – с недоумением вопрошает она [1, с. 281]. Её по-настоящему увлекает работа мысли и связанное с ней «живое дело»: Ольга загорается страстным желанием перевоспитать Обломова. Но, по тонкому определению И. А. Гончарова, она полюбила в Обломове не столько то, что было в нём хорошее, сколько то, должно было возродиться в результате её усердной работы. Естественно, что все усилия в этом отношении оказались тщетными: дорогой её сердцу человек так и не сполз с дивана, чтобы приобщиться к жизни вещей, – и когда она увидела это, с готовностью порвала с ним. И поскольку приспела пора выходить замуж, рожать детей и строить, таким образом, жизнь семейную, Ольга сошлась в ней с практичным и расчётливым полунемцем Штольцем. Счастья полного она, бесспорно, не обрела с ним; её по-прежнему донимали болевые вопросы бытия: «Куда ж идти?.. Дальше нет дороги. Ужели нет? Ужели тут всё ... всё?» [1, с. 359]». Кстати, в Ольге Ильинской обозначилось немало общего, что связывало её с тургеневской героиней Еленой Стаховой из романа «Накануне», образно явившейся в литературном мире годом позже (1860) и также искавшей себе выбор «накануне» грандиозного сдвига в русской жизни.

Вера из романа «Обрыв», по замыслу И. А. Гончарова, представляет иную – пореформенную – эпоху. Её дарование, как и у Ольги Ильинской, закреплено в пытливом уме, но также в ещё более решительном и независимом, чем у Ольги, характере. Под влиянием упорной мысли девушка выбирается из-под опеки своей бабушки, пытается обрести новую, «нетрадиционную» идею жизни. На какое-то время Вера сближается с молодым



«всеотрицателем» сущего Марком Волоховым. Он привлёк её внимание тем, что категорически не воспринимал «земных и небесных покровителей» старой жизни и старой науки. По его убеждению, не существует в мире ни добродетели, ни порока, а есть ниспосланная сверху абсолютная свобода, и, по её предписаниям, можно вольно таскать из чужого сада яблоки, и брать деньги займы без отдачи, и даже свёртывать папироски из листов художественно ценной книги. Кредо Волохова «архисоциалистическое»: «собственность есть кража».

Вера, осознав всю греховность своего душевного заблуждения, резко отходит от Волохова и начинает понимать, что истинная тропа человеческая протекает через извечное чувство Родины и её традиции, с которыми у неё по внутреннему недосмотру так неожиданно ослабли связи. Она всем сердцем и умом возвращается к родной бабушке, к широким просторам Волги, к примыкавшему к её берегам русскому лесу. Вера, как, впрочем, и Райский, восстанавливает свои кровные отношения с Россией, которую холодные и безрассудные люди всё это время подталкивали к бездуховной пропасти и которую теперь ей, Райскому, как и всему миру людскому, предстоит отвести от «обрыва». Девушка находит своё семейное счастье в замужестве с лесничим-предпринимателем Тушиным, который, быть может, один способен умиротворить все её душевные и умственные поиски и привязанности.

К истине истинной приходит постепенно и художник Райский. Он проникается сознанием, что писать красоту на холсте и вообще создавать полезно-мирское можно лишь с ясным мировидением и на твёрдом жизненном основании. В Италии, в отрыве от родины, Райский вдруг почувствовал всепроникающую силу трёх фигур: его Веры, его Марфеньки, его бабушки, за которой стояла другая «великая бабушка – Россия [2, с. 648]». Все они теперь они сближались в нём и, сближаясь, сливались с образом великой России: она-то и способна стать одухотворяющим источником всей его силы в неутомимых поисках истинно земной красоты.

Круг духовно-нравственных исканий и «превращений» завершается в трёх романах изображением одного и того же характера – русского из дворянской интеллигентной среды. Русский у И. А. Гончарова одарён природной чистотой и благородными помыслами; но он всегда с опозданием обретает (а порой и вовсе не обретает) идею родной Отчизны как единственного жизненного центра, вокруг которого и на основе которого развивается и крепнет личность.

## Литература

1. *Гончаров И. А.* Обломов : роман в 4 частях / ст. и примеч. А. Г. Гродецкой. – Санкт-Петербург : Пушкинский Дом, 2012. – 636 с.

2. *Гончаров И. А.* Обрыв : роман. – Москва : Художественная литература, 1988. – 654 с.
3. *Гончаров И. А.* Обыкновенная история : роман в 2 частях. – Москва : Художественная литература, 1980. – 333 с.
4. *Добролюбов Н. А.* Что такое обломовщина? // Избранные статьи. – Москва : Художественная литература, 1986. – 358 с.
5. *Краснощекова Е. А.* Иван Александрович Гончаров : мир творчества. – Москва : Пушкинский фонд, 1997. – 492 с.
6. *Лоциц Ю. М.* Гончаров. – Москва : Молодая гвардия, 1985. – 495 с.



# ФОЛЬКЛОРНЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОКИ «ВОЖДИЗМА» В КУЛЬТУРНОЙ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СССР И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1920–1940-х ГОДОВ

**Дмитрий Владимирович ПОЛЬ,**

доктор филологических наук, профессор,  
профессор кафедры русской литературы Московского педагогического  
государственного университета, профессор кафедры журналистики  
Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: pol-d-v@yandex.ru

Русская революция 1917 года не только стала одним из самых заметных событий XX столетия, определившим развитие множества стран, но и ярким примером архаического бунта на фоне социально-экономической модернизации. Соединение, на первый взгляд, несочетаемых начал – архаического сознания и модернизационных процессов – придало особый неповторимый характер строительству «нового общества» в России – Советском Союзе. Уникальность событий 1917 года была обусловлена тесным переплетением национально-исторического и универсального, прежде всего французского опыта. Собственно, истории («предания») о Французской революции вкупе с активизировавшейся архаикой и составили самобытное начало русской революции.

Одним из ближайших результатов событий рубежа 1910–1920-х годов стало возникновение в 1920–1940-е годы вождизма, фольклорные и литературные истоки которого обнаруживаются не только в Советской России, но и в Русском зарубежье, что является ещё одним косвенным свидетельством национального характера Русской революции 1917 года.

Ключевые слова: Советская Россия 1920–1940-х годов, Русское зарубежье, «вождизм», Русская революция 1917 года, архаический пласт культуры, литература и этнокультурное сознание.

## **FOLKLORE AND LITERARY SOURCES OF “VOZHDIZM” IN THE CULTURAL AND SOCIAL LIFE OF THE USSR AND THE RUSSIAN DIASPORA OF THE 1920s – 1940s**

**D. V. Pole**, Full Doctor of Philology, Professor, Professor of Department of Russian literature, Moscow State Pedagogical University, Professor of Department of Journalism, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: pol-d-v@yandex.ru

The Russian revolution of 1917 not only became one of the most notable events of the 20th century, which determined the development of many countries, but also a vivid example of archaic rebellion on the backdrop of socio-economic modernization. The connection, at first sight, of incompatible principles – archaic consciousness

and modernization processes – has given a special and unique character to the construction of the “new society” in Russia – the Soviet Union. The uniqueness of the events of 1917 was due to the close intertwining of the national-historical and universal, primarily the French experience. Actually, the stories (“legends”) about the French Revolution, coupled with the intensified archaism, formed the original beginning of the Russian revolution.

One of the immediate results of the events of the turn of the 10s-20s was the emergence in the 1920s-40s of the “vozhdizm”, which folklore and literary sources are found not only in Soviet Russia but also in the Russian diaspora, which is another indirect evidence of the national character of the Russian Revolution of 1917.

Key words: Soviet Russia of the 1920s – 1940s, the Russian diaspora, “vozhdizm”, the Russian Revolution of 1917, the archaic layer of culture, literature and ethnocultural consciousness.

Русская революция, столетний юбилей которой отмечался в 2017 году, породила великое множество мифов, изучение и пересмотр которых стал делом нескольких поколений историков, культурологов и литературоведов. В числе самых устойчивых оказалась убежденность в том, что революция стала закономерным результатом социально-экономического развития страны. Выдвинутый как одно из объяснений неотвратимости революции, а значит, и косвенного оправдания колоссальных жертв, понесённых Россией, данный тезис в настоящее время в той или иной степени разделяется многими историками и публицистами из «патриотического» и «либерального» лагерей. Впрочем, данное утверждение популярно не только в научном сообществе, но и широко распространено в общественном сознании России, Украины, Белоруссии, бывших советских республик Средней Азии и Закавказья. Как ни странно, именно здесь сходятся не только учёные и резонирующие на околоисторические темы гуманитарии, но и современные идейные антагонисты, легко переходящие к действительному воплощению своих идей, националисты и либералы, нацболы и «майданники» (чтобы ни утверждали самопровозглашённые глашатаи украинского общества о своей изначальной и исключительной принадлежности к Европе, они всё так же остаются в советской парадигме культурного сознания; об этом убедительнейшим образом свидетельствует крайний радикализм их действий и утверждений).

Категоричность – не самое лучшее свойство для научного исследования. История, по признанию многих учёных и общественных деятелей, есть лишь та версия событий, с которой люди в строго определённый момент времени решили согласиться. И чтобы ни утверждали экономисты и политологи о неизбежности крушения империи, распада Российского государства и прочих общественно-политических коллизий, отметим, и это общепризнанно, что за многовековую историю России бывали ситуации и несопоставимо более сложные, чем та, которая сложилась в стране в начале 1917 года. Вряд ли можно согласиться и с утверждениями об уникальности отечественного опыта XX столетия. Мировая история даёт

великое множество примеров масштабных социальных преобразований, радикальный характер которых имел катастрофические последствия для общества и государства. Ближайший и всем хорошо известный пример, большевики достаточно активно использовали этот опыт, – Французская революция конца XVIII века. В истории Востока также существовало великое множество попыток построения «государства благоденствия»; из числа наиболее удачных и близких по времени – движение тайпинов во второй половине XIX столетия, итогом которого стало создание «Государства небесного благоденствия» («Тайпин Тяньго»). Разумеется, каждый из этих случаев по-своему уникален, но есть и определённая закономерность, состоящая в столкновении традиционного и новаторского, архаичного и индивидуалистического. Во всех этих случаях происходило пробуждение того, что с лёгкой руки К. Г. Юнга стало называться архетипическим.

Историки XIX столетия достаточно убедительно показали, что Французская революция конца 1789 года имела крайне негативные последствия для развития страны. Собственно, с этого времени Франция из ведущей, на равных спорящей с «туманным Альбионом», становится «вечным» догоняющим Британской, а затем ещё и Германской империи [9]. Но в истории Русской революции память о французских якобитах, жирондистах и роялистах – это, прежде всего, определённое руководство к действию, а не некое воспоминание о далеко не самом удачном опыте построения государства гражданского равенства и благоденствия.

Действенность историй («преданий») о Французской революции вкупе с активизировавшейся архаикой и составили самобытное начало русской революции. В этом соединении изначально несоединимого архаичного, основанного на мифе и восходящего к архетипам, и историко-литературных мифологем, неразрывно связанных с динамично развивающимися социально-политическими процессами, состоит действительно уникальное свойство Русской революции 1917 года. Архаичный мужик-крестьянин обнаружил в себе, по меткому обозначению М. Волошина в стихотворении «Неопалимая купина» (1919), Стеньку Разина, а не Серафима (Саровского). И, обнаружив в себе мятежного вожака казачьей вольницы, в конечном счёте подчинился лидерам из разночинно-интеллигентской среды, которые, в свою очередь, проявляли в своих действиях черты героев Французской революции 1789 года, прежде всего Бонапарта и Робеспьера. Таким образом произошло, на первый взгляд, невозможное: Стенька Разин соединился (и подчинился) с Наполеоном Бонапартом и Робеспьером, являвшими собой не реальных исторических лиц, а воплощение определённых типов культурных героев.

Русская революция 1917 года являла собой очень сложное явление. И если архаичный пласт крестьянской культуры, для которого был характерен культ крови и земли, проявил себя в революции через активиза-

цию архетипов и коллективного бессознательного, то радикализм русской интеллигенции [1] – в широчайшем представительстве в революционной стихии героев, олицетворявших саму возможность ускорения исторического процесса.

Для понимания сложности ситуации обратимся к фольклорным и литературным свидетельствам активизации архаического слоя в русской культуре XX столетия. Рубежным событием в жизни страны стала Первая мировая война, обнажившая целый ряд проблем, которые и определили развитие страны на протяжении всего XX века.

К началу Первой мировой войны Россия занимала лидирующие позиции по темпам экономического роста и, формально оставаясь на четвертом – пятом местах в мировом экономическом рейтинге, значительно опережала развитые страны в динамике. Страна преображалась на глазах. Столыпинские реформы значительно ускорили этот процесс. В 1914 году Россия уверенно превращалась в самую читающую страну, заняв первое место в Европе по количеству и тиражам книжных изданий и уступив только США. Не за горами и без всяких потрясений была и ликвидация безграмотности (планировалась к 20-м годам). Резко увеличилось число казённых и частных учебных заведений, успехи российской науки стали, пусть и с неохотой, признаваться на Западе. Открытие Транссиба, строительство Амурской и Якутской (при Советской власти была заброшена и достроена только в начале XXI века) железных дорог, уникальные мосты через реки Сибири и Дальнего Востока, стремительное освоение Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока – вот крайне неполный перечень достижений в экономике. В политической сфере очень медленное, но тем не менее поступательное развитие парламентаризма и местного самоуправления – земства.

Разумеется, эта позитивная и несколько даже благостная картина жизни дореволюционной России не означала отсутствия трудностей, которые, несомненно, были, и в огромном количестве. Однако в подавляющем большинстве своём они являлись сопутствующими, объяснимыми проблемами роста, и вряд ли могут рассматриваться в качестве непреодолимых. Страна стремительно преображалась, что сопровождалось и изменением массового сознания, в котором постоянно происходила ревизия традиционных ценностей. Глубокий и продолжительный кризис патриархальных устоев сопровождался утверждением индивидуализма, который постепенно переставал быть уделом исключительно высшего сословия, вовлекая самые разные группы населения в преобразовательную деятельность. В романе-эпопее «Тихий Дон» очень хорошо показано подобное изменение внутри патриархальной казачьей семьи, когда младший сын нарушает устоявшийся в веках семейный уклад. Любовь Григория и Аксиньи становится вызовом всему укладу жизни, знаменует собой кар-

динальное изменение отношения человека к общественным институтам. По сути, со страсти Григория и Аксиньи и началась Революция – как грандиозная переделка всего течения жизни патриархального «тихого Дона». Тенденции к индивидуализации частной и общественной жизни, очевидные в России начала XX века, не были, однако, безусловными. Архаичное сознание, основанное на традиционном общинном укладе, всё ещё было достаточно сильным, особенно в крестьянской и казачьей среде, что наиболее заметно проявилось во время социально-исторических потрясений 1910–1930-х годов.

Первая мировая война, которая до Февральской революции 1917 года была для России относительно успешной (потери в Прибалтике и в Польше были «компенсированы» приобретениями в Галиции и в Закавказье; промышленность смогла перестроиться на войну; оставался высоким мобилизационный ресурс прочности; сохранялись большие запасы продовольствия и т.д.), неожиданно обнаружила удивительную устойчивость архаичного слоя культуры и сознания. Вдруг выяснилось, что народные воинские («рекрутские») песни сохраняют свою популярность и в Первую мировую войну [7]. В то же время Первая мировая война обозначила великое множество внутренних противоречий (социальных, этноконфессиональных и т.д.), свойственных Российской империи. Поэтому с точки зрения многих учёных и представителей творческих профессий кризис в России начался с Первой мировой войной. Так воспринял её целый ряд писателей 1920–1930-х годов. И. Г. Эренбург увидел Первую Мировую войну как длительную болезнь, которая не кончится в одночасье. «Начатая в припадке апоплексии от избытка неразумных сил, от несправедливого, хищного, краденого богатства, она кончится только, когда разрушит то, во имя чего началась: лицемерную культуру и левиафана – государство! [12, с. 338]».

В Первой мировой войне увидели корень «нынешних бедствий» (Гражданской войны, социальных экспериментов и репрессий 1920–1930-х годов) герои «Тихого Дона» и «Доктора Живаго». Война, по словам Григория Мелехова, «отменила» веру в Бога у казаков. Лариса, героиня романа Б. Л. Пастернака, а с нею вместе и сам автор, ретроспективно оценивая Первую мировую войну, отмечает ту пагубную роль, которую она привнесла в жизнь простых людей. «Я <Лариса> уверена, что она <Первая мировая война> была виною всего, всех последовавших, донныне постигающих наше поколение несчастий. <...> Я ещё застала время, когда были в силе понятия мирного предшествующего века. Принято было доверяться голосу разума. То, что подсказывала совесть, считали естественным и нужным. Смерть человека от руки другого была редкостью, чрезвычайным, из ряда вон выходящим явлением. <...> И вдруг этот скачок из безмятежной, невинной размерности в кровь и вопли, повальное безумие

и одичание каждодневного и ежечасного, узаконенного и восхваляемого смертоубийства. Наверное, никогда это не проходит даром. <...> Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала монархической – потом революционной. Это общественное заблуждение было всеохватывающим, прилипчивым. Всё подпало под его влияние [6, с. 384–385].

Первая мировая война, Революция и Гражданская война привели к резкой активизации архетипического. Это проявилось и в богоборчестве, «интерпретация революции как восстания против Бога была устойчивой и распространённой ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции [5, с. 182]», и в «вождизме». В связи с этим особенно интересна первая книга «Поднятой целины» М. А. Шолохова – своеобразный документ эпохи, с чем соглашались и многие эмигранты, внимательно прочитавшие роман [11, с. 73].

Правдивость М. А. Шолохова не только в описании того, как происходила коллективизация; она проявляется и в воспроизведённой писателем речи персонажей. Интуитивно устами своих героев автор выразил нюансы отношений к Христу и дьявольскому миру, свойственные двум враждующим лагерям – новому коллективному и старому – хозяев-индивидуалистов. И этим писатель невольно отобразил то пробуждение древнего, архаического опыта человечества, которое наблюдалось в годы потрясений и поляризовалось в конфликте старого и нового.

Образ «Великого перелома» в первой книге романа «Поднятая целина» складывался постепенно, в том числе и благодаря речи персонажей, широко использовавших слова «чёрт», «дьявол», «идол», «Христос» или «Ради Христа», «Господь», «молитва». Подобная лексика была естественной для начала 1930-х годов. Интереснее другое – кто и как к ней обращается.

Слово «чёрт» (или родственные ему «чертан», «чертяка», «шорт») в романе используется как ругательство всеми казаками. Однако преобладают среди них большевики и им сочувствующие (Майданников, Любишкин, Щукарь), которые используют это слово сорок один раз, в то время как их противники – девять. Такое расхождение не может быть объяснимо случайностью. М. А. Шолохов, внимательный наблюдатель за происходящими на Дону событиями, выделил то чрезмерное увлечение словом «чёрт» (нелишне вспомнить и распространившееся в годы Гражданской войны название моряков «чертяками»), которое было характерно для создателей нового мира. Борьба с религией, и с православием в особенности, невольно провоцировала в принимавшей участие в этом малообразован-



ной массе принятие антипода Бога – дьявола. Для человека, выросшего в верующей семье (а таковыми были практически все герои «Поднятой целины», даже Размётнов, Нагульнов и Кондрат Майданников), отказ от всего, что было свято, невольно приводил к утверждению «дьявольского» в самой тональности их речевого обихода.

Пять раз в романе использовано слово **«идол»**, и всякий раз оно относится к большевикам. Шесть раз, и исключительно сторонниками новой власти, использовано слово **«дьявол»** – как для характеристики товарищей (Нагульнова), так и явных (Лапшинов) и скрытых (Островнов) врагов. Если большевики активно используют такие слова, как «дьявол», «чёрт», – неудивительно, что местных большевиков называют «идолами», – то их противники предпочитают **«Господь»**, **«Христос»** (**«Ради Христа»**). Напротив, большевики (Дёмка Ушаков) употребляют слово «Христос» всего один раз и то с очевидной издёвкой: «Ты вроде как **Исус Христос**, въезжающий в Ерусалим на ослиати [10, с. 251]». Ни один из большевиков не использует само слово «молитва» в его прямом значении.

Как видим, не с **молитвой** и **образом**, а с **«чёртом»** и **«дьяволом»** на устах создавались коллективные хозяйства, на пересечении этих сюжетных линий и складывался образ «Великого перелома» в первой книге романа М. А. Шолохова «Поднятая целина».

М. А. Шолохов точно передал нюансы отношений между властью и народом, обращая внимание на внутренние, потаённые причины братоубийственной розни. «Шолохов понимает, что гражданская война – это не война, а болезнь народа. Болезнь, которую поражены как белые, так и красные, как большевики, так и антибольшевики [11, с. 118]», – писал в 1959 году критик-эмигрант, «невозвращенец» М. М. Коряков. В главах из романа «Они сражались за родину» М. А. Шолохов прямо связал репрессии с тем злом, которое пробудилось в народе в связи с кровавыми событиями Гражданской войны.

Вместе с «древним злом», архаичным и даже хтоничным по своей природе, к жизни пробудилось и почитание лидеров, в основе культа которых много, очевидно, основано на подсознании. После Революции 1917 года в России на длительное время складывается почитание «вождей». Великое множество переименований городов, улиц, площадей получили имена региональных и общероссийских «героев революции». Особо выделялся культ Троцкого. Дошло даже до того, что в военном Уставе Красной Армии от 1922 года в 41 параграфе была помещена политическая биография Л. Троцкого.

Помимо этого, в бесчисленных сочинениях и сборниках рубежа 1910–1920-х годов – времени революционных событий и Гражданской войны – прославлялись вожди «местного уровня», как горьковский Данко, ведущие народ (массы) к светлому будущему.

Например, маленький, ничем ни внешне, ни содержательно не примечательный сборник начала 1920-х годов, посвящённый одному из эпизодов Гражданской войны – схватке за Карелию, опубликованный в 1922 году Политотделом Карельского района.

Пафосность – отличительная черта сборника. Это и о бойцах, и о командирах, и обо всех мало-мальски сопричастных делу Революции, включая всех участников издания данной книги, и прежде всего – о «товарище Гусеве», которому посвящён и отдельный адрес, и поименован он «Вождём» и «Учителем», а является, судя по тексту, руководителем политотдела армии. Вот собственно и всё, что о нём известно.

Сборник «Карельская авантюра» принадлежит к многочисленному ряду произведений о Революции и Гражданской войне, созданных в Красной армии, в Советской России. Однако и в «Белой России» наблюдалось аналогичное явление. Так, в «Зимней дороге» писателя и профессионального историка, специалиста по истории XX столетия Л. А. Юзефовича отмечается широчайшее распространение в «белой» прессе прославления вождей и героев Белого движения, в которых видели предводителей (вожаков) эпической борьбы против «красной чумы».

Не стали исключением 1920–1930-е годы – время пятилеток, раскулачивания. Как и на рубеже 1910–1920-х годов, вождизм оставался особенностью культуры и мировоззрения того времени. Например, в романе «Факультет ненужных вещей» Ю. О. Домбровского изображена Алма-Ата – одна из «провинциальных столиц» СССР – времён «Великой чистки 30-х годов». Уже запущен беспощадный маховик репрессий, который несколько не мешает почитанию «местных вождей», что между делом и как бы невзначай отмечается героем-протагонистом [2].

Миф о Бонапарте «преследовал» не только красных вождей в 1920–1930-е годы, но и русских эмигрантов, вплоть до конца 1950-х годов. И если Р. Гуль в своей книге «Красные маршалы» риторически вопрошал о том, кто же из красных военачальников повторит путь Бонапарта, то Б. Л. Солоневич в своём романе «Заговор красного Бонапарта», написанном, как можно понять из рекламных объявлений, в начале 1940-х годов и опубликованном в Буэнос-Айресе в 1958 году, на основе дошедшей до него информации попытался реконструировать «заговор Тухачевского». Однако произведение лишь на первый взгляд основано на документальном материале, в первую очередь оно состоит из штампов и клише, воспроизводящих страхи и ожидания русской эмиграции предвоенного времени. Автор не чуждается осовременивать своё произведение, которому дан подзаголовок «ВЧК – ОГПУ – НКВД – МВД. Документированный роман (С портретами маршала Тухачевского и лётчика Николая Благина)».

Любовная интрига между обычной советской девушкой Таней и маршалом Тухачевским, сообщающая роману авантюрно-приключенческий



характер, протекает на фоне борьбы партийных группировок за власть, а также подспудно созревающего заговора военных. В воссоздании атмосферы конца 1930-х годов писатель опирается на мифологемы, популярные среди русской эмиграции рубежа 1930–1940-х годов.

Тухачевский, как когда-то легендарный Харун-аль-Рашид, переодетый в простого рабочего, вместе с верным шофёром «ныряет в гущу народа» только лишь за тем, чтобы понять: «чем живёт теперешняя русская молодёжь, чем можно поднять её на военный героизм и куда можно вести её с уверенностью в успехе?.. [8, с. 45]».

Военный вождь, коим в изображении Б. Солоневича является М. Н. Тухачевский, ищет поддержку у народа. В конце 1930-х – начале 1940-х годов сходные действия предпринимали герои советского исторического романа (С. П. Бородина, В. Г. Яна, А. К. Югова и других).

Не менее мифологична в романе «Заговор красного Бонапарта» и история Николая Благина, погибшего во время авиакатастрофы и ставшего под пером писателя, а до него – в репортажах и статьях западной и эмигрантской прессы, героем-мстителем.

В этом же ряду и тайное, никогда и никак не высказанное сталинское полупоручение Ежову об устранении Аллилуевой, в полном соответствии с которым тот отравил её медленно действующим ядом [8, с. 248]. Столь же «исторично» и превращение еврея Якира в молдаванина [8, с. 253], а чекиста Петерса – в начальника личной охраны Сталина, а также и палача, по совместительству.

Ради своей «национальной» концепции Б. Л. Солоневич изменил целый ряд исторических реалий. Жуткие анекдоты советского времени о подмене тела Ленина в Мавзолее телом рабочего Князева [8, с. 277–278] или об отрубленной голове императора, хранящейся в стальном шкафу у Сталина [8, с. 278–279] создавали особый антураж произведению.

Роман Б. Л. Солоневича стал ещё одним примером мифологизации советской действительности, наглядным подтверждением активизации архаичного слоя в русской литературе в 1920–1930-е годы. «Заговор красного Бонапарта», созданный в 1930-е годы и опубликованный небольшим тиражом в конце 1950-х годов, пропитанный архаикой и мифологемами того времени, так и не нашёл своего читателя, к тому времени «уставшего» от «вождизма» и «архаики» со всеми сопутствующими им атрибутами.

Даже краткий обзор русской (советской и эмигрантской) литературы и публицистики 1920–1940-х годов убедительно свидетельствует о глубинных истоках «вождизма» в культуре этого времени. Активизация архаики, произошедшая вследствие Первой мировой войны, Революции 1917 года и Гражданской войны, породила явление «вождизма», ставшего одной из характерных особенностей социокультурной ситуации в России и в русском культурном и общественном сознании.

## Литература

1. *Веремчук А. С.* Взаимоотношения интеллигенции и власти в пореформенной России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4. – С. 25–28.
2. *Домбровский Ю. О.* Факультет ненужных вещей. Роман в 2 книгах / послесл. Г. Анисимова, М. Емцева. – Москва : Советский писатель, 1989. – 715 с.
3. Карельская авантюра: Военно-политический сборник / под ред. Гр. Янского. – Петрозаводск : Политотдел Карельского района, март 1922 г. – 117 с.
4. *Кожин В. В.* Размышления об Искусстве, Литературе и Истории. – Москва : Согласие, 2001. – 815 с.
5. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. – Санкт-Петербург : Азбука, 2016. – 444 с.
6. *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго : роман / худож. В. Капридов, А. Филиппов. – Пермь : Книжное изд-во, 1990. – 576 с.
8. Первая мировая война в устном и письменном творчестве русского крестьянства : новые материалы из собраний Пушкинского Дома / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Российский гуманитарный научный фонд ; [подгот.: П. В. Бекедин и др.]. – Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома, 2014. – 579 с.
9. *Солоневич Б. Л.* Заговор красного Бонапарта = Complot del Bonaparte rojo : ВЧК, ОГПУ, НКВД, МВД : Документированный роман. – Буэнос-Айрес : Сеятель, 1958. – 323 с.
10. *Чудинов А. В.* Французская революция = La révolution française : история и мифы. – Москва : Наука, 2007. – 310 с.
11. *Шолохов М. А.* Поднятая целина. Роман. Книги первая и вторая. – Москва : Художественная литература, 1986. – 351 с.
11. Шолохов и русское зарубежье / сост., вступ. ст., примеч., имен. указ. Владимира Васильева. – Москва : Алгоритм, 2003. – 446 с.
12. *Эренбург И. Г.* Необычайные приключения Хулио Хуренито и его учеников : роман // Собрание сочинений : в 8 томах. – Москва : Художественная литература, 1990. – Том 1.

# БЛОКАДНЫЙ ЛЕНИНГРАД В «АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ЗАПИСКАХ» А. П. ОСТРОУМОВОЙ-ЛЕБЕДЕВОЙ

**Алла Александровна СМИРНОВА,**

доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и петербурговедения, проректор по учебной работе Санкт-Петербургского государственного института культуры, г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: allasmir@mail.ru

В статье рассматриваются «Автобиографические записки» военного времени А. П. Остроумовой-Лебедевой, которая была в Ленинграде на протяжении всей блокады, как оригинальный источник для изучения жизни блокадного Ленинграда. Автор показывает, как известная художница создавала свой портрет осаждённого города, открывая в нём новые детали и грани и воздавая должное мужеству и стойкости простых ленинградцев. В статье содержатся также ценные и малоизвестные факты о художественной жизни осаждённого Ленинграда, в которой А. П. Остроумова-Лебедева принимала непосредственное участие.

Ключевые слова: Ленинград, блокада Ленинграда, А. П. Остроумова-Лебедева, голод, артиллерийские обстрелы, художественные выставки.

## REPRESENTATION OF LENINGRAD IN BLOCKADE IN “AUTOBIOGRAPHICAL NOTES” BY ANNA P. OSTROUMOVA-LEBEDEVA

A. A. **Smirnova**, Full Doctor of History, Associate Professor, Professor of Department of History and History of Saint Petersburg, Vice-rector for Educational Activity of Saint Petersburg State Institute of Culture, Saint Petersburg, Russia

e-mail: allasmir@mail.ru

“Autobiographical notes” of wartime by Anna P. Ostroumova-Lebedeva are considered in the article. The author of the notes was in Leningrad throughout the blockade. “Autobiographical notes” is an original source for studying the life of Leningrad in blockade. A famous artist created a portrait of a besieged city; discovering new details, showed the courage and resilience of ordinary Leningraders. The article contains valuable and little-known facts about the artistic life of Leningrad in blockade. Anna P. Ostroumova-Lebedeva took a direct part in the artistic life of the city.

Key words: Leningrad, blockade of Leningrad, Anna P. Ostroumova-Lebedeva, hunger, artillery shelling, art exhibitions.

Проблема поведения и выживания ленинградцев в экстремальных условиях блокады стала одной из главных в современной историографии [см.: 6; 7; 8]. Однако при изучении этой проблемы исследователи обращаются в первую очередь к вновь опубликованным материалам, оставляя часто без внимания давно известные воспоминания и дневники. Так произошло и с широко известными «Автобиографическими записками»

замечательного графика и живописца А. П. Остроумовой-Лебедевой, которые сразу же после их публикации стали важным источником для изучения русской и советской культуры (первое издание «Автобиографических записок» А. П. Остроумовой-Лебедевой вышло в трёх томах в 1935–1951 годах, автор статьи пользуется изданием 1974 года [см.: 3; 4]). В них отразился богатый жизненный и творческий опыт, накопленный А. П. Остроумовой-Лебедевой за долгие годы жизни. Особое место в «Автобиографических записках» занимает война и оборона Ленинграда. А. П. Остроумова-Лебедева, по её словам, не могла в силу своего возраста (ей было уже 70 лет) «участвовать в энергичной защите своего родного города» и «много раз переживала горечь и боль от этого сознания [4, с. 241]». Хотя блокадные «Записки» А. П. Остроумовой-Лебедевой этого периода и привлекали внимание историков, правда, в большинстве случаев в качестве иллюстративного материала [см.: 2; 5], они не стали ещё предметом специального изучения как оригинального источника жизни блокадного Ленинграда. Значение «Автобиографических записок» военного времени усиливается ещё и тем, что их автор включил в них свои дневниковые записи.

На страницах своих «Автобиографических записок» А. П. Остроумова-Лебедева с первых же дней войны стала писать новый портрет Ленинграда. «Город стал быстро менять свой облик: окна запестрели всевозможными бумажными узорами, – отмечает она. – Объявлена неукоснительная светомаскировка. Улицы погрузились в полную темноту, пронзаемую синими, сильно притушенными фарами проезжающих машин [4, с. 242]». С каждым днём на этом портрете появлялись новые предметы и краски. Зоркий глаз художника замечает, как ранним утром солнце, ещё не освещавшее сам город, ярко блестело на висевших в небе аэростатах: «Они, как серебряные корабли, плавали в нежно-голубом эфире. Тросы не были видны, и казалось, аэростаты свободно парят в небе... [4, с. 243]». Наблюдая за укрытием памятников, А. П. Остроумова-Лебедева старалась запечатлеть в своей памяти их новый облик. «Зарисовать побоялась – город на военном положении, – признавалась она в своих “Записках” 4 августа 1941 года. – Пришла домой и набросала по памяти вид закрытого Петра Великого. Через два дня я поехала к памятнику проверить мой рисунок. Но деревянные укрепления так изменились, что мой рисунок уже устарел [4, с. 245]».

И таких наблюдений в «Записках» содержится немало. «Но как город сейчас изменился! – замечает А. П. Остроумова-Лебедева. – Его характер, его стиль. В его величии, в его пленительной суровости остро чувствовалась напряженность, большая настороженность и больше ... страстная ненависть к врагу. Он весь ощетинился и как бы говорил: “Ну, попробуй меня взять! Только попробуй!” [4, с. 276]». Страницы дневника сохранили

и поразившую художницу неожиданную встречу с «быками» скульптора Демута-Малиновского, которые, будучи перемещёнными на полозьях со своих постаментов у скотобойни, теперь оказались в Некрополе [4, с. 311], и мальчишек, которые сосредоточенно ловили рыбу в момент налёта [4, с. 277–278] (А. П. Остроумова-Лебедева вырежет гравюру, изображающую юных рыболовов [4, с. 290], и назовёт её «Не тот квадрат»), и многое другое, привлекавшее её внимание.

Глубокий художник живёт в её каждодневной блокадной жизни. Она постоянно обращает внимание на красоту даже в малом. «На нашей улице, вдоль тротуаров, на их склонах, растёт трава. Кустики белого или розового клевера, желтый лютик, курослеп – радуют глаза ... Всегда стремлюсь идти между тротуарами и мостовой. Здесь есть немного земли, и кажется мне, идя рядом с тротуаром, что я иду по свободной земле, где-то в поле. Под ногами мягкая земля без камней и асфальта. Только ... только не надо смотреть вверх и в стороны, иначе кошмар нашей действительной жизни уничтожает все иллюзии [4, с. 318]».

В блокадных дневниках ленинградцев содержится немало красноречивых свидетельств о варварских обстрелах и бомбежках, от которых так страдали жители города с первых же дней его блокады. Пишет об этом и А. П. Остроумова-Лебедева, взгляд которой зафиксировал нечто особенное: «огромные стаи птиц, ворон, как только началась бомбежка, с громкими резкими криками перепугано метались в воздухе то туда, то сюда. Несколько времени спустя их совсем не стало в городе. Они его покинули [4, с. 249]».

Труднее оказалось покинуть осаждённый Ленинград застигнутым в нём беженцам из области и пригородов, а также из Прибалтики и Карелии. «Тяжело бывать на тех улицах и в тех районах, особенно около вокзалов, где скопляются тысячами беженцы из окрестностей города, – писала с горечью и с состраданием 11 сентября 1941 года А. П. Остроумова-Лебедева. – Вся душа перевёртывается от этого тяжелого зрелища. Дети в повозках или на узлах, женщины с грудными младенцами, коровы, козы. Все шевелится, дышит, страдает. Все выбиты из колеи [4, с. 249–250]». Многим из них так и не суждено было выбраться из осаждённого Ленинграда.

Будучи не в силах, по её собственному признанию, «участвовать в энергичной защите своего родного города [4, с. 241]», А. П. Остроумова-Лебедева всем сердцем была вместе с его активными защитниками, восхищалась их мужеством и самоотверженностью. «Какой чудесный наш русский народ! – восторгалась она в октябре 1941 года. – Живя в осаждённом городе, я оценила его: мужественный стойкий, жизнеспособный народ. А наша молодёжь! Наши храбрые женщины! Я поражалась девушкам, которые остались в городе. Ведь надо признать, что наибольшие

тяготы осаждённого города легли на их плечи. Где какое случалось несчастье – рушился ли дом во время бомбежки, завалило ли бомбоубежище, вспыхнул ли пожар, через несколько минут приезжали бригады женщин с ломami, кирками и, не теряя лишнего мгновения, начинали очень опасную работу – расчистку обвалившихся стен и извлечение погребённых людей из-под обломков [4, с. 256]». Неудивительно поэтому, что А. П. Остроумова-Лебедева оказалась в критические месяцы блокады с большинством ленинградцев, убеждённых в необходимости защищать свой город до конца, каким бы он ни был. «... Я всем существом своим, умом, душой и сердцем сознаю, что нам сдавать Ленинград нельзя, – записала она в дневнике 16 ноября 1941 года. – Погибнуть, но не сдаваться! [4, с. 259]».

Конечно, нельзя не признать, что среди населения осаждённого города были и такие, кто, поддавшись на немецкую агитацию, искренне считали, что в случае сдачи Ленинграда закончатся их голодные страдания. Участник обороны Ленинграда Д. Н. Альшиц, впоследствии видный историк и писатель, свидетельствовал по этому поводу: «Разумеется, фашисты без устали агитировали жителей Ленинграда сдать город, сулили всех хорошо накормить, и обогреть. На передовой они постоянно выставляли из окопов на шесте круг колбасы и буханку хлеба с целью приманить наших бойцов. Поддавшихся на эту приманку были единицы. Остальные, по существу все жители города и все его защитники, с гневом и презрением отвергали эти “гуманные” предложения [1, с. 309]».

Как видно из «Автобиографических записок», их автору, также отвергавшему возможность сдачи своего любимого города ненавистному врагу, пришлось познать блокадный голод. Она отмечает в дневнике, как ей с большими затруднениями «выхлопотали на один месяц получать один раз в сутки тарелку супу – вода с плавающими в ней черными листьями капусты... [4, с. 256]».

19 декабря 1941 года А. П. Остроумову-Лебедеву навестил её старый друг – заведующий графическим отделом Русского музея П. Е. Корнилов. «Они были очень рады видеть друг друга, – пишет биограф П. Е. Корнилова. – Петр Евгеньевич передал в подарок от мамы стакан квашеной капусты, а от неё получил два кусочка сахара [10, с. 163]». После встречи с А. П. Остроумовой-Лебедевой он записал: «19.XII.41 г. Бодрость духа – присущая ей черта. Сидел у ней, закутавшись в её зелёный парижский плед, а она в меховой шапке, в ряде тёплых одежд, а сверху – в Средне-Азиатском халате, но глаза блестят и светятся, как всегда. Не хочет покидать Ленинград и просила передать моей маме, что она верит в Бога. Ушёл от неё сильнее духом и даже телом, так как шёл быстрее и легче [10, с. 163]».

Скоро в блокированный город пришло «смертное время». 1 января 1942 года А. П. Остроумова-Лебедева сделала в своем дневнике следующую запись: «... Страшный голод, неотвратимый, беспощадный, как кле-



щами зажал Ленинград. Огромное количество покойников скопилось на всех кладбищах. Некоторые несчастные измученные граждане привозят своих умерших к больницам ... Едим столярный клей. Ничего. Схватывает иногда нервная судорога от отвращения, но я думаю, что это от излишнего воображения. Он, этот студень, не противен, если положить в него корицу или лавровый лист. Едим рыбий клей и варим щи из лечебной беломорской капусты. Посетил меня сегодня мой друг Петр Евгеньевич. Принёс горсть овсяной муки для киселя, а Иван Емельянович принес три кильки... [4, с. 264–265]». 4 января 1942 года А. П. Остроумова-Лебедева пишет П. Е. Корнилову: «Мы свидетели “великого” Ленинградского голода. Как бы я хотела увидеть мой любимый город в его будущие светлые дни! [10, с. 170]».

Чтобы помочь А. П. Остроумовой-Лебедевой, П. Е. Корнилов решается обратиться к первому лицу блокированного Ленинграда А. А. Жданову: «Уважаемый товарищ Андрей Александрович! – писал он. – 1-го января с.г. я посетил художника Анну Петровну Остроумову-Лебедеву (живёт она в доме Военно-медицинской академии – Выборгская сторона, Нижегородская ул., д. 10-г, кв. 4) и нашел её, несмотря на присущую ей бодрость, в довольно тяжелых условиях... Я беру на себя смелость довести до Вашего сведения, как представителя Партии и Правительства, и как историограф её творчества и друг решаюсь просить Вас об оказании ей немедленной помощи, как представлением, в первую очередь, РАБОЧЕЙ КАРТОЧКИ (на что она, безусловно, имеет право, больше чем кто-либо... [10, с. 170–171]».

20 января 1942 года А. П. Остроумова-Лебедева записала в своем дневнике: «Под вечер стук во входную дверь. Входит женщина в белом халате поверх шубы и вносит ящик, наполненный продуктами. Она их выложила на стол. Это были сливочное масло – 400 г, мясо – 500 г, мука 2 кг, горох – 400 г и сахар 400 г. Можете себе представить, как мы все были обрадованы. Нам можно будет немного отдохнуть от наших суррогатов... [4, с. 267]». 17 апреля 1942 года начальник Управления культуры Ленгорисполкома Б. И. Загурский и П. Е. Корнилов приехали к Остроумовой-Лебедевой и вручили ей академический паёк и продовольственную карточку I категории. Она была спасена [10, с. 171]. «С этого дня началось мое физическое возрождение, – отмечала в своем дневнике А. П. Остроумова-Лебедева. – Я, хотя и очень медленно, стала восстанавливать свои ослабевшие силы. Академический паёк был невелик. Он строго рассчитан на одного едока. А нас было двое и потому продуктов хватало только на две недели. Да и сам паёк выдавался с задержками больше чем на месяц, и потому всё-таки частенько приходилось голодать [4, с. 275]».

Увы, голодали в это «смертное время» многие деятели культуры, в том числе и художники. Созданная в январе 1942 года Продовольственная комиссия Военного Совета Ленинградского фронта, рассмотрев в феврале



1942 года представленные учреждениями науки, культуры и искусства списки на оказание продовольственной помощи, прикрепила к спецмагазину «Ленгастроном» 440 работников науки, культуры и искусства. Это была лишь небольшая часть остро нуждавшихся в продовольственной помощи, но ограниченная установленным лимитом. Продовольственная комиссия была вынуждена отказывать в многочисленных просьбах [9, с. 8–14]. В своих «Автобиографических записках» А. П. Остроумова-Лебедева фиксирует смерть целого ряда известных художников в это критическое время. «Умер от истощения Иван Яковлевич Билибин, – отметила она 7 февраля 1942 года. – Ни один из художников не сумел так почувствовать и воспринять русское народное искусство, которое широко распространялось и цвело среди нашего русского народа. Иван Яковлевич его любил, изучал, претворял его в своих прекрасных, графических произведениях [4, с. 270]».

В начале июня 1942 года А. П. Остроумова-Лебедева получила предложение Комитета по делам искусств эвакуироваться в числе других видных художников блокированного города в Ярославль на базу Академии художеств. Однако в письме Б. И. Загурскому она отказалась от этого предложения, поблагодарив при этом за заботу, которая придаёт ей «бодрость работать и жить [4, с. 281]». И, действительно, в это время А. П. Остроумова-Лебедева приняла живейшее участие в оформлении альбома для женщин Шотландии, в котором были помещены её 12 гравюр и 4 литографии. Как отмечала сама Остроумова-Лебедева, художники, получившие из Смольного здание подготовить такой альбом в качестве ответа на присланный из Шотландии приветственный альбом с несколькими тысячами подписей, «работали с большим напряжением и усилием, так как нас торопили, а главное, все мы были голодные дистрофики [4, с. 284]». В самом деле, в это же время она записывала в дневнике: «За последние три недели я потеряла в весе три килограмма. Сильно хую. После бесконечных моих хлопот выяснилось, что меня по ошибке вычеркнули из списка получающих академический паёк, но это всё равно, так как пайка не давали уже два месяца. Трудно с продуктами. Ладожская трасса не действует, так как она растаяла. Мы уже второй месяц не видим мяса. Дают ржавую воблу или скверные кильки. Чувствую себя чрезвычайно слабой. Вялость у меня непобедимая к какому-либо действию или движению [4, с. 286]».

Тем не менее, учитывая, что «кругом идёт напряженнейшая жизнь осаждённого города [4, с. 286]», А. П. Остроумова-Лебедева соглашается выступить 5 июля 1942 года в помещении Общества камерных концертов с чтением ещё неопубликованных глав из своих «Автобиографических записок». Отмечая с удовлетворением, что «публики было довольно много, и слушали внимательно», в своём дневнике она писала: «Во время чтения, когда я говорила о Ленинграде, я всеми силами удерживалась, чтобы

не заплакать. Причиной был недавний разговор с Борисом Ивановичем Загурским, который был у меня и настаивал на необходимости мне выехать из Ленинграда. Я отказалась. Я думаю, уехать из него было бы для меня самым тяжелым несчастьем. Ведь я кожей моей приросла к его стенам! Ни за что не поеду! [4, с. 286]».

Ко дню этого необычного события в культурной жизни осаждённого Ленинграда была открыта, там же, в помещении Общества камерных концертов, выставка произведений А. П. Остроумовой-Лебедевой, которую подготовил П. Е. Корнилов. На выставке было представлено 43 работы художницы (масло, акварель, гравюры, литографии), созданные в 1896–1942 годах [4, с. 446].

Прорыв блокады Ленинграда в январе 1943 года А. П. Остроумова-Лебедева встретила с ликованием: «... Какое счастье, какая радость... Мы уже не оторваны от Родины! У нас общая пульсация! [4, с. 299]» Этому великому для всех ленинградцев событию она посвятила свой альбом литографий видов Ленинграда, исполненный в 1942 году.

15 февраля 1943 года А. П. Остроумова-Лебедева отметила свой 72-й год рождения. «По случаю моего дня рождения получила много поздравлений, – записала она в этот день. – Несмотря на обстрел, приходили племянницы, друзья, которых в городе осталось немного. Получила подарки, хотя их было немного, но мне кажется, они характерны для нынешнего времени. Нюша подарила мне кусок кухонного мыла. Юлия Васильевна преподнесла стеариновую свечку и пол-литра молока, за которым ходила пешком к Мечниковской больнице. А это составляет не менее пяти километров в один конец. Моя племянница принесла восьмушку чаю, а В. В. Милютина – коллективный подарок – три конфетки и две столовые ложки кофе. Все подарки приятные и полезные. Я была в это день очень счастлива. Волкова и Милютина не говорили со мной о еде, о пайках, о хлебе, о дистрофии и т.д., а говорили о литературе, о творчестве, об искусстве, о том, что так близко моей душе, чем я живу... [4, с. 303–305]».

В августе 1943 года А. П. Остроумова-Лебедева побывала на открывшейся в залах Ленинградского союза художников персональной выставке одного из старейших ленинградских художников В. М. Конашевича, который, не переставая заниматься своим любимым делом, работал ещё и в Институте переливания крови над «Атласом по переливанию крови». Симпатизировавшая творчеству этого замечательного художника А. П. Остроумова-Лебедева отметила в своем дневнике: «... Открылась выставка картин В. М. Конашевича, чудесного художника. Собралось много народу. Было празднично и оживленно. Все любовались и наслаждались прекрасными вещами. Многие забыли, что они в осаждённом городе, что вокруг горе и несчастье! Вот такие чудеса творит искусство. Оно даёт радость и покой [4, с. 338]».

Однако пройдет ещё пять месяцев, прежде чем «радость и покой» восторжествуют в освобождённом Ленинграде. Еще 18 января 1944 года А. П. Остроумова-Лебедева засвидетельствует в своем дневнике: «... Все последние ночи и дни продолжается артиллерийская канонада. Даже днём, при ярком свете, дома с западной стороны освещались отблесками выстрелов. Вспышки пламени озаряли небо, заставляя бледнеть дневной свет. Было жутко. Всю ночь 16 и 17 января падали вражеские снаряды и разрывались в центре города. Снаряды падали на Невском и Садовой. Госпитали переполнены ранеными военными... [4, с. 344]». Наконец, как пишет Остроумова-Лебедева, наступил «... Великий день всей нашей страны! 27 января наш героический Ленинград совсем освобождён от тисков фашистских разбойников... Сегодня по радио сообщили приказ войскам Ленинградского фронта. Что после этого было! Все обнимались, целовались, кричали, плакали. Потом начался салют ленинградским войскам, освободившим Ленинград [4, с. 347]».

Заканчивая свои «Автобиографические записки» этим «незабываемым радостным днём», А. П. Остроумова-Лебедева писала: «Я счастлива, что была свидетельницей героической, победоносной борьбы и победы нашего великого народа, великого в своем терпении, мудрости и героизме [4, с. 348]».

Автобиографические записки А. П. Остроумовой-Лебедевой позволяют увидеть блокадный Ленинград глазами художника, который обратил внимание на ускользнувшие от многих существенные факты жизни осаждённого города.

## Литература

1. *Альшиц Д. Н.* За нами был наш гордый город : подвигу Ленинграда – правдивую и достойную оценку. – Санкт-Петербург : Наука, 2010. – 404 с.
2. *Ломагин Н. А.* Ленинград в блокаде. – Москва : Эксмо Яуза, 2005. – 536 с.
3. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки : в 3 томах. Том 1–2. – Москва : Изобразительное искусство, 1974. – 631 с.
4. *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки : в 3 томах. Том 3. – Москва : Изобразительное искусство, 1974. – 494 с.
5. *Пянкевич В. Л.* Люди жили слухами : неформальное коммуникативное пространство блокадного Ленинграда. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2014. – 478 с.
6. *Соболев Г. Л.* Ленинград в борьбе за выживание в блокаде : в 3 книгах. Книга 1 : Июнь 1941 – май 1942 / Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2013. – 695 с.
7. *Соболев Г. Л.* Ленинград в борьбе за выживание в блокаде : в 3 книгах. Книга 2 : Июнь 1942 – январь 1943 / Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2015. – 525 с.

8. *Соболев Г. Л.* Ленинград в борьбе за выживание в блокаде : в 3 книгах. Книга 3 : Январь 1943 – январь 1944 / Санкт-Петербургский государственный университет. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2017. – 748 с.
9. *Соболев Г. Л., Ходяков М. В.* Продовольственная Комиссия Военного Совета Ленинградского фронта // Новейшая история России. – 2016. – № 1 (15). – С. 8–20.
10. *Харшак А. А.* Петр Евгеньевич Корнилов (1896–1961) // Новейшая история России. – 2015. – № 2 (13). – С. 152–191.

# ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЕЯ И РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В СФЕРЕ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ПРИМЕРЕ ОРЕНБУРГСКОГО ОБЛАСТНОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

**Алёна Владимировна ЮРИКОВА,**

заведующая научно-просветительским отделом Оренбургского областного музея изобразительных искусств, магистр культурологии, аспирант кафедры культурологии и социологии Челябинского государственного института культуры, г. Оренбург, Россия

e-mail: [thelittleidiot@yandex.ru](mailto:thelittleidiot@yandex.ru)

В статье анализируются основные типы взаимодействия музея и церкви, как светского и религиозного мировоззрений, в контексте культурной и образовательной деятельности. Сотрудничество музея и церкви рассматривается на материале совместной деятельности Оренбургского областного музея изобразительных искусств и Оренбургской епархии МЦ РПЦ, раскрывающей культуру как целостность. Церковь обогащает музей традиционными сферами сакрального мировосприятия, музей традиционно направляет деятельность на сохранение культуры и культурных ценностей.

Ключевые слова: духовность, икона, целостность, музей, искусство, сотворчество, культура.

## FORMS OF INTERACTION BETWEEN MUSEUMS AND THE CHURCH IN THE FIELD OF CULTURAL HERITAGE PROTECTION BY THE EXAMPLE OF THE ORENBURG REGIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

**A. V. Yurikova,** Head of the Scientific and Educational Department of the Orenburg Regional Museum of Fine Arts, Master of Cultural Studies, doctoral student of Department of Culturology and Sociology, Chelyabinsk State Institute of Culture, Orenburg, Russia

e-mail: [thelittleidiot@yandex.ru](mailto:thelittleidiot@yandex.ru)

The article analyzes the main types of interaction of the museum and the church, such as secular and religious worldviews in the context of cultural and educational activities. The interaction of the museum and the church views on the material of the activity of the Orenburg Regional Museum of Fine Arts and the Orenburg diocese, revealing a culture as integrity. Church enriches museum of the traditional field of the sacred world view, the museum has traditionally activities about conservation of culture and cultural values.

Key words: spirituality, icon, integrity, museum, art, co-creation, culture.

На протяжении длительного исторического отрезка существования России православие и культура были глубоко взаимосвязаны. В разные исторические периоды светские и церковные институты находились в тесном сотрудничестве.

Русская православная церковь взаимодействовала с государственными, общественными организациями и музеями по сохранению культурного наследия, при храмах открывались музеи или древлехранилища, но и бывали времена, когда церковное искусство сохранялось только благодаря научно-исследовательской деятельности музейных работников и кафедр музейного дела в вузах.

Многие православные храмы России были включены в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО, в частности, церковь Покрова на Нерли, церковь Бориса и Глеба в Кидекше, Лестничная башня в Боголюбове, архитектурный ансамбль Кижского погоста, архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры, церковь Вознесения в Коломенском и другие. Академик Д. С. Лихачев писал: «... Россия – великая страна. Великая не своими территориями, не военной славой, даже не промышленностью и сырьевыми запасами, а прежде всего своей тысячелетней культурой, давшей миру бессмертные произведения литературы, архитектуры, музыки, изобразительного искусства [6, с. 50]».

Приметой времени стало возвращение Русской православной церкви предметов религиозного искусства, церквей и храмов. Так, в 2000-х годах Русской православной церкви были переданы Храм Воскресения Христова в Кадашах, Новодевичий монастырь, Храм апостола Иоанна Богослова под Вязом, Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь, Смольный собор, Сампсониевский собор. Соответственно, важным направлением деятельности Русской православной церкви должно стать сохранение наследия в виде культовой архитектуры. На примере работы прихода Оренбургской епархии МЦ РПЦ и Оренбургского областного музея изобразительных искусств рассмотрим, как могут выстраиваться взаимоотношения церкви и учреждений культуры.

Современные проблемы сохранения культурного наследия, самобытности русской культуры в определённой степени могут быть решены при взаимодействии музея и церкви, в рамках реализации совместных проектов в сфере культуры и образования, направленных на повышение нравственно-эстетического уровня развития российского общества. Музей и церковь являются одними из главных хранителей истории и самобытности российской культуры.

В XXI веке приходит понимание новых форм взаимодействия между музеем и церковью – это открытие церковных музеев и выставок, посвящённых истории церкви и религиозной живописи, проведение богослужений в музее-храме или музее-монастыре.

Важным аспектом взаимодействия является деятельность по сохранению церковных произведений искусства и памятников старины от гибели и уничтожения.

Во время советского периода многие храмы и церковные памятники были разрушены, некоторые были переданы музеям, некоторые из храмов вошли в состав музейных комплексов. В 1886 году в Оренбурге был заложен собор в честь Казанской Божией Матери на Сакмарской площади (сквер перед Домом советов). Расписывали собор выпускники Императорской академии художеств. Несколько росписей, созданных в 1894–1895 годах, были выполнены профессором живописи Императорской академии художеств Владимиром Егоровичем Маковским. Он написал основные иконы главного иконостаса собора – Богоматерь Табынская, Архангел Гавриил, Архангел Михаил, Христос Вседержитель, Богоматерь с младенцем в полный рост и в медальонах. 27 мая 1931 года горсовет вынес постановление о закрытии Казанского Собора, а в 1936 году он был разрушен [3, с. 11].

Имя Оренбургского художника Лукиана Попова – академика Императорской Академии художеств, члена Товарищества передвижных художественных выставок, чьи работы являются центральной коллекцией музея, тесно связано с Успенским женским монастырем, Казанским кафедральным собором – он расписывал некоторые домовые церкви в городе. Лукиан Попов был учеником В. Маковского, и ему доверили следить за сохранностью иконостаса Казанского кафедрального собора. По его настоянию было приведено в порядок несколько работ Маковского. «Оренбургская газета» в 1913 году опубликовала сообщение: «Для сохранности ... решено под наблюдением художника Попова освежить и застеклить имеющиеся в соборе семь картин Маковского [3, с. 9]».

В 1853 году в Оренбурге был построен Храм во имя Покрова Пресвятой Богородицы. В советский период с 1931 года «здание Покровской церкви было передано для использования в качестве жилой площади под культурные нужды [2, с. 88]».

Некоторые работы кисти Владимира Маковского сохранились, и сейчас они находятся в Храме во имя Покрова Пресвятой Богородицы в Оренбурге – это два изображения Воскресшего Иисуса Христа, «Явление Богоматери Сергию Радонежскому», «Моление о чаше».

В период с 1993 по 1995 годы Оренбургским областным музеем изобразительных искусств на временное хранение в Церковь Пресвятой Богородицы г. Оренбурга был передан 21 предмет. Были переданы работы Владимира Маковского «Христос в пустыне», «Моление о Чаше», 1894 года, «Воскресший Христос», 1894, «Явление Богородицы», «Воскресение Христа» и другие. Большая часть переданных работ Маковского составляет иконостас церкви [1].



Были переданы иконы начала XX века: «Утоли мои печали», одна из самых почитаемых православных икон, в настоящее время находится в Свято-Андреевском монастыре (Саракташский район), «Св. Сергей Радонежский» начала XX века, Крест запрестольный начала XX века. Передача была выполнена в 1993 году в рамках подготовки выполнения распоряжения Президента Российской Федерации «О передаче религиозным организациям культовых зданий и иного имущества» от 23 апреля 1993 года № 281-рп и по письменной просьбе настоятеля Покровской церкви священника А. Майрова. (Священник Александр Майров был избран Председателем Приходского собрания 26 октября 1991 года.) При нем проводилось большое количество работ по возрождению и восстановлению храма [5].

В контексте современного взаимодействия музея и церкви необходимо отметить следующие выставочные проекты. В 2013 году в музее прошёл показ современной иконописи «Небо на земле», на выставке было представлено около 30 икон, написанных художниками Оренбурга и Орска. Среди участников экспозиции – И. А. Кравченко (член Оренбургского отделения Союза художников РФ), И. А. Маслова, Е. Ф. Смитиенко, священники: Александр Ежов (член Оренбургского отделения Союза художников РФ), Иоанн Качанкин, художники иконописной мастерской под руководством протоиерея Сергия Баранова. Были показаны также работы современных российских мастеров иконы В. П. Федотова и А. В. Федотова (члены Палехского отделения Союза художников РФ), заслуженного художника России А. Н. Хопкина (Ногинск).

В 2016 году в музее была открыта выставка «От чистого истока» Палехского отделения художников, на которой была представлена иконопись, с её вековыми традициями, лауреата Государственной премии России В. С. Макашова, заслуженных художников РФ И. В. Ливановова, Н. П. Лопатина, Т. Н. Макашова, В. П. Федотова, А. В. Федотова, А. В. Смирнова и других.

Оренбургский областной музей изобразительных искусств совместно с Оренбургской епархией МЦ РПЦ проводит и ряд других мероприятий. Так, в 2013 году состоялась презентация фотовыставки «Православие – в объективе современности» в рамках мероприятий, посвященных 1025-летию Крещения Руси и 25-летию возрождения Русской Церкви.

Ежегодно в Оренбуржье проводится областной праздник «Дни Оренбургского пухового платка» и акция «В Покров день платок надень», посвящённая православному празднику – Покрову Пресвятой Богородицы. Именно с Покрова в Оренбуржье начинали вязать пуховые шали и паутинки. Музей традиционно реализует выставочный проект «Пасха – праздник праздников», организатором и идейным вдохновителем выставки является заслуженный работник культуры Российской Федерации Геннадий Александрович Найданов. Выставка получила благословение

Митрополита Оренбургского и Саракташского Валентина. В России давно существует традиция коллекционирования пасхальных яиц. Одна из лучших коллекций принадлежит Святейшему Патриарху Московскому и Всея Руси Алексию II. Экспонатами выставки были пасхальные яйца, часть коллекции выполнена по эскизам профессиональных художников в традиционных центрах лаковой миниатюры – Палеха, Мстёры, Холуя.

Церковное восприятие искусства позволяет понять культурное наследие через духовность, представляет её религиозные искания, раскрывающие искусство в поле религиозного и светского мировоззрений. Например, как отмечал Е. Н. Трубецкой, с религиозной точки зрения храм – это «иная действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которого в настоящее время человечество ещё не достигло [7, с. 8]».

Взаимодействие музея и церкви утверждает целостный подход к культуре, нерасторжимость коллекций церковного и светского искусства в выставочном пространстве или храме, возможность доступа к коллекциям. На них возложены актуальные историко-культурная, педагогическая и просветительская миссии. По словам Д. С. Лихачёва: «Вне культуры настоящее и будущее народов и государств лишается смысла. Культура представляет главный смысл и главную ценность существования человечества [6, с. 52]». Музейное и церковное сообщества могут также проводить совместные экспедиции, поиск религиозных памятников, заниматься научной деятельностью, сотрудничать в области издательских и выставочных проектов.

Примеры взаимодействия музея и церкви показывают, что сегодня не стоит выбирать категоричные точки зрения между религиозным и светским опытом в сфере охраны и презентации культурного наследия. Музейное и церковное сообщества могут друг друга поддерживать как две традиционные единицы культуры. Сегодня музей и церковь могут быть вовлечены в процессы взаимодействия, сотворчества и строить диалог.

Музей – это светская институция, призванная сохранять культурные ценности и способствовать обучению человека. Сегодня церковь понимает возможности музея, его культурное служение в области научных исследований и сохранения культурного наследия, презентации нравственных ценностей. Музей и церковь транслируют красоту разными способами в совместной деятельности, где вера и искусство неразрывно связаны.

Сотрудничество церковных общин и музеев может также заключаться в совместной работе по возрождению православных храмов, входящих в состав музейных комплексов, в осуществлении необходимого ремонта и реставрации. Музейные специалисты, обладая необходимым опытом, могут помочь правильно организовать процесс восстановительных работ. Благодаря профессионализму музейных работников удалось сохранить

часть наследия Оренбургской епархии МЦ РПЦ. Важной формой взаимодействия музея и церкви является проведение совместных мероприятий в дни православных праздников, в памятные дни, связанные с историей музея.

Безусловно, во взаимодействии церкви и музея важно придерживаться симфонии, когда каждое учреждение в первую очередь выполняет свои первоочередные функции. Таким образом, музей и церковь играют важную роль в деле просвещения различных групп людей, осмысления современных стратегий культуры, способствующих духовному преобразению общества.

### Литература

1. Акт на выдачу из Оренбургского областного музея изобразительных искусств музейных экспонатов на постоянное (временное) хранение от 29 мая 2001 г. № 16.
2. Горлов Г. Е., Боброва О. Ю. Духовная нива Оренбуржья. – Оренбург : Оренбургское книжное издательство, 2009. – 264 с.
3. Десятков Г. М. Казанский кафедральный собор. – Оренбург : Южный Урал, 2000. – 38 с.
4. Ефименко М. Н. Оренбургская епархия как уникальное явление Православной истории // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики [Электронный ресурс]. Серия «Гуманитарные науки». – 2013. – № 03-04. – URL: <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/~gn13-03/808> (дата обращения: 26.01.2017).
5. Историческая справка. Церковь Пресвятой Богородицы г. Оренбурга [Электронный ресурс]. – URL: [http://oren-pokrov.prihod.ru/istorija\\_prikhoda](http://oren-pokrov.prihod.ru/istorija_prikhoda) (дата обращения: 26.01.2017).
6. Лихачев Д. С. Великая культура примирительна по своей сути : речь на Международной научно-практической конференции «Гуманитарная культура как фактор преобразования России», 22–23 мая 1997 г. // Д. С. Лихачев – университетские встречи : 16 текстов / [науч. ред. А. С. Запесоцкий] ; Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2006. – С. 50–55.
7. Лихачев Д. С. Декларация прав культуры и её международное значение [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/znachenie/> (дата обращения: 26.11.2017).
8. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. – Москва : тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916. – 44 с.

---

---

# ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

## *МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИИ*

**Владимир Ильич ТАРАСОВ,**

профессор кафедры киноискусства факультета медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств Московского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, режиссёр и художник анимационного кино, член ASIFA (Международная Ассоциация Анимационного Кино), г. Москва, Россия

e-mail: vitar\_contact@mail.ru

Данная статья является попыткой обратить внимание на одну из важнейших проблем в деле дальнейшего развития одного из интереснейших видов искусства – мультипликации, или, по новой терминологии, анимации. Рассказано об основных этапах развития и становления этого вида киноискусства, его значении и роли в современной жизни как одного из средств массовой коммуникации. Автор обращает внимание на то, что подготовка профессиональных кадров для этого искусства оставляет желать лучшего и что для создания современного анимационного фильма необходим большой ряд художников и специалистов уникальных профессий. Подготовку именно таких кадров и осуществляет МГИК на кафедре киноискусства.

Ключевые слова: анимация, режиссёр, художник-постановщик, художник-мультипликатор, рисованная мультипликация, кукольная мультипликация, компьютер.

### **ANIMATION IN THE SYSTEM OF MODERN CULTURAL COMMUNICATION**

**V. I. Tarasov**, Professor of Department of Cinema Arts, Faculty of media and audiovisual arts, Moscow State Institute of Culture, Honored worker of arts of the Russian Federation, director and animated film artist, member of ASIFA (International Animation Film Association), Moscow, Russia

e-mail: vitar\_contact@mail.ru

This article is an attempt to draw attention to one of the most important problems in the further development of one of the most interesting types of art – animation, or, in new terminology, animation. It is told about the main stages of the development and

development of this kind of cinema art, its significance and role in modern life as one of the means of mass communication. The author draws attention to the fact that the training of professional personnel for this art leaves much to be desired and that a large number of artists and specialists of unique professions are needed to create a modern animated film. The preparation of such personnel is carried out by the IPCC at the Department of Cinematography.

Key words: animation, director, art director, animator, drawing animation, puppet animation, computer.

С первого своего дня кино существует в трёх ипостасях: как новый вид техники, как различные кинопроизведения, созданные при его помощи, как мощное средство массовой информации и коммуникации.

Кино возникло не только потому, что в 1895 году братья Люмьер создали «волшебный ящик», способный показать на экране зафиксированное ранее. Но ещё и потому, что когда-то, давным-давно, было открыто явление, которое называется «персистенция». Это открытие было сделано ещё Аристотелем в IV веке до н.э. Персистенция представляет собой явление остаточного видения, то есть когда изображение на сетчатке глаза ещё какое-то время остаётся. Но прошло много лет, прежде чем это открытие «сыграло». Рождение кино обычно связывают с Люмьерами. Но они изобрели только кинотехнику и фильмы. Ещё в 1832 году бельгийский физик Жозеф Плато создал простую игрушку, из которой выросло современное кино. И именно этому человеку принадлежит истинно научное изобретение кинематографа. Ж. Плато использовал особенности зрительного восприятия, выявленные Аристотелем, для получения определённого эффекта – эффекта «движения картинок», и создал аппарат под названием «фенакистископ» (из двух греческих слов – «обманщик» и «смотреть»). Открытый эффект «инерции зрения» привёл к созданию приборов типа «зоотроп», или «колесо жизни», в которых наглядно демонстрировался феномен ожившего рисунка. Эти аппараты состояли из цилиндра, внутри которого помещалась бумажная лента с изображением фигурок людей или зверюшек в различных последовательных позах. Когда цилиндр вращался, сквозь прорези в его стенке можно было увидеть чередующиеся фазы, тем самым создавался эффект ожившего персонажа, созданного руками человека – художника. Появились первые художники-одушевители, или аниматоры (от латинского слова *anima* – «душа»). А затем, в 1892 году, возник «оптический театр» французского инженера Эмиля Рейно, который демонстрировал уже целые сеансы с рисованными персонажами, где изображение проецировалось на экран при помощи волшебного фонаря. И это случилось на три года раньше, чем первые показы братьев Люмьер. Эта дата официально считается годом рождения анимации, её празднуют аниматоры всего мира. Так возникла всем нам хорошо знакомая мультипликация (от латинского слова *multi* – много, так как рисуется много кар-

тинок), или, по западной терминологии, анимация. В XXI веке, в эпоху глобального распространения телевидения и Интернета, всепроникающей рекламы и клипового восприятия жизни, фанатских банеров и различных конкурсов на звание miss, woman, playboy, очень сложно при помощи таких простых средств, как обыкновенный карандаш, лист бумаги и обыкновенный ластик, заставить современного зрителя (и особенно поколение NEXT) улыбнуться, засмеяться, сопереживать увиденному, а иногда даже заплакать. Гаснет в зрительном зале свет, и мы переносимся в волшебные миры:

- туда, где водятся прекрасные, крылатые лошади воображения;
- туда, где птицы и звери говорят на человеческом языке;
- и туда, где зелёный-презелёный крокодил может запросто влюбиться в белоснежную корову.

Что же это за искусство, которое умеет столь малыми средствами так воздействовать на нас ?

Что же это за искусство, быть в котором режиссёром в некоторых странах (Япония) престижней, чем быть режиссёром большого кино? Что же это за Искусство, которому, по мнению величайшего актёра и режиссёра всех времён и народов сэра Чарльза Спенсера Чаплина, «принадлежит будущее»?

В уставе A.S.I.F.A (Международная Ассоциация Анимационного Кино), в которую входят свыше 250 стран, первым пунктом записано: «Искусство анимации есть создание подвижных образов способом покадровой съёмки с помощью манипуляций всеми доступными способами, как традиционными, так и самыми современными (компьютер, видеокамера, модули, голография, лазер), за исключением методов живого воздействия». Хотя, надо отметить, существует метод «пикселизации», когда используется съёмка живого актёра. Обращаем внимание также на то, что в этом определении отсутствует понятие экрана, или «экранности», как базового качества анимационного образа. Речь идёт просто о подвижных – динамических – образах, и следовательно, эти подвижные образы, например водимые актёрами куклы, могут действовать в объёме сцены, то есть сценическое искусство также имеет отношение к анимации. В качестве примера анимационной концепции сценического пространства можно вспомнить опыты титана русского авангарда Эль Лисицкого, разработавшего в 1920 году проект постановки оперы «Победа над солнцем» (либретто – Алексей Крученых, музыка – Михаил Матюшин, декорации и костюмы – Казимир Малевич). В постановке вместо актёров должны были действовать «Фигурины» – огромные марионетки, приводимые в движение электромеханической установкой. Предполагалось, что она разместится в центре сцены, и процесс управления марионетками, звуковыми и световыми эффектами станет частью сценографии.

В отличие от художника игрового кинематографа, работающего с реальным пространством и живыми людьми, художник анимации создаёт на экране воображаемый мир. С возникновением новейших технологий, компьютерной анимации возможности для реализации фантазии художника ещё больше расширились. Всё это значительно изменило ситуацию в анимационном кино. Кроме студий, производивших классическую мультипликацию, сегодня существует много компьютерных студий, выпускающих телевизионно-рекламные фильмы, компьютерные игры и другую мультимедийную продукцию, работающую на Коммуникацию. Время движется вперёд, и анимация, не меняя своей сути, обогащается всё новыми и новыми формами.

Наступила эра 3D анимации. Как изобретение перспективы революционизировало живопись, открывая художникам Ренессанса путь в новое измерение – в глубину, так и новые компьютерные изыски позволяют осуществить соединение двух магистральных направлений анимации (рисованную и объёмную) в одно целое, в 3D анимацию – невероятно пластичное, фантастически многообъёмное, яркое и очень востребованное современным зрителем зрелище. Общекультурные задачи этого искусства весьма разнообразны и широки.

Прежде всего, это источник эмоций... И как следствие – источник удовольствия, наслаждения (гедонизм – в Древней Греции). Источник информации (особенно для подрастающего поколения). Источник идей, мыслей. Кроме того, анимация – средство лечения душевных травм, пороков, комплексов. То есть анимация в наш напряжённый век – ещё и замена психоаналитиков. И конечно же, это искусство – искусство коммуникации.

Сегодня можно констатировать, что анимация – это не просто отдельный род или вид киноискусства, как об этом недавно писали киноведы. Теперь становится совершенно понятно, что это отдельная ветвь экранного искусства, параллельная кинематографу. Она в каком-то смысле так же параллельна кинематографу, как область живописи, то есть ручной изобразительности, параллельна области светописи, то есть фотографии с её механикой запечатления. Поэтому можно назвать эту ветвь экранного искусства аниматографом. И будет очень интересно проследить процесс становления этого понятия.

Его можно разделить на три основных этапа. Первый этап – движение от мультипликации (от англ. Cartoon, нем. Trick-Film) – к анимационному кино. Этот период занимает время от начала века до 1950-х годов на Западе и до 1980-х годов у нас. Именно на этой стадии формировалось понимание того, что анимационное кино – это не жанр, а род кинематографа, и именно в это время искусство анимации избавлялось от комплекса неполноценности как кино детское, кино развлекательное. Шло превращение мультипликации в равноправную область мирового киноискусства.



Вторая стадия процесса создания аниматографа происходит в наше время, когда мы переходим от анимационного кино к аниматографу.

На этом этапе своей эволюции анимационное кино движется от рода киноискусства к виду экранного искусства. На этом витке оно становится ветвью этого искусства в своем новом облике – видеокомпьютерных систем, диапазон которых крайне широк и охватывает всю культуру в целом. Благодаря электронному носителю кадра, видеотехнология может продвинуть его переформирование (что и является основой анимационного кино) внутрь и вглубь, используя все технологические аспекты, такие как соляризация, изменение фактуры, игры с многочисленными экспозициями, лазерными впечатлениями и прочее, и прочее. Отчётливо понятно, почему понятие «аниматограф» шире, чем понятие «анимационное кино». Потому что оно содержит в себе и собственно анимационное кино, и глубинную анимационную сущность видео, и анимационную природу компьютерного дисплея, и различные другие культурно-технологические реалии экранной культуры XXI века. Но аниматографу предстоит ещё и третья стадия своего развития, когда он перерастёт самого себя и выйдет в так называемую виртуальную реальность. Здесь искусство анимации переходит от использования графики как плоскости, создающей иллюзию иного, нежели она сама, к использованию графически созданного объёма то есть иллюзорной реальности, в которую человек погружен настолько, что в состоянии взаимодействовать – диалогизировать с этой объёмной иллюзией: входить туда, совершать определённые действия, трогать и перемещать предметы, общаться с находящимися там виртуальными двойниками людей. Принципиальным отличием этих виртуальных реальностей от аниматографа является не только переход от рабочей плоскости к рабочему объёму, но и возможность диалога с этим изобразительным объёмом, манипулирование с новой окружающей зрителя средой.

Видов средств массовой информации и коммуникации сейчас несколько:

- 1) книгопечатание;
- 2) кино;
- 3) радио;
- 4) телевидение;
- 5) интернет.

Сегодня кино, TV и видео существуют в шести ипостасях:

1. Как техника позволяющая фиксировать и воспроизводить изображение и звук.
2. Как техническое средство массовой информации и коммуникации.
3. Как средство создания различных экранных произведений.
4. Как документальная и изобразительная летопись общества.
5. Как инструмент научного исследования.
6. Как специфическое средство общения между людьми.

Всё это можно обозначить таким понятием, как экранная культура.

Что такое экранная культура? Под ней понимается такой тип культуры, основным материальным носителем которой является не письменность, а «экранность». Эта культура основана не на линейном (одномерном) письме, а на системе экранных плоскостей, то есть на временном потоке экранных изображений, который свободно вмещает в себя поведение и устную речь персонажей, временное моделирование объекта на экране, письменные тексты и многое, многое другое. Функциональный диапазон экранной культуры, по меньшей мере, не уже, чем диапазон книжной культуры, то есть культуры, основанной на письменности. Диапазон социокультурных функций экрана включает в себя представление с его помощью как произведений искусства, так и научных текстов, а также обучающих (инструктивных) текстов, всевозможной информации и документов, сервисной индустрии. Причём всё это, будучи наделено диалоговым характером, становится неким информационным космосом, в котором характер коммуникаций носит принципиально непредсказуемый характер.

В сегодняшней экранной культуре, безусловно, огромная территория принадлежит аниматографу. Эта территория состоит из трёх основных сфер влияния.

К первой из них мы отнесём художественную культуру.

Прежде всего – анимационное кино во всём огромном диапазоне течений, школ, стилей, жанров и т.д.

1985-й год – год выхода на экраны фильма «Кто подставил кролика Роджера» режиссёра К. Земескиса (USA), стал переломным по отношению к тому месту, которое анимационное кино традиционно занимало в мировой киноиндустрии. Западные продюсеры неожиданно поняли, что без преувеличения феноменальный коммерческий и художественный (четыре Оскара) успех «Кролика Роджера» подаёт им сигнал к наступлению на фронте анимационного кино. С этого момента началось буквально взрывное развитие анимационной индустрии.

Ярчайшим примером последнего времени является феноменальный успех фильма «Аватар», где на 80% были использованы современные анимационные технологии. Эта картина собрала в мировом прокате свыше четырёх миллиардов долларов USA. Затем мы должны обязательно упомянуть компьютерные видеоигры, которые, добавляя к анимированной картинке на экране возможность взаимодействовать с ней, разворачивают внутри индустрии развлечений огромный, мощный и невероятно перспективный поток создания анимационных диалоговых фильмов. Начнём с краткого напоминания о том, что общий доход от компьютерных игр и автоматов в мире уже превысил суммарный доход от кинопроката крупнейших фильмов С. Спилберга и Дж. Лукаса. И снова продюсеры мгновенно оценили, что у кино, даже у видеопроката, появился серьёзный конкурент.

Сегодня громадные технические мощности и деньги индустрии развлечений направляются на создание новых поколений компьютерных игр, которые по своей сути являются анимационными диалоговыми фильмами. Ещё одной ветвью экранной культуры, может быть не столь большой, является область видеоарта, где основу составляет переделывание уже существующего материала. Видеоарт – это органичный перенос идеи графичности с холста на экран, где работа уже ведётся уже не с помощью кисти, а с помощью иных материалов, таких как временный фотокадр, коллажирование, многократное наложение, бесконечное трансформирование и т.д.

Вторая область существования аниматографа – это научная культура, для которой анимация обеспечивает поразительно богатые возможности и открывает качественно иные горизонты в восприятии потоков информации и в их переработке. Прежде всего – ударным сжатием информации, совмещающим экранное представление данных в легко обозримой, ярко чувственной форме. Это – переход к новому пониманию профессии, к сжатию так называемого творческого времени, к новым психологическим основаниям научного поиска. И именно здесь старое понятие – научное кино – начинает реализовываться в полном и глубинном смысле.

Что же касается виртуальных реальностей, то конечно же, их широчайшие возможности будут использованы в области научной культуры. Например, в конструировании, когда конструктор сможет войти внутрь своей модели и продолжить процесс конструирования, находясь в прямом смысле внутри неё.

Уже сегодня аниматограф вошёл в культуру обыденной жизни, являя собой идею устройства и функциональную форму всей индустрии услуг в её компьютерных вариантах – будь то биржевые новости, столбцы газет, пробегающие перед читателем на экране компьютера, программы различных телеканалов и т.д. В конце жизни знаменитый американский режиссёр-аниматор Уолт Дисней был удостоен высшей награды Соединенных Штатов Америки для гражданских лиц – Президентской медалью Свободы, с формулировкой – за создание американского фольклора.

Его фильмы, персонажи из них, были знакомы и любимы абсолютно всеми жителями этой огромной страны, независимо от их национальности, вероисповедания, цвета кожи, и обозначили ярчайшую роль и значение анимации как средства связи, коммуникации, общения между людьми. И здесь мы не можем не рассказать о том, как американская анимация «сработала» во время Второй мировой войны, великолепно проявив свою сущность как средства связи и коммуникации. В 1944 году, после высадки американских войск в Европе, немцы забросили им в тыл специальный диверсионный отряд, одетый в американскую форму и со знанием английского, под руководством легендарного фашистского разведчика Отто Скорцени. Но вскоре все диверсанты были пойманы и обе-

зврежены, потому что на созданных контрольно-пропускных пунктах они не могли назвать на показанных кадрах имён героев мультфильмов Диснея, так как, в отличие от американских солдат, не смотрели их с детства.

Русская анимация со времён своего зарождения всегда была в мировых лидерах: самый первый кукольный мультипликационный фильм был создан в России (1912 год, «Прекрасная Люканида» – режиссёр Владислав Старевич). Самый первый американский «Оскар» для России (его аналог до 1928 года назывался «Белый Орел») завоевал фильм «Соловей императора» – режиссёр Владислав Старевич... Самый первый в мире полнометражный объёмный фильм, при сочетании живого актёра и куклы, был создан в России (1935 год, «Новый Гулливер» – режиссёр Александр Птушко)... Лучшим анимационным фильмом XX века признан фильм российского режиссёра Юрия Норштейна «Ежик в тумане».

В 1887 году польский врач Лазарь Заменгоф предложил обществу свою идею – язык для международного общения, или язык эсперанто. Эта придумка получила огромное количество приверженцев на разных континентах и в разных странах. Возник ряд философских концепций, основанных на эсперанто.

Например, в Японии родилось целое учение “ОМОТО-КЕ” с девизом UNO DIO – UNO MONDO – UNO INTER LINGVO (ЕДИНЫЙ БОГ – ЕДИНЫЙ МИР – ЕДИНЫЙ ЯЗЫК), где единым языком должно быть эсперанто.

Духовный лидер Ирана Аятолла Хомейни считал, что эсперанто необходимо, как язык способный объединить в одно государство всех мусульман.

Большим сторонником популяризации эсперанто в Советской России в 1920-х годах был Лев Троцкий, называвший его «языком мировой революции».

Но всё-таки эсперанто, придуманное в конце XIX века польским доктором, по разным причинам так и не стало рецептом для преодоления трудностей языкового общения между людьми. А таким языком, языком коммуникации, общения между людьми различных национальностей, цвета кожи и вероисповедания стало искусство анимации. АНИМАЦИЯ – ЭСПЕРАНТО ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА!!!

# **ФЕНОМЕН «ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ»: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

**Александр Валентинович ТАРАСОВ,**

кандидат культурологии, старший научный сотрудник Института развития, изучения здоровья и адаптации человека, г. Иваново, Россия

e-mail: alekst\_24@mail.ru

В статье тематика феномена «вечного возвращения» герменевтически рассматривается через сюжеты известных фильмов, чтобы понять особенности существования феномена в человеческой жизни и пути выхода из него. Вечное возвращение – это процесс становления, изменения, постоянного внутреннего и внешнего движения в бесконечности. Феномен «вечного возвращения» всегда постигается на уровне чувств. Интерпретируются сюжеты фильмов с целью выявления проявлений феномена «вечного возвращения» на примере реального бытия индивидуума и выхода его в нетривиальное для него существование, но всё равно находящегося в состоянии вечного возвращения и тщетных попыток выхода из него. Маленький человек, попавший в колесо вечности, то плывёт по течению судьбы без руля и ветрил и никак не может повлиять на преследующий его злой рок, то, потеряв рассудок, убивает другого маленького человека и, не замечая своего духовного и физического нищенства, торжественно входит во всё новые круги вечного возвращения. Чтобы разорвать круг вечного возвращения, не надо становится жестоким и холодным сверхчеловеком, необходимо снять маску пустого и глупого человека.

Ключевые слова: вечное возвращение, феномен, бесконечность, фильм, наказание, искупление, вечность, петля времени, сверхсознание, страх.

## **THE PHENOMENON OF “ETERNAL RETURN” CINEMATIC ASPECT**

**A. V. Tarasov**, Ph.D. (Cultural Studies), senior research fellow of Institute of Development Studies Health and Human Adaptation, Ivanovo, Russia

e-mail: alekst\_24@mail.ru

The article discusses the phenomenon of the eternal return and the withdrawal process. Eternal return is the process of formation, change, constant internal and external movement at infinity. The phenomenon of the eternal return is always attained at the level of feelings. The theme of the phenomenon of the return of the hermeneutic is seen through the stories of famous movies to understand the existence of the phenomenon in human life and the process of leaving him. Interpreting the films, with the aim of finding and identifying manifestations of the phenomenon of the eternal return to the example of the real existence of the individual and output it is not trivial for him to exist, but still in a state of eternal return, and the futile attempts of escaping from it. Little man caught in the wheel of eternity, it goes with the flow of destiny without a rudder and oars and can not affect the pursuit of his bad luck, having lost his mind, killing another little person and, not noticing his spiritual and physical poverty solemnly included in all new circles of eternal return. To break the circle of the eternal return does not have to become cruel and cold a Superman, you need to remove the mask blank and stupid man, to take out all the good, honest, a good that is inherent in the person initially.

Key words: eternal return, a phenomenon of infinity, film, punishment, redemption, eternity, loop time, consciousness, fear.

На уровне чувственного сознания в человеке возникает необходимость вернуться на Родину или в место, где он был счастлив, но эта ностальгия не всегда становится движущей силой для возвращения. Этим ощущением, этой тягой надо по-настоящему переболеть, чтобы не осталось другого выхода. Но важно не упустить момент возможности возвращения, иначе, как предостерегал Франц Кафка, «начиная с определённой точки, возврат уже невозможен. Этой точки надо достичь [3, с. 3]».

Возвращение – это время становления, изменения, постоянного внутреннего и внешнего движения. Феномен возвращения всегда постигается на уровне чувств. «Возвращение всегда дарит счастье, независимо от того, с каким грузом в душе возвращаешься [4, с. 123]». Необходимость возвращения всегда достигается долгим сенсуальным опытом одного человека или целого народа.

В тот день в начале августа Фридрих Ницше прогуливался в Швейцарии, в кантоне Граубюнден. Он шёл из деревушки Сильс-Мариа в коммуну Сильваплан. Последние дни его томило ясное предчувствие чего-то нового, необычного, загадочного. Мысль философа вращалась вокруг существования жизни. Вращалась и не могла выйти из заданного круговорота бытия, жизни и сущего, будто само существование этих феноменов было поставлено под вопрос. В дороге ему хорошо думалось, и сам альпийский воздух плавно подталкивал к сложным решениям. Возле небольшой горки, пирамидально уходящей вверх, Ницше присел отдохнуть, и тут в сознании философа ясно всплыла картина: когда-то потом, может быть лет через триста, у этой пирамидальной скалы будет сидеть такой же человек, Фридрих Ницше, в тяжёлых горных ботинках и дорожном костюме, и так же давно, может лет двести назад, он уже сидел тут.

После этой картины клубами дыма возник страх вместе с появившимся в сознании ниоткуда словом вечность. Это было даже не слово, а тяжёлое бесконечное ощущение. Вечность.

«Но ведь я не могу быть здесь под скалой вечно, – размышлял старик Ницше. – Вот и сейчас я иду из той маленькой деревушки. Значит, это возвращение. Возвращение, которое уже было и ещё будет. Вечное возвращение [10, с. 137]».

Появляется некая петля. Петля эта будет повторяться вечно. «Как это понять? Всё существование состоит из петель. Петли жизни! [10, с. 137]»

Страх постепенно проходил. Началось «... напряжённое духовное странствие... [10, с. 137]».

«Что здесь страшного? Постоянное возвращение или ... вечность. Что здесь главное... [10, с. 137]».

Уже потом Ницше найдёт выход из этой проблемы – только сверхчеловек может выйти из круга возвращений. Решение великому мыслителю пришло, а страх так и не ушёл...

Человек, который всю жизнь в зените славы и в постоянном круге вечного возвращения, – главный герой фильма греческого режиссёра Элины Псику «Вечное возвращение Антониса Параскеваса» (2013). Фамилия героя Параскевас – по-гречески «Пятница», а пятница у человечества женский символ.

Параскевас (исп. Христос Стергиоглу) всю жизнь отработал, читая утренние новости, или «говорящей головой», как это называется по-телевизионному. А в зените карьеры стал чем-то вроде национально признанного шоумена. Что мешает ему продолжать работать, мы так и не узнаем, друзья в телеинтервью предполагают финансовые трудности, но с помощью своего друга, директора одного из ведущих греческих телеканалов, на котором он и ведёт популярное утреннее телешоу, он разыгрывает своё похищение и укрывается в пустынном отеле на побережье. Отель пуст – не сезон, но проживать там можно с комфортом.

Просто сбежать с работы, но выйти из колеса вечного возвращения маленькому человеку невозможно. Не имея производственной необходимости, он каждое утро просыпается в четыре утра. Когда он встаёт, мы видим его длинные сухие ступни, как у библейского старца или как у женщины, хорошо ухоженные женские ступни. Любой интеллигентный взрослый мужчина знает, как занять своё время, но Параскевас не захватил с собой даже книги. Наш герой – человек своего времени, он привозит спагетти и видеодиски. Параскевас начинает копировать кулинарное телешоу какого-то странного француза, записывая свои опыты на видео, правда, у нашего грека не получается изготовить «молекулярные макароны» по французским рецептам. Иногда Антонис включает диск с записями «Лучшее из Параскеваса». Он мирно отбывает свой срок, питается спагетти и следит за новостями.

Коллеги Параскеваса, как и положено, очень озабочены его исчезновением и очень милы – похитили их незабвенного учителя! Молодёжь, они многому научились у него! Они совсем открыто обращаются к похитителям – верните нам нашего Антониса, этого «святого» человека!

Вот наступает Новый год. А новогоднее шоу на канале много лет вёл Параскевас, и он много раз смотрит эти шоу в записи. Теперь «великого» Антониса будет заменять его младший коллега – Павлис, который откровенно делится со зрителями в интервью, что рейтинг телешоу, где был главным Параскевас, после его исчезновения заметно вырос. Антонис услышал это, и в его голове словно что-то переключается. Он пытается изменить своё текущее существование: сбегает на время из своего укрытия и совершает длительные пешие прогулки, спит у ручья и время от времени кричит в небеса. Его, естественно, никто не слышит. Параскеваса начинают посещать странные видения. Он решает разорвать свой бесконечный круг жизни и сбежать снова, чтобы вернуться к людям другим. Да,



Параскевас уже другой, он полностью обривается, меняя свой имидж, и покидает отель. Идёт напрямик по бездорожью, по полям и по лугам. Снимает с огородного чучела лохмотья, он, как король шоу, по театральной традиции, должен вернуться к людям в лохмотьях. Выглядит он, правда, не как король в изгнании, а как классический нищий бездомный бомж.

Наконец, Параскевас приходит в какой-то маленький провинциальный городок, но в котором есть даже памятник погибшим патриотам. Отсюда он следит за новостями в стране и на канале. В первый день своего «королевского» пребывания инкогнито в городе он обнаруживает известие о себе на первой полосе газет. Новостные ленты сообщают, что ужасные похитители вышли на связь и потребовали за него огромный выкуп – 300 тысяч долларов, и директор канала, тот самый, КТО участвовал в мнимом похищении, должен встретиться с похитителями, отдать деньги и вернуть людям утраченного телеведущего. На следующий день газеты сообщают, что долгожданная встреча не состоялась и имя Параскеваса исчезает из ленты новостей.

Это для Антониса огромная трагедия, он привык быть в центре внимания. Чтобы напомнить о себе и находиться в этом самом центре, он отрезает себе палец и подбрасывает его на провинциальном железнодорожном вокзале. О таком развитии событий рассказывала по телевизору его знакомая женщина, вспомнив это, он отрубает палец. Палец найден, Параскевас вновь главный ньюсмейкер новостного потока, но с его сознанием и психикой происходят необратимые изменения. Антонис ведёт себя как последний бомж, или как сверхчеловек? Ему всё можно! Ворует деньги у стариков из кармана, прямо в церкви; питается отбросами, а иногда приходит в фермерские теплицы, чтобы полакомиться зеленью. Теплица с прорванной плёнкой и разбитыми стёклами и урожай не ухожен. Очевидно – кризис. Однажды в теплице его обнаруживает работник, возможно – сторож. Сторож этот, себе на беду, узнаёт в питающемся бомже известного телеведущего. Работник достаёт телефон и спешит сообщить о неожиданной встрече своему хозяину. Параскевас не готов к такому развитию действий с его исчезновением, теперь он сам руководит событиями. Он хватает тяжёлую тяпку и жестоко убивает своего собеседника. На следующий день Антонис пускает по реке очередную записку о себе, и репортёры вновь интересуются его судьбой. А сам Параскевас стремительно идёт туда, куда двигает его новое сознание – «сверхсознание»... Не выдерживает Антонис испытаний, а как говорил Иоанн Дамаскин: «Терпенье и смирение нужно иметь и для мира, и для войны [1, с. 162]»,

На афише фильма присутствует кадр, на котором Параскевас целует губы бюст Фридриха Ницше. Такого кадра нет в фильме. На картинке Антонис Параскевас уже рискнувший, ценой своего рассудка, вырваться из круга вечного возвращения.

Горько скажем словами Арсения Тарковского:

Я памятник тебе поставил

На самой слёзной из земель [9, с. 227].

Параскевас лыс и в наряде с пугала, но он велик, он смог выйти из круга и убить ненужного человека! А может, это новая волна вечного возвращения маленького ничтожного человечка? [2]

Антонис теперь одинок, он нищий, но вспомним рассуждения В. В. Розанова о богатстве и бедности: «да, и вообще при нищем – нужен же и подающий...». [8. с.62-63.]. Нет подающего, Параскевас один, и это его выбор как сверхчеловека.

В 2012 году вышел фильм режиссёра Киры Муратовой «Вечное возвращение». Название фильма формально отсылает к тезису Ницше о бесконечной повторяемости предметов, явлений и к безнадёжности вечного противостояния неизвестно чего хотящих мужчин и страдающих от их глупости женщин. Как любой странный фильм, «Вечное возвращение» позволяет при желании увидеть метафору в каждом кадре. Но каждая из расшифровок окажется первобытно простенькой. Вне контекста творчества Киры Муратовой и вне ауры, к ней прикипевшей в сознании любителей кино и поклонников творчества режиссёра, фильм не существует [5].

Герои фильма – мужчина и женщина, не встречавшиеся много лет. Пришёл мужчина к женщине. Пришёл в шляпе, да так волновался, что забыл её снять. Они однокурсники, не виделись сто лет, он и живёт давно в другом городе, а сюда приехал в командировку. И сразу к ней, с вопросом: как поделить себя между женой и любовницей?

Ни один совет не звучит убедительно: он любит обеих, но жить с обеими не в состоянии. Обозлившись, визитёр хлопает дверью. Но приходит вновь, ведь других знакомых в этом городе у него нет. И возвращается. И возвращается.

Продюсер (исп. Антон Муратов) показывает кинопробы к фильму скончавшегося режиссёра инвестору-сахарозаводчику (исп. Леонид Кушнер), желающему приобщиться к волшебному миру кино.

Несколько десятков раз разные пары актёров на все лады произносят один и тот же текст, разыгрывают одну и ту же ситуацию. Он «возвращается» к Ней спустя много лет, чтобы посоветоваться о делах сердечных: кого ему предпочесть – жену Люсю или любовницу Ляду? А Она даже не может понять, кто перед ней, поскольку у Него был брат-близнец...

Сахарозаводчик польщён, что ему предлагают приобщиться к большому искусству, однако всё-таки склоняется к отказу: «Ответ отрицательный, но не окончательный... Очень элитарно – мне нравится, а понравится ли публике?»

Обратимся к французскому фильму сценариста Жана Кокто и режиссёра Жана Деланнуа «Вечное возвращение» (1943).

Автор текста фильма (автор сценария) – французский писатель, поэт, драматург, художник и кинорежиссёр Жан Кокто в своём обращении к зрителям в виде титров так трактует термин «Вечное возвращение» и основные смыслы фильма:

«– Вечное возвращение...

Это название, принадлежащее Ницше, означает, что легендам свойственно повторяться так, что герои их даже не догадываются.

Вечное возвращение – это те простые обстоятельства, из которых складываются величайшие истории любви.

Жан Кокто».

Марк, дядя Патриса, богатый вдовец средних лет, живущий в замке с неприятной сестрой покойной жены, её странным мужем и злобным уродливым сыном, 24-летним карликом Ахиллом. Приглашённый в гости, Патрис чувствует жалость к доброму дяде и вызывается отправиться в странствие на поиски молодой и красивой невесты, чтобы Марк был не так одинок.

Из путешествия Патрис привозит Натали, задача вроде бы выполнена, но постепенно он с ужасом сознаёт, что влюблен. Карлик Ахилл, как вездесущий демон, шпионит по всему замку, всё видит и всё слышит, неумолимо приближая трагический финал. Злополучные влюблённые плывут по течению судьбы без руля и весёл, и никак не могут повлиять на преследующий их злой рок.

Возникают слова Эриха Мария Ремарка о трудности возвращения: «И вдруг меня охватывает несказанная печаль, которую несёт в себе время; оно течёт и течёт, и меняется, а когда оглянешься, ничего от прежнего уже не осталось. Да, прощание всегда тяжело, но возвращение, иной раз, ещё тяжелее [7, с. 318]».

Американская комедия «День сурка» режиссёра Гарольда Рамиса создана по мотивам рассказа Дэнни Рубина.

Каждый год 2 февраля в небольшом американском городке Панксатони штат Пенсильвания проводится местный праздник под названием «День сурка». В этот день люди будят из зимней спячки сурка по имени Фил и предсказывают по его поведению погоду на год. И каждый год на этот праздник в Панксатони из города Питтсбурга вынужден ездить высокомерный и самовлюблённый телесиноптик Фил Коннорс (исп. Билл Мюррэй). Филу катастрофически надоела его работа, он глубоко ненавидит и этот фестиваль, и этот глухой городишко.

Но однажды, посетив в очередной раз этот скучный фестиваль сурка и переночевав в гостинице, Фил снова просыпается второго февраля в шесть утра под радиобудильник с весёленькой песенкой “I Got You Babe”.

Он оказывается в некой петле времени, из которой нет выхода. 3 февраля просто не наступает. А скорее всего Фил попадает в поток вечного возвращения и вынужден повторять этот странный день. Уехать из города у него также не получается, потому что снежная буря каждый раз 2 февраля перекрывает все дороги.

Вначале Фил решает предаться удовольствиям: объесться сладостями, заняться сексом, ограбить банк и промотать все деньги. Наказания никакого не будет в понимании обывателя, но не наказание ли само повторение дня? Эти развлечения ему быстро надоедают. Тогда он пытается соблазнить свою коллегу Риту (исп. Энди Макдауэлл), в которую тайно влюблён, но она почему-то никак не поддаётся на все уловки Фила, пытающегося просто затащить её в постель в первый же вечер, так как второго у него попросту не будет.

Отчаявшись соблазнить Риту, устав от этого скучного городка и постоянного повторения одних и тех же событий, Фил решает покончить жизнь самоубийством, прихватив даже, однажды, на тот свет ненавистного тёзку – бедного сурка Фила. Но все его действия бесполезны, Фил снова просыпается 2 февраля на своей постели в том же номере отеля. Коннорс попробует несколько способов свести счёты со своей ненавистной теперь жизнью, но не помогает ничего, долгожданное 3 февраля всё равно никак не наступает. Словно кто-то тихо говорит ему: не то делаешь.

Попробовав все отрицательные, обыденные и страшные моменты жизни, облазив и изучив Панксатони вдоль и поперёк и очень устав, Фил, наконец, решает посвятить этот роковой день полезным и добрым делам. Пытавшийся убить себя Коннорс фанатически стремится спасти бездомного старика, но за один день, даже длящийся в повторении, невозможно изменить длинную и тяжёлую жизнь человека, и старик всё-таки умирает. К своей работе он относится уже не как к скучной обузе, а как к творчеству. Благородные и бескорыстные поступки, которые Фил совершает изо дня в день, однажды к вечеру делают его самым популярным человеком в этом маленьком городе. Из-за этого Рита сама обращает на него внимание и понимает, что этот капризный и испорченный человек – на самом деле тонкий, ранимый и милый. Вот как может изменить человека, много думающего о себе любимом, вечное возвращение. После того, как Фил и Рита просыпаются в номере отеля вместе в радости любви, для Коннорса, наконец, наступает завтра. Он преодолел круг вечного возвращения, исправившись, сделав много хорошего людям, по-настоящему полюбив и показав Рите эту настоящую любовь.

Чтобы разорвать круг вечного возвращения, не надо становится жестоким и холодным сверхчеловеком, необходимо, наверное, снять маску пустого и глупого человечка, проявить всё доброе, честное, хорошее, что заложено в человеке изначально.

## Литература

1. *Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры : Творение святого отца нашего Иоанна Дамаскина / пер. с греч., предисл., с. 3–72, и примеч. А. Бронзова. – Ростов-на-Дону : Братство Святого Алексия : Приазовский край, 1992. – 465 с.
2. *Гуренок Ф. И.* Эстетика катастрофы // *Философия хозяйства*. Альманах Центра общественных наук и экономического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. – 2013. – № 6 (90). – С. 125–129.
3. *Кафка Ф.* Размышления об истинном пути / перевод с немецкого Соломона Апта. – Москва : ФТМЛитагент, 2016.
4. *Сафарли Э.* Сладкая соль Босфора. – Москва : Астрель : АСТ, 2010. – 286 с.
5. История советского кино. 1917–1967 : в 4 томах / ред. коллегия: Х. Абул-Касымова и др. ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Искусство, 1969–1978. – Том 3 : 1941–1952. – Москва, 1975. – 319 с.
6. *Ильин И. А.* Рождественское письмо // *Поющее сердце : книга тихих созерцаний*. – Издание 9-е. – Москва : Даръ, 2016.
7. *Ремарк Э. М.* Возвращение. – Москва, 2013. – 384 с.
8. *Розанов В. В.* Метафизика христианства / редкол.: Е. В. Витковский и др. – Москва : АСТ : Фолио, 2001. – 536 с.
9. *Тарковский А. А.* Быть самим собой. – Москва : Советская Россия, 1987. – 252 с.
10. *Туровская М. И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – Москва : Искусство, 1991. – 255 с.

# **ТВОРЧЕСТВО С. БУЯННЭМЭХА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЯВЛЕНИЕ МОНГОЛИИ**

**Олеся Андреевна САПОЖНИКОВА,**

аспирантка кафедры теории, истории культуры, этики и эстетики, факультета государственной культурной политики, Московского государственного института культуры, преподаватель монгольского языка Института стран Азии и Африки Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия

e-mail: sapoznikova89@mail.ru

Значительное место в монгольской культуре занимает современная литература, соединившая в себе национальные черты монгольского этноса с его ментальностью, фольклором и события нового времени. Становление новой монгольской литературы во многом определило тенденции социокультурного развития страны в целом. Природно-климатические и другие условия социального бытия как объективные факторы существенно повлияли на образ жизни, традиционные культурные ценности населения Монголии, сформировав ментальность и национальный характер, на базе которых развиваются современные общественные отношения и социальные институты.

Творчество писателя и просветителя С. Буяннэмэха является отражением социальной реальности, его жизненных принципов, идей и убеждений. Он быстро превратился из публициста в большого писателя, а его сочинения стали явлением и в жизни новой Монголии, и в её культуре.

Ключевые слова: культура, цивилизация, этнос, национальный характер, ментальность, геополитическое положение, литература, революция, традиция, фольклор.

## **CREATIVITY S. BUYANNEMEHA AS A SOCIAL AND CULTURAL PHENOMENON OF MONGOLIA**

**O. A. Sapozhnikova**, doctoral student of the Department of the Theory, History of Culture, Ethics and Aesthetics, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture, teacher of Mongolian language (IAAS MGU), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

e-mail: sapoznikova89@mail.ru

The famous place in the Mongolian culture is occupied by modern literature, combining the national features of the Mongolian ethnos with its mentality, folklore and the new time. The emergence of new Mongolian literature in many ways determined the tendencies of the country's socio-cultural development as a whole. Climatic and other conditions of social existence as objective factors significantly influenced the way of life, traditional cultural values of Mongolia's population, forming the mentality and national character on the basis of which developed modern public relations and social institutions.

Creativity of the writer and educator S. Buyannemeha is a reflection of social reality, his life principles, ideas and beliefs. He quickly turned from a publicist into a great writer, and his works became a phenomenon in the life of the new Mongolia, and in its culture.

Key words: culture, civilization, ethnos, national character, mentality, geopolitical position, literature, revolution, tradition, folklore.

Монгольская культура представляет собой самостоятельную часть мировой цивилизации. В историческом аспекте роль Монголии неоднократно менялась, то возрастая, то сводясь на нет. Однако особенность геополитического положения – расположение между двумя государствами-цивилизациями, Россией и Китаем, повышает интерес к процессам в самой стране. Г. В. Вернадский писал: «Под месторазвитием человеческих обществ мы понимаем определённую географическую среду, которая налагает печать своих особенностей на человеческие общежития, развивающиеся в этой среде. Социально-историческая среда и географическая обстановка сливаются в некое единое целое, взаимно влияя друг на друга. В разные исторические периоды и при разных степенях культуры человеческих обществ различная совокупность социально-исторических и географических признаков образует различные месторазвития в пределах одной и той же географической территории [1]».

Монголию часто называют Высокой Азией. Особенности национального характера монголы объясняют климатическими условиями страны, где человек превращается в неотъемлемую часть природы – степи. Конечно, географическое своеобразие страны не могло не повлиять на её социально-экономическое развитие, на социокультурную среду. Бесспорен вклад кочевого монгольского народа в мировую цивилизацию, однако анализ образа жизни кочевников на разных стадиях их общественного развития по-прежнему оставляет много вопросов, кочевые общества являют собой специфические системы, исследование которых и в теоретическом, и в практическом плане ещё предстоит.

Различные аспекты социального, культурного развития и взаимодействия кочевого общества Монголии с другими народами всегда привлекали внимание исследователей и нашли свое отражение в том числе и в трудах монгольских кочевников-мыслителей. Следует отметить оценку крупнейшего буддийского мыслителя, выдающегося дипломата Агвана Доржиева (1853–1938) о геополитической роли Монголии и Тибета в мире. В советское время исследованиями Монголии занимались И. М. Майский, представивший социальную структуру монгольского общества; А. Д. Калинин, В. И. Юдин, Г. Ф. Кунгуров, И. А. Сороковиков. Сегодня в Монголии под эгидой ЮНЕСКО работает Международный институт по изучению кочевых цивилизаций. Среди западных исследователей следует назвать такие имена, как К. Хамфри, Д. Снит, С. Загчид, П. Хайер и других.

Известно, что развернувшееся в первой четверти XX века национально-демократическое движение монгольских народов существенно повлияло на региональную расстановку сил и способствовало образованию независимого монгольского государства. Определение факторов влияния на становление и развитие монгольской государственности имеет большое значение. Национальная независимость и связанный с этим процесс



роста национального самосознания монгольских народов способствовали формированию национального характера, политического мировоззрения и определённой системы ценностей.

Важная роль в освещении сложной и подчас противоречивой истории Монголии первой половины XX века принадлежит литературе, которая не только отражала происходящее, но и часто помогала самим монголам осмыслить и найти в происходящем духовный смысл. Литература как часть культуры определяет самосознание народа, являясь наиболее ярким выражением его самоидентичности.

Известно, что культура является многогранным явлением в жизни общества и включает в себя множество образований. Исследуя её социальную роль на любом этапе развития общества, мы, конечно же, обращаемся к литературе рассматриваемого периода. Произведения отражают социальную реальность и служат формированию определённого мировоззрения. Исследование литературы как специфического художественного института культуры имеет большое значение для понимания социальных, культурных, политических взаимодействий в обществе. Литературе принадлежит познавательная функция, она не претендует на научную объективность и точность, но представляет художественный тип познания, который всегда содержит личное восприятие автора, отношение к происходящему.

Развитию передовой мысли и борьбы за социальную справедливость способствовала Синьхайская революция 1911 года, которая привела к падению Маньчжурской династии в Китае и установлению автономии Монголии. 1 декабря 1911 года была провозглашена независимость Монголии, началась новая страница в истории государства – феодально-теократической монархии Богдыхина. Следующие годы были наполнены борьбой за независимость монгольского государства и международное признание суверенитета.

Монгольская литература стала развиваться в светском русле, тем самым подготавливая переход не только к совершенно новому типу литературного сознания, но и к новому типу самосознания монгольского народа. Общим практически для всех произведений стал критический фон, писатели и поэты одни из первых делали попытки переосмыслить историческое прошлое и найти в нем точки опоры для дальнейшей социальной консолидации народа. В связи с этим представляется важным изучение процесса становления монгольской литературы в контексте эволюции художественного сознания в монгольской культуре на рубеже XIX–XX веков, и особенно в 20–30-е годы XX века, на примере творчества видного писателя и теоретика монгольской литературы С. Буяннэмэха (1902–1937).

Его творчество занимает важное место в культуре монголов, он один из немногих авторов, кто смог показать момент становления «нового

монгола», с присущей ему художественностью зафиксировал переход от старого общества к новому. Своим творчеством способствовал объединению монгольского народа, так как литература, в особенности поэзия (традиционно самый любимый монгольский вид литературного творчества), служила на протяжении нескольких десятилетий источником знаний для практически неграмотного монгольского народа. Поэтические строки декларировали и пели во всех уголках страны.

В монголоведении принято считать основоположниками современной монгольской литературы Д. Нацагдоржа, Ц. Дамдинсурэна и С. Буяннэмэха. Биография и творчество Д. Нацагдоржа и Ц. Дамдинсурэна хорошо изучены: опубликованы многие исследования, сборники произведений, антологии и т.д. Но фигура С. Буяннэмэха была незаслуженно оставлена в стороне, несмотря на то, что упоминания о его творчестве и роли в становлении монгольской литературы XX века встречаются в трудах отечественных монголоведов: Л. К. Герасимович, Г. И. Михайлова, Л. Г. Скородумовой, К. Н. Яцковской и других.

Стоит отметить, что поэту, прозаику, драматургу, литературоведу, публицисту, общественному деятелю С. Буяннэмэху принадлежит особое место в истории и культуре Монголии, несмотря на то, что на многие десятилетия его имя и творчество было под запретом в связи с политическими репрессиями. Он был учителем и наставником для своих как младших, так и старших коллег, стремился воспитать новое поколение поэтов, писателей и драматургов, сделать литературу доступной для простых читателей. Ведь долгие столетия монгольская литература носила элитарный характер.

С. Буяннэмэх способствовал отрыву литературы как части культуры от буддизма, что было важно для дальнейшего развития страны.

Он получил домашнее образование, а с 1921 года начал вести активную общественную жизнь, стал членом партии и занимал различные должности в партийных и государственных органах. Литературным творчеством начал заниматься также в 1921 году. Творчество оказалось успешным и в поэзии, и в прозе, и в драматургии, и в публицистике. Он стал участником первого альманаха новой монгольской литературы под заглавием «Свод изящных слов» (*Уран үгсийн чуулган*), позже теоретические работы составили монографию о национальной поэтике «Врата литературы» (*Утга зохиолын үүд*). Творчество С. Буяннэмэха – это экскурс не только в историю развития монгольской литературы, но и в революционный период жизни всей страны.

Литературная деятельность С. Буяннэмэха представляет собой не только выражение его чувств, но и систему революционных идей, в которые он искренне верил сам. Будучи просветителем, он через свое творчество обращался к монголам, пытаясь их воодушевить и объединить на

пути революционных перемен, затрагивая темы новой и старой власти, освещая социокультурные преобразования, которые тяжело воспринимались монголами, привыкшими к свободной кочевой жизни.

Следует отдельно остановиться на поэзии С. Буяннэмэха, которая стала значительным социокультурным явлением Монголии того периода. Поэзия была самым популярным и развитым жанром в 20-е и 30-е годы XX века: «В поэтическую форму было облечено всё: сказания, былины и песни, без которых не проходит ни один праздник в жизни монголов, традиционные благопожелания – юролы и хвалебные оды – магталы, а также пословицы, поговорки, загадки и триады [3]».

Так, самым известным произведением С. Буяннэмэха стал «Монгольский интернационал»:

Рабочий и батрак,  
Забитый с детских лет,  
Объединяйтесь в наш  
Интернационал! [2]

Строки этого произведения несколько лет слышались по всей стране, а чуть позже стали украшать здание государственной библиотеки.

Все стихи С. Буяннэмэха можно разделить на три группы: революционные, агитационные и лирические. Революционные стихи монгольского поэта пропитаны любовью к Родине, верой в идеалы революции, ожиданием перемен и желанием новой жизни.

В поэтической форме он рассказывал историю монгольской революции, пропагандировал новые идеи. В качестве примера можно назвать «Солнцеворот» (Нарны эргэлт) 1927 года; «Заря Октября» (Октябрийн туяа) 1931 года; «Октябрь и молодёжь» (Октябрь ба залуучууд) 1933 года.

В творчестве С. Буяннэмэха мы находим отклик на важнейшие исторические события, в его произведениях содержатся оценки: события прошлого окрашены в тёмные тона, мир предстаёт миром страданий, несправедливости и боли; обновлённая же Монголия ассоциируется у автора с весной, весёлой музыкой, улыбками на лицах людей. Перемены, происходящие в стране, стали для С. Буяннэмэха источником вдохновения, основой его поэтических образов.

В агитационных стихах монгольский поэт одним из первых говорит о значении грамотности, пользе образования и медицины, призывает монголов посещать театр и читать газеты (например, «Дыхание водки» (*Архины амьсгал*), 1929, «Новые силы художественной самодеятельности» (*Уран сайхны шинэ хүчин*), 1932):

Творят национальное искусство  
Художники Монголии, вновь возрождённой.  
И радио несёт в народ культуру  
Через спектакли, песни и стихи [2].

С. Буяннэмэху удалось ярко создать образ будущего и прошлого страны. Например, в стихотворении «Семидесятилетняя старуха и семилетний пионер» (*Далан настай чавганц ба долоон настай пионер*) два главных героя являются воплощением образов старой и новой Монголии. Неграмотная старуха, живущая приметами и верой в буддизм, и семилетний пионер, который в юном возрасте более просвещён и имеет иную модель мышления.

Революционные и агитационные стихи есть отражение и потребность времени. Эмоциональность, простота формы, публицистичность, присущие стилю С. Буяннэмэха, сделали его стихотворения доступными, а происходящие в них события и герои стали близкими и понятными всем читателям. Его отличительной особенностью стало стремление к пониманию и осмыслению через свое творчество событий, происходящих в стране (отказ от буддизма, переход к осёдлому образу жизни, урбанизация и т.д.).

Задача С. Буяннэмэха состояла не столько в воспитании художественного вкуса читателей, сколько в просвещении и в эмоциональной поддержке своего большей частью неграмотного народа на пути перемен.

С. Буяннэмэх – первый из монгольских писателей не только рассказывал аратам (крестьянам) о революционных идеях, но и обращался к ним самим. Ему удалось в своих произведениях показать все сложности, с которыми монгольский народ сталкивался на революционном пути.

Таким образом, анализируя политическую историю своей страны, писатель и поэт С. Буяннэмэх описывает развитие борьбы монгольского народа, показывает проблемы национально-государственного строительства в Монголии, определяет просветительские тенденции, при этом точно вырисовывая черты монгольского национального характера.

Можно сделать вывод, что становление монгольской литературы нового типа во многом заложило основу социально-культурной трансформации монгольского мира, способствовало его этнизации. Ведущую роль в развитии новой словесности играл С. Буяннэмэх, творчество которого несколько десятилетий служило духовной опорой для монгольского народа.

## Литература

1. *Вернадский Г. В.* Начертание русской истории. – Москва : Алгоритм, 2014. – 334 с.
2. Из монгольской народной поэзии XX века / перевод Н. Стефановича. – Москва, 1981.
3. *Михайлов Г. И., Яцковская К. Н.* Монгольская литература. Краткий очерк. – Москва, 1969.

---

---

# ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ

## ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ

**Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА,**

доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Россия

e-mail: pestelena@yandex.ru

Феномен культурных индустрий сегодня привлекает самый широкий круг специалистов – от теоретиков (культурологов, философов культуры, социологов) до практиков, работающих в сферах IT, PR, HR, рекламы, ивент-менеджмента и маркетинга. Актуализировавшись концептуально на рубеже столетий, данный феномен стал стремительно прирастать теориями и практиками, при этом радикально меняя социокультурный ландшафт. Одной из областей культуры, вовлечённых в этот процесс, стала система высшего образования, призванная готовить специалистов в сфере культурных индустрий.

Ключевые слова: культурные индустрии, творческие индустрии, креативность, архитектура культуры, высшее образование.

## PROBLEMS AND PROSPECTS OF TRAINING IN THE FIELD OF CULTURAL INDUSTRIES

**E. E. Drobysheva,** Full Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of Department of philosophy, history and theory of the arts, Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

e-mail: pestelena@yandex.ru

The phenomenon of cultural industries today attracts a wide range of specialists – from the theoretical (cultural studies, culture, philosophers, sociologists) to practitioners working in the fields of IT, PR, HR, advertising, event-management and marketing. Actualized conceptually on the turn of the century, this phenomenon began to rapidly grow theory and practice, thus radically changing the socio-cultural landscape. One of the areas of culture, involved in the process, became the higher education system, designed to train specialists in the field of cultural industries.

Key words: cultural industry; creative industries; creativity; architectonics of culture higher education.

Феномен «культурных / творческих / креативных индустрий» как предмет исследовательского интереса был актуализирован в последние десятилетия XX века в связи со структурными изменениями в процессе производства и потребления в сфере культуры. На данный момент эта тема всё интенсивнее привлекает внимание специалистов в области культурологии, социологии, философии и экономики культуры, арт-менеджмента и маркетинга – как теоретиков, так и практиков. Междисциплинарный характер феномена культурных индустрий обусловлен сложностью контекста, сформировавшего ситуацию, в которой творческие процессы приобрели индустриальный характер. *Творческая экономика, экономика впечатлений, творческий город, креативный класс* – все эти концепты, введённые в научный оборот в конце двадцатого – начале нынешнего века, маркируют глубинные изменения, происходящие в архитектонике социокультурного пространства под влиянием, прежде всего, технологических, но, кроме того, и геополитических, социально-экономических, ментальных процессов.

В отечественной социогуманитаристике пока не сложилось соответствующего устойчивого дискурсивного поля; исследования в области культурных индустрий в основном опираются на труды зарубежных авторов<sup>1</sup>. Об учебно-методическом обеспечении данного направления подготовки в вузах пока говорить не приходится. Помимо достаточно полно разработанного корпуса методической литературы по проблемам социокультурной деятельности, имеются лишь локальные разработки тех или иных аспектов функционирования культурных / творческих индустрий применительно к определённой их области и / или конкретному российскому региону [см. 2; 4].

О терминологических сложностях относительно различения понятий «культурные индустрии», «творческие индустрии», «креативные индустрии» – неких «трудностях перевода» с русского на русский – уже прекрасно написано в ключевом и самом значительном на сегодняшний день отечественном исследовании Е. Зеленцова, Н. Гладких «Творческие индустрии: теории и практики [3]» (2009). В данном контексте под *культурными / творческими индустриями* мы будем понимать тенденции рубежа XX–XXI веков в развитии социокультурных практик, разворачивающиеся в условиях стремительно меняющихся технологий – с одной стороны, и в рамках «экономики впечатлений [6]» – с другой.

Для начала необходимо отметить, что и сам феномен культурных индустрий, и все условия / модусы его реализации не только привлекают вни-

---

<sup>1</sup> «Креативный город» Ч. Лэндри, «Экономика впечатлений: работа – это театр, а каждый бизнес – сцена» Дж. Б. Пайна II и Дж. Х. Гилмора, «Культура на перепутье» М. Пахтера и Ч. Лэндри, «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры» Дж. Сибрука, «Креативный класс: Люди, которые меняют будущее» Р. Флориды, «Культурные индустрии» Д. Хезмондалша.



мание профильной аудитории (кураторов, продюсеров, маркетологов и теоретиков в данных областях социокультурной деятельности), но и уже зафиксированы на законодательном уровне. Так, в Указе Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года N 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» в словарном разделе специально выделено понятие творческих индустрий: *«Творческие индустрии – компании, организации и объединения, производящие экономические ценности в процессе творческой деятельности, а также деятельность по капитализации культурных продуктов и их представлению на рынке. К сфере творческих индустрий относятся: промышленный дизайн и индустрия моды, музыкальная индустрия и индустрия кино, телевидение и производство компьютерных игр, галерейный бизнес, издательский бизнес и книготорговля, рекламное производство и средства массовой информации [7]».*

Среди «задач государственной культурной политики в области осуществления всех видов культурной деятельности и развития связанных с ними индустрий» отдельно отмечены: «создание условий для развития творческой самодеятельности граждан, поддержка общественных инициатив в этой сфере с учётом этнонациональных традиций, особенностей регионов и местных сообществ; государственная поддержка и модернизация материально-технической базы сферы культуры; сохранение сложившейся сети организаций культуры, создание условий для их развития, освоения ими новых технологий культурной деятельности [7]». На наш взгляд, именно развитие креативных / культурных индустрий может способствовать решению данных задач.

Одной из областей, в которых реализуется потенциал культурных индустрий, является система высшего профессионального образования. Специалисты справедливо отмечают, что «среди наиболее актуальных проблем современного гуманитарного знания выделяется особая группа, которую составляют исследования сущности, специфики и тенденций образования в сфере культуры [9]». Именно к проблемам подготовки специалистов в этой инновативной сфере социокультурной деятельности мы хотим обратиться в рамках данной статьи.

Если в силу очевидности значения феномена культурных индустрий для общественного развития с перспективами введения профильных специальностей и обучающих курсов в программы вузовского образования особых вопросов уже не возникает, то разговор о проблемах формирования дисциплинарного поля всегда на острие интереса – как теоретического, так и практического. В том же Указе Президента отмечено, что «единение науки, образования и искусства закладывает основу для понимания общественной миссии культуры как инструмента передачи новым поколениям свода моральных, этических и эстетических ценностей, составляющих



ядро национальной самобытности [7]», а одной из задач государственной культурной политики обозначено «проведение необходимых фундаментальных и прикладных исследований в сфере гуманитарных наук [7]».

Обратимся более конкретно к проблеме теоретического и методологического обеспечения подготовки выпускников высшей школы, готовящихся к практической деятельности в анализируемой нами социокультурной области.

В рамках изучения, прогнозирования и проектирования культурных процессов, протекающих в формате творческих индустрий, возникают и, в той или иной мере, развиваются следующие дискурсивные поля:

- культурфилософское осмысление феномена творческих индустрий;
- творческие индустрии как предмет аксиологического анализа;
- технологические параметры и экономические аспекты функционирования творческих индустрий;
- творческие индустрии в контексте государственной культурной политики;
- арт- и ивент-менеджмент как эпифеномены творческих индустрий;
- творческие индустрии как фактор трансформации городского пространства;
- влияние креативных технологий на культуру повседневности;
- художественные процессы в пространстве творческих индустрий;
- креативные технологии в музейном деле и в галерейном бизнесе;
- IT-сопровождение деятельности культурных индустрий;
- PR и реклама в сфере культурных индустрий;
- специфика HR в области культурных индустрий;
- креативные технологии в туризме, социокультурном сервисе и гостиничном бизнесе;
- творческие индустрии в структуре геополитических процессов.

Именно по этим основным направлениям целесообразно формировать рабочие учебные программы дисциплин, входящих в блок «Творческие индустрии». К таковым могут быть отнесены: «Творческие индустрии в современной культуре», «Креативные технологии в художественной жизни», «Ивент-менеджмент», «Менеджмент культуры» и пр. Остановимся более подробно на некоторых концептуально важных узлах этого дисциплинарного пространства.

Особое значение в процессе формирования представлений об изучаемом феномене должно быть уделено *проблеме теоретического обоснования его онтологических характеристик*. Очевидна необходимость проанализировать культурные индустрии в дискурсе диалектики массовой культуры. По мнению А. В. Костиной, «стремительное развитие науки и техники и сопутствующие ему трансформации общества в постиндустриальное и информационное, а технической эпохи – в “системотехнологиче-

скую», непосредственным образом повлияли и на массовую культуру, которая сегодня имитирует креативную активность и сложность, претендуя на способность формирования творческого сознания [5]».

Структура и логика взаимодействия массовой, элитарной и креативной культуры в архитектонике актуальных социокультурных процессов могут быть рассмотрены как в *теоретическом*, так и в *практическом* ключе. Выход на уровень прикладных исследований и разработок обеспечивает полноту и системность восприятия информации. Для этого необходимо включение в образовательный процесс методов конкретного анализа: *социологического* и *метода картирования* – для сбора и обработки эмпирического материала. Целесообразно включить в программу производственных практик задания по созданию карты «креативного города» с использованием инфографики. Причём исследование в этой области должно идти *по двум направлениям*. *Первое* имеет объектом лофты, креативные пространства и кластеры, арт-инкубаторы, коворкинги и smart-территории – то есть центры креативной активности, созданные и заточенные под решение соответствующих социокультурных, экономических и технологических задач. *Второе* направление исследований менее очевидно, так как зачастую в структуру творческих индустрий не включают традиционные культурные институции: театры, музеи, библиотеки. Однако внедрение креативных технологий в устоявшуюся парадигму их деятельности сейчас является одним из актуальных трендов и заслуживает особого внимания – как в рамках теоретического анализа, так и в формате прикладных разработок.

Важнейшей проблемой и задачей развития образовательных стратегий в сфере культурных индустрий является *соединение академического и технологического подходов*. В рамках решения данной задачи необходимо привлечение к преподаванию практиков: галеристов, рекламщиков, продюсеров, ивент-менеджеров. В данном аспекте мы уже выходим на уровень формирования соответствующего общественного запроса, должного реализоваться в рамках государственной культурной политики. Оплата преподавательского труда в подавляющем большинстве учреждений высшего образования не соответствует ожиданиям специалистов-практиков и, как результат, не позволяет администрации вузов привлекать их в качестве совместителей. В рамках подготовки по программам, готовящим специалистов в сфере культурных индустрий, отсутствие такой теоретико-практической сцепки является серьёзным препятствием для формирования полноценного концептуального пространства и воспитания необходимых компетенций, заложенных Федеральным государственным образовательным стандартом.

Важнейшим направлением теоретической, методической и проектной деятельности в сфере культурных / творческих индустрий является,

на наш взгляд, развитие образовательного потенциала самих креативных площадок, создание педагогически ориентированных коллабораций с традиционными учебными учреждениями. Группа учёных из Санкт-Петербурга посвятила подробное исследование данной проблеме [2]. Согласимся с их мнением о том, что пока роль креативных пространств «в создании и продвижении новых просветительских и образовательных продуктов недооценивалась и редко изучалась [2]». Авторы исследования ставят принципиально важный вопрос: «Вытесняют ли образовательные проекты творческих предпринимателей традиционные учреждения дополнительного образования взрослых и школьников или закрывают новые ниши? [2]» В итоге делается вывод о комплементарности деятельности креативных пространств и традиционных учреждений культуры в сфере дополнительного образования. Отмечается, что «образовательные практики креативных пространств меняют городскую образовательную среду, дают возможность запуску новых форм в виде творческих проектов, тренингов, семинаров, встреч с интересными специалистами [2]».

Хочется добавить в этой связи, что креативные площадки могут и должны стать лабораториями для прохождения практики студентами вузов, обучающихся по программам, связанным с культурными индустриями. Для этого необходима проработка взаимовыгодных алгоритмов деятельности, ведь ни для кого не секрет, что на данный момент предприятия (как традиционные, так и инновативные) неохотно берут на практику студентов, видя в этом обстоятельстве больше забот, чем пользы. Однако, при условии концептуальной проработки программ производственной / преддипломной практики, можно найти немало точек приложения сил будущих специалистов, обладающих глубокой теоретической базой, в рамках конкретных проектов, реализуемых на креативных площадках.

Ещё одной проблемой, которую необходимо выделить в контексте рассматриваемой нами темы, является изменчивость и динамизм феномена культурных индустрий. Являясь сложнообусловленным социокультурным образованием, он сам по себе вызывает массу дискуссий. О терминологических сложностях мы уже говорили выше. Однако существуют и *типологические разногласия*, что не может не вызвать концептуальные сложности при выстраивании учебных курсов. Наиболее полную типологию на данный момент разработал Д. Хезмондалш. По его мнению, к «ключевым культурным индустриям» относят те, которые «напрямую связаны с промышленным производством и распространением текстов»: *широкое вещание* (радио, телевидение и их новейшие кабельные, спутниковые и цифровые формы); *киноиндустрию* (включает в себя не только производство, но и распространение фильмов в различных форматах); *аспекты Интернета, связанные с контентом*; *музыкальную индустрию* (запись, издание музыкальных произведений и концерты); *печать*

и публикацию в электронном виде (включает книги, журналы, газеты, информационные услуги); видео- и компьютерные игры; рекламу и маркетинг. К «периферийным культурным индустриям» (тем, которые, прежде всего, «производят тексты, а воспроизводство символов ведётся в них полупромышленными или даже непромышленными методами [8]») Хезмондалш относит театр, а также изготовление, демонстрацию и продажу произведений искусства (живописи, скульптуры). К так называемым «пограничным случаям» относятся спорт, потребительская электроника, программное обеспечение, мода [8]. Выше мы также привели типологию креативных индустрий, сформулированную в рамках основных направлений государственной культурной политики Российской Федерации. Очевидно, что любая сфера деятельности, акцентированная на креативности, априори наиболее подвижна, поэтому специалистам – теоретикам и преподавателям – следует постоянно мониторить динамику сферы культурных / креативных индустрий с целью отслеживания трансформационных векторов, активно применять прогностические методы исследования текущих процессов.

Учитывая высокую степень мобильности сферы культурных индустрий, следует особо акцентировать внимание на проблеме актуальных экспертных и общественных оценок. По словам британского тележурналиста, режиссёра, продюсера Джорджа Керри, «для реализации идей – будь то в сфере высокой или массовой культуры – всегда требуется время, которое расставляет всё на свои места. <...> Лишь спустя двести лет, после того как Шекспир написал свои произведения, они превратились в эталон высокого искусства. А ведь до этого никто его творения не принимал всерьёз, их считали тем, что мы сейчас называем развлекательными публикациями. Поэтому, я не рекомендовал бы делать преждевременные прогнозы. Куда важнее просто дать возможность той или иной культурной идее выплеснуться наружу и претвориться в жизнь. Со временем она займёт свое достойное место в соответствующем ряду культурных и креативных индустрий [1]».

Резюмируя, отметим ещё раз очевидную актуальность исследований проблематики культурных / творческих индустрий, конкретно в предлагаемом нами дискурсе – вопросов подготовки специалистов для данной области деятельности, соответствующей её методологическому и научно-практическому сопровождению.

## Литература

1. «Важно просто дать возможность той или иной культурной идее выплеснуться наружу и претвориться в жизнь» [Электронный ресурс] // Культура и Креативность : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: <https://www.culturepartnership.eu/article/workshop-baku> (дата доступа: 13.01.2018).

2. Гордин В. Э., Кузьмина К. А., Никольская М. В. Анализ образовательного потенциала креативных пространств // Культурные индустрии. Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 1 (26). – С. 89–101.
3. Зеленцова Е., Гладких Н. Творческие индустрии: теории и практики : уже не физический труд, не машинное производство и даже не информация и знание, а творческая способность становится главным фактором развития территорий и корпораций. – Москва : Классика-XXI, 2010. – 237 с.
4. Кабацков А. Н. Луддиты в современной культурной индустрии. Пермский кейс // Культурные индустрии. Международный журнал исследований культуры. – 2017. – № 1 (26). – С. 81–88.
5. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества : автореф. дис. на соиск. учён. степ. доктора философских наук : 24.00.01 / Костина Анна Владимировна ; Московский гуманитарный университет. – Москва. 2003. – 33 с.
6. Пайн II Дж. Б., Гилмор Дж. Х. Экономика впечатлений : работа – это театр, а каждый бизнес – сцена / пер. с англ. и ред. Н. А. Ливинской. – Москва [и др.] : Вильямс, 2005. – 299 с.
7. Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. N 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. – URL: <http://base.garant.ru/70828330/#friends> (дата доступа: 10.01.2018).
8. Хезмондалш Д. Культурные индустрии / пер. с англ. Инны Кушнаревой. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 454 с.
9. Ярошенко Н. Н. Педагогические проблемы на страницах журнала «Культура и образование»: аналитический обзор // Культура и образование. – 2014. – № 4 (15). – С. 52–57.

# ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА У СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СПОРТИВНЫМ БАЛЬНЫМ ТАНЦАМ

**Тарас Андреевич СКУРАТОВ,**

аспирант кафедры педагогики и психологии  
факультета государственной культурной политики  
Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: s.gutsan@mail.ru

В статье рассматривается исполнительское мастерство с позиций образовательной дисциплины и профессиональной компетенции студентов-хореографов, изучающих спортивные бальные танцы. Изложена краткая характеристика спортивного бального танца как хореографической системы. Произведён краткий анализ техники спортивного бального танца, его критериев и сущности исполнительского мастерства. Рассмотрены некоторые примеры анализа танцевальной фигуры как системы телесно-двигательных упражнений.

Ключевые слова: спортивные бальные танцы, хореография, биомеханика, телесно-двигательное упражнение, исполнительское мастерство, педагогика хореографии.

## FORMATION OF PERFORMANCE SKILLS OF THE STUDENTS CHOREOGRAPHERS IN THE PROCESS OF LEARNING BALLROOM DANCING

**T. A. Skuratov,** doctoral student of the Department of Pedagogy and Psychology,  
Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture,  
Moscow, Russia

e-mail: s.gutsan@mail.ru

This article discusses performance skills with positions of educational discipline and from the standpoint of professional competence of students of the choreographers, learning ballroom dancing. The brief characteristic of ballroom dance as a choreographic system. Made a brief analysis of the techniques of sports ball dance, its criteria and the essence of mastery. Several examples of the analysis of dance figures as a system of body-movement exercises.

Key words: ballroom dancing, choreography, biomechanics, body movement exercise, performance skills, pedagogy of the choreography.

Известно, что выпускник вуза приобретает новый социальный статус и перед ним открывается мир, наполненный такими категориями, как «конкуренция», «спрос», «развивающийся трудовой рынок», позволяющие избрать путь для дальнейшего профессионального развития и карьерного

роста. Вместе с тем встречаются и такие случаи, когда специалисты не могут реализовать себя. Объясняется это, на наш взгляд, двумя обстоятельствами – либо спрос на высококвалифицированных специалистов в данной области низкий, что практически невозможно в условиях стремительного развития общества, либо сам специалист обладает недостаточным уровнем мотивации и стремлением к развитию, новым открытиям, совершению перемен. Таким образом, можно предположить, что просто быть «специалистом с дипломом» уже недостаточно. Назрела потребность в подготовке «мастеров» – специалистов с высоким уровнем научно-теоретических знаний, умений, навыков, высококомпетентных. Какова этимология понятий «мастер», «мастерство»?

Так, в Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова «мастерство» трактуется как «умение, владение профессией, трудовыми навыками», а также как «высокое искусство в какой-нибудь области [6]». По словарю Д. Н. Ушакова к данной трактовке добавляется «исключительное умение, способность качественно выполнять определённые виды работ или ремесла [7]».

Бесспорно, в современном представлении данный термин стал гораздо шире, а с появлением понятия «компетентность» неразрывно связан с определёнными знаниями, навыками, умениями. Нельзя не согласиться, что многие студенты после окончания вуза соответствуют тем или иным компетенциям, согласно образовательному стандарту и общей образовательной программе. Но не все из них являются мастерами, в глубоком понимании этого слова. Раскрывая своё отношение к рассматриваемому понятию, уточним, что категория «мастер» предполагает высокую компетентность, то есть сверхзнания, сверхнавыки и умения. Но чтобы достичь этого звания, необходимо обладать не только определённым багажом знаний, но и уметь применять их, иметь чёткое представление об их структуре, чёткую индивидуальную позицию об определённых понятиях, а главное – выработать у себя постоянную потребность, мотивацию в непрерывном развитии своего профессионального и личностного уровня. Именно такой специалист, как мы полагаем, имеет все основания называться «мастером своего дела».

Прежде чем дать оценку исполнительского мастерства в хореографии, а именно – в спортивном бальном танце, считаем целесообразным обозначить модель «мастерства» с позиций его общенаучной и практической значимости.

Так, под категорией «педагогическое мастерство» понимается комплекс свойств личности, обеспечивающий высокий уровень организации профессиональной деятельности. К таким важным свойствам относятся: гуманистическая направленность деятельности преподавателя, его профессиональные знания, педагогические способности и педагогическая



техника. При этом данная система является самоорганизующейся в структуре личности, где системообразующим фактором выступает гуманистическая направленность, позволяющая выстроить педагогический процесс. А. С. Макаренко подчёркивал необходимость для педагога овладеть техникой педагогического мастерства, техникой педагогического общения: «Нужно уметь читать на человеческом лице. Ничего хитрого, ничего мистического нет в том, чтобы по лицу узнавать о некоторых признаках душевных движений. Педагогическое мастерство заключается в постановке голоса воспитателя и в управлении своим лицом. Педагог не может не играть. Не может быть педагога, который не умел бы играть [3]». Мы видим, что внутренние качества личности оказывают влияние на сам педагогический процесс обучения. Но именно в синтезе с высоким уровнем профессиональной компетентности педагога, умением использовать различные методы обучения, техники и подходы процесс обучения и воспитания студента как личности будет уникальным, индивидуальным, носить творческий характер. Немаловажными, на наш взгляд, являются собственные достижения педагога в преподаваемой им дисциплине, особенно в области хореографии. Поскольку танец является пластическим видом искусства, любая информация должна пройти через тело танцора, как вода проходит через фильтр. Именно это позволит ощутить целенаправленность и значимость той или иной техники, движения, действия. Отсюда следует, чем выше практический опыт, тем выше вероятность качественной подачи информации педагогом.

Отметим, что хореографическое искусство прошло огромный путь исторических изменений своего внешнего облика. От ритуальных движений первобытных людей до танцевальных шоу с использованием современных развлекательных технологий воздвигнут огромный временной мост – танцевальная эволюция. Появлению новых танцевальных стилей, направлений мы обязаны отцам-первопроходцам, а также энтузиастам и фанатикам наиболее яркого на сегодня вида пластического искусства – хореографии. Но что же способствовало кардинальному осмыслению необходимости внедрения новых понятий, терминов, техник, методик преподавания и обучения? Безусловно, бурно развивающиеся «новые» течения в искусстве вытесняли либо оказывали влияние на традиционные «старые». Так, для совершенствования того или иного направления, той или иной техники были необходимы яркие, отличительные, устойчивые особенности, а значит, свои термины, понятия, методы и категории. Обратимся к спортивным бальным танцам.

В хореографическом искусстве спортивные бальные танцы занимают очень неоднозначное и противоречивое положение. Во-первых, многие не могут сопоставить искусство и приставку «спортивный», во-вторых, не все специалисты воспринимают спортивный бальный танец как самостоя-

тельную хореографическую систему, со своей школой исполнительского мастерства и художественной идеей, считая его бытовым (социальным) явлением. Можно с уверенностью сказать, что спортивная составляющая бальных танцев сегодня способствует постоянному развитию и модернизации техники спортивных бальных танцев, а также двигательных способностей и исполнительского мастерства танцоров.

По своей сути спортивный бальный танец является дуэтным (парным) видом танца. Безусловно, существует многодуэтная (8 пар) форма – формейшн, но основной единицей всё же является пара и её исполнительский уровень. Партнёр и партнёрша свои умения и исполнительские навыки в синтезе с парным взаимодействием создают конечный продукт – спортивную бальную пару. Попытаемся определить, как должен выглядеть процесс физического воспитания и исполнительской подготовки в спортивном бальном танце.

Процесс обучения спортивному бальному танцу на предмете «Исполнительское мастерство» в вузе неразрывно связан с тренажной (спортивной) составляющей. Но прежде чем понять, что мы должны развивать в студентах, как формировать в целом личность хореографа, необходимо ознакомиться с целями и задачами хореографической дисциплины, согласно установкам и требованиям как «Закона об образовании в Российской Федерации», так и Федерального государственного образовательного стандарта. Так, в ООП по специальности «Руководство любительским хореографическим коллективом (спортивный бальный танец)», при изучении дисциплины «Исполнительское мастерство» конкретизируются следующие задачи:

- овладение студентами знаниями и навыками в технике, стиле и манере спортивно-бального танца;
- развитие у студентов творческого мышления и потенциала руководителей любительских коллективов через освоение лучших образцов, методик и техник различных направлений бального танца;
- формирование профессиональных навыков и умений в освоении стилистических особенностей, лексического материала и исполнительского мастерства в бальном танце.

Более того, именно в рабочей программе и в самой ООП определяются конкретные профессиональные компетенции, которые формирует данная дисциплина у студентов. В нашем случае это способность руководить художественно-творческой деятельностью коллектива с учётом особенностей его состава, локальных этнокультурных традиций и социокультурной среды. Так, к особенностям состава коллектива можно отнести уровень исполнительского мастерства танцоров. Чем выше этот уровень, тем профессиональней, конкурентоспособней и привлекательней коллектив в целом.

Спортивный бальный танец содержит несколько фундаментальных критериев оценки исполнителя – музыкальность, чистота исполнения (техника), форма и линии, динамика, образ. Именно эти критерии, и именно в такой последовательности, по нашему мнению, мы можем выделить как основные. Музыкальность – это способность восприятия музыки, её ритма, тайминга и сильных долей. Действительно, каждый танец любой программы имеет отличительные музыкальные особенности и характер, которые проявляются в танцевальных фигурах. Техником в спортивном бальном танце называют внутреннюю работу тела, работу отдельных его частей, как по отдельности, так и в синтезе. Данный критерий тесно связан со всеми другими критериями. Форма и линии определяют внешний вид и эстетическую составляющую в том или ином танце и во многом зависят от технических навыков исполнителя. Каждый танцевальный элемент требует определённой постановки корпуса (форма), позиции ног и рук (линии). Динамикой в танце мы можем назвать количество занимаемой площади (перемещение) и насыщенность движения (объём) в хореографическом пространстве. Необходимо отметить, что форма и линии, их качество влияют на уровень динамики исполнителя. Образ в бальных танцах можно сопоставить с актёрским мастерством. Поскольку каждое движение не имеет художественно-смысловой нагрузки, а эмоции исходят от исполнения и общего характера танца, под образом мы понимаем естественность и искренность. Улыбка, удивление, радость, злость – это всё естественные эмоциональные состояния, которые выражаются мимическими средствами нашего тела. Музыкальность и образ в танцевальной композиции является проявлением индивидуальности как исполнителя, так и хореографа-постановщика. Именно разнообразность музыкальных комбинаций и многочисленность вариантов соединения фигур отличает один дуэт от другого. Но спортивный бальный танец – это сценический вид хореографического искусства, поэтому естественность наших эмоций сквозь призму сценических актёрских законов и создаёт конечный образ, эмоциональное состояние в спортивном бальном танце. Все вышеперечисленные критерии, а именно – работа над высоким качеством их реализации, лежат в основе дисциплины «Исполнительское мастерство» в спортивном бальном танце. Рассмотрим некоторые примеры выработки технических навыков и развития двигательных способностей.

Так, говоря о музыкальности, необходимо понимать, что в спортивных бальных танцах данный критерий начинает работать, включаться в процесс формирования личности хореографа как только ученик делает свои первые шаги, то есть с детского возраста. Но это не мешает использовать методы развития музыкальности и в педагогике высшей школы. В основе данного критерия лежит чёткое воспроизведение сильных и слабых долей такта музыки того или иного танца. Одним из самых простых способов нау-

чить распознавать сильные доли выступает повторение, воспроизведение, копирование действий, движений педагога. Например, преподаватель под музыку начинает выстукивать ладонями эти сильные доли, студент же, стараясь поймать темпоритм музыки, вначале повторяет за педагогом. После некоторого времени педагог перестаёт воспроизводить удары. Следовательно, если студент поймал темпоритм верно, его удары будут правильными и будут совпадать с тем, что воспроизводилось совместно с преподавателем. В психологии данный процесс называется «мнемоника» (иногда мнемотехника), то есть совокупность искусственных приёмов, способствующих запоминанию. Сам процесс относится к произвольному запоминанию и является специальным действием, конкретная задача которого – запомнить точно, на максимально продолжительный срок, с целью последующего воспроизведения. Поступающая от органов ощущений информация обрабатывается сенсорной памятью, которая обеспечивает удержание этой информации в течение очень короткого времени. Заучивать материал надо так, чтобы он сохранился в памяти надолго, а ещё лучше – навсегда. Для этого его следует переправить в долговременную память. Для перевода следов события в долговременную память требуется более длительное его повторение. Это время называется периодом консолидации. В соответствии с видом стимула сенсорная память может быть иконической (связанной со зрением), эхоической (связанной со слухом) [8]. Но при этом надо постоянно убеждать наших обучающихся в том, что чем активнее, осмысленнее они представят то или иное танцевальное действие, тем результативнее будет практическое преломление этих действий.

Итак, мы продемонстрировали простые примеры способов формирования у будущих хореографов музыкальности вообще и формирования исполнительских компетенций в частности. При этом, как мы убеждены, целесообразно апеллировать к тому, что музыкальность, в широком смысле, зависит от технических навыков исполнителя. Говоря об образе в спортивных балльных танцах, в основе которого лежит актёрское мастерство исполнителя, необходимо помнить, что спортивный балльный танец, в чистом виде, не содержит образов театральных героев. В балльных танцах мы имеем дело лишь с партнёром и партнёршей. Партнёр должен быть «мужественным», партнёрша – «женственной». Но в танце партнёр и партнёрша постоянно взаимодействуют, поэтому образ неразрывно связан с идеей педагога-постановщика. Именно он вкладывает в хореографию танцоров образность. Тем не менее умение осознавать движения внутри танца, а также насыщать их энергией необходимо тренировать.

С исполнительским мастерством тесно связано пластическое наследие Этьена Декру, французского актёра, которого считают основоположником современной пантомимы. Он является создателем оригинальной

системы пластического воспитания актёра, известной под названием школа *mime pur*, то есть «только пантомима», или «чистая пантомима». Знаменитые упражнения «Я – цветок», «Я – птица» и другие сводились не к показу объекта, а к идентификации человека и объекта. Человек становился цветком, птицей, любым объектом мира. Идентификация осмысливалась как средство познания мира через себя [4]. На практике мы можем применять это упражнение от обратного, используя фигуры бального танца. К примеру, в фигуру «веер» исполнитель вкладывает определённый энергетический посыл, либо образ. При этом с последующим повторением фигуры образ необходимо менять. Главным является то, что эмоции и энергия, которыми насыщается фигура или действие, не должны быть наигранными, «неестественными». В их основе должна лежать осознанность. В результате исполнитель как бы сливается с движением, а движение насыщается энергией танцора. И ещё – основной целью студента является безошибочное выполнение алгоритма любого упражнения для достижения высокого уровня мастерства. Поскольку бальный танец – парный вид, большую роль играет сенсорная функция. Её суть заключается в срочной оценке и последующей коррекции действий. Отсюда следует, что необходимо развивать качество путём количественного повторения элементов в замедленном темпе (1/2, 1/4 темпа). Данный способ очень эффективен и способствует развитию мышечной памяти, что приводит к исполнению элементов «на автомате» и с высоким уровнем качества исполнения. Использование биомеханического подхода в процессе обучения исполнительскому мастерству позволяет анализировать движение, понимать основную роль определённых мышц, задействованных в движении, развивать двигательные качества, которые необходимы для достижения высокого уровня профессиональной компетентности в спортивном бальном танце.

Существуют различные методы и приёмы обучения, которые помогают преподавателю-хореографу развить те или иные способности студента-исполнителя, сформировать у него исполнительские компетенции. Конечно, мы понимаем, что существуют общедидактические методы обучения, такие как словесные, наглядные и практические. Но предмет «Исполнительское мастерство» уникален, уникален по своим целям, задачам, содержанию, дидактическим, воспитательным и развивающим задачам, по видам, формам и средствам обучения. Уникальность мы подчёркиваем и в методах обучения. При изучении этих методов необходимо обращать внимание на то методическое обстоятельство, что любой метод обучения в руках определённого педагога приобретает специфику его личности, качеств, способностей. Другими словами, сколько преподавателей, столько и подходов при отработке того или иного приёма, метода, средства. Общим является одно – все действия, выполняемые исполнителем,

должны помогать и способствовать грамотному, комфортному движению (танцеванию) с рациональным использованием физических сил и энергии.

Итак, мы попытались проанализировать саму категорию «исполнительское мастерство», которое содержит в себе множество составляющих. Именно они являются основой, фундаментом для формирования у студентов-хореографов исполнительского мастерства как профессиональной компетенции, характеризующей будущего специалиста в сфере хореографии, что позволит ему конкурировать как среди исполнителей, так и в преподавательской деятельности.

### Литература

1. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Елисавете Петровне / сост., подгот. текста, послесловие В. А. Харламовой. – Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. – 336 с.
2. *Кошелев С. Н.* Биомеханика спортивного танца. Лекции. – Москва, 2006.
3. *Лыгин С. А., Денисова К. С.* Трудовое воспитание в педагогической системе А. С. Макаренко // *Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии* : сборник статей по материалам XLII Международной научно-практической конференции № 7 (42). – Новосибирск : Изд. «СибАК», 2014. – С. 46–50.
4. *Навиславская Е. Е.* Актёрское мастерство и пластическая выразительность в хореографии // *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.* Т. 200. Педагогика высшей школы : интерактивные технологии в образовании и культуре / Министерство культуры РФ, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств ; под общ. ред. А. А. Смирновой ; ред.-сост. М. Э. Вильчинская-Бутенко. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУКИ, 2013. – С. 104–111.
5. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / пер. А. А. Гвоздевой, примеч. и статья И. И. Соллертинского. – Ленинград : Академия, 1927. – 316 с.
6. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка : Около 57000 слов / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 15-е изд., стер. – Москва : Русский язык, 1984. – 816 с.
7. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка : т. 1–4 / сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.] ; под ред. проф. Д. Н. Ушакова. – Москва : Советская энциклопедия, 1935–1940.
8. *Фейгенберг И. М.* Память и обучение : учебное пособие / Министерство здравоохранения СССР ; Центральный институт усовершенствования врачей. – Москва : [ЦОЛИУВ], 1974. – 29 с.
9. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» в редакции от 29.12.2017 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://dokumenty24.ru/zakony-rf/zakon-ob-obrazovanii-v-rf.html>



# КОРПОРАТИВНАЯ БИБЛИОТЕКА В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

**Екатерина Сергеевна РОМАНОВА,**

аспирантка кафедры управления информационно-библиотечной деятельностью факультета государственной культурной политики, Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: new-star5@yandex.ru

Даётся определение научающейся организации как организации, способной к обучению своих сотрудников в процессе обмена информацией в ходе трудовой деятельности организации. Местом получения информации и обмена ею служит корпоративная библиотека. Даётся определение корпоративной библиотеки как структурной единицы организации. Определяется значимость корпоративной библиотеки в повышении эффективности работы сотрудников. Корпоративная библиотека характеризуется как единая информационная среда для обеспечения взаимопонимания между сотрудниками как показателя целостности коллектива и приверженности всех сотрудников компании к единой информационной базе. Приведён пример компании, где корпоративная библиотека служит неотъемлемой структурной частью организации. Отмечается влияния корпоративной библиотеки на процесс трансляции информации в организации, коммуникацию и эффективную работу сотрудников, а также на непрерывное обучение, развитие и самореализацию.

Ключевые слова: научающаяся организация, корпоративная библиотека, единая информационная среда, развитие сотрудников.

## **CORPORATE LIBRARY IN THE STRUCTURE OF MODERN ORGANIZATION**

**E. S. Romanova**, doctoral student the Department of management of information and library activities, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: new-star5@yandex.ru

The definition of a learning organization is as an organization capable of training their employees in the process of exchange of information in the course of the work organization. The place of receipt and exchange of information is the corporate library. The definition of the corporate library as a structural unit of the organization. The importance of the corporate library in improving the efficiency of the employees is determined. The corporate library is characterized as a unified information environment for ensuring mutual understanding between employees, as an indicator of the integrity of the team and the commitment of all employees of the company to a single information base. The example of the company is shown where the corporate library serves as an integral structural part of the organization. The influence of the corporate library on the process of information transmission in the organization, communication and effective work of employees, as well as on continuous training, development and self-realization.

Key words: learning organization, corporate library, unified information environment, employee development.



Сейчас, после многолетнего затишья, у практических деятелей в организациях вновь приобретают популярность корпоративные библиотеки. С усилением конкуренции между компаниями роль внутриорганизационного интеллектуального капитала растёт, в то же время при текучести кадров существует реальная угроза потери знаний. Одним из способов достижения стабильности в деятельности организаций становится создание корпоративных библиотек. Опора на собственную информационную базу даёт возможность компаниям развивать свой персонал, проводить исследования, анализировать специфику отрасли, быть конкурентоспособными на рынке. Вот почему многие организации выделяют корпоративную библиотеку в качестве одной из приоритетных структур в рамках организации по совершенствованию внутренних коммуникаций и развитию своего персонала. Одним из показательных примеров является сеть центров международной торговли (ЦМТ), представленных во всех странах мира (в стандарт организационной структуры обязательно включена библиотека).

В условиях информационной цивилизации, когда объём информации возрастает с каждым годом в геометрической прогрессии, для того чтобы быть профессионалом, знающим свое дело, уметь гибко использовать полученную информацию и применять её на практике, необходимо постоянно совершенствоваться и обучаться. Роль корпоративной библиотеки возрастает в контексте теории умного работника, провозглашенной Питером Друкером, прародителем современной теории менеджмента, – работника, продуцирующего и распоряжающегося информацией. Сегодня, в период затянувшегося мирового и отечественного экономического кризиса, первостепенное значение приобретает теория «научающейся» организации. Подход к обучению в организации без отрыва от производства тождественен концепции научающейся организации, то есть организации, в которой имеет место непрерывное обучение сотрудников на уровне системы с целью создания и управления знаниями, что приводит к улучшениям в результатах деятельности компании. Термин *learning organization* можно перевести как научающаяся организация, где *learning* – научение. В организациях при создании условий обучения предполагается использовать термин «научение». Таким образом, научающаяся организация – организация, которая создаёт условия для непрерывного обучения и развития всех работников и, находясь в процессе постоянного самосовершенствования, изменяет таким образом внутреннюю и внешнюю среду организации.

В настоящее время концепция научающейся организации приобретает всё большую популярность в бизнес-среде. Научающаяся организация способна совершенствовать умения и навыки сотрудников на индивидуальном и коллективном уровнях. В рамках такой организации обучение происходит не только в традиционных формах в виде семинаров, тре-

нингов, но и в процессе трудовой деятельности, когда работники обмениваются своими знаниями и используют полученные знания и экспертные суждения для повышения организационной эффективности.

А. Ортенблад разработал типологию положений о научающейся организации. Он выделил четыре понимания концепции научающейся организации. Первое – традиционное понимание организационного научения, нацеленное на сохранение нового знания в организации. Второе – концепция, рассматривающая научающуюся организацию как организацию, в которой сотрудники обучаются на рабочем месте. Третье понимание научающейся организации – создание организационных благоприятных условий для обучения персонала. Четвертое понимание – структура научения, рассматривающая научающуюся организацию как гибкую систему [4]. Применяя типологии А. Ортенблада, дадим расшифровку его концепции на примере корпоративной библиотеки в организации.

В действующем Модельном стандарте деятельности общедоступной библиотеки, утверждённой Министерством культуры Российской Федерации, библиотека определена как информационная и культурно-просветительская организация или *структурное подразделение организации*, располагающая организационным фондом документов, предоставляемых пользователям. Опираясь на это положение, определим корпоративную библиотеку как структурное подразделение организации, ориентированное на выполнение информационных и культурно-просветительских функций и нацеленное на повышение эффективности работы организации. Фонд корпоративной библиотеки – это прежде всего собрание книг, периодических изданий и других информационных источников для развития корпоративного сообщества сотрудников, стремящихся к созданию, приобретению, передаче и использованию знаний в практической работе. Материалы корпоративной библиотеки нужны не только для самообразования, но и для создания единой информационной среды, обеспечивающей взаимопонимание между сотрудниками.

Аккумулируя практические знания, корпоративная библиотека служит оперативным источником получения информации на рабочем месте для сотрудников разных специальностей. Понимая эффективность наличия в структуре организации собственной библиотеки с единым информационным фондом, инициатором создания библиотек в организациях является руководящий состав. Одним из принципов комплектования фонда является такой, в соответствии с которым добавление литературы происходит после внутреннего рецензирования руководителями, то есть в библиотеке нет «случайных» книг с неоднозначным контекстом, а сотрудники явно видят, какие книги ему советует работодатель. Это свидетельствует о том, что в компании создана информационная среда, объединяющая руководство и персонал единой информационной составляющей. Кроме того, кор-

поративная библиотека создаёт условия для коммуникаций, генерации и интеграции новых идей, что положительно влияет на эффективность работы организации. Это могут быть обсуждения новой информации и приобретённого опыта в профессиональной области, а также внутрикорпоративное средство сплочения и усвоения базовых ценностей компании, смягчение иерархических границ и налаживание взаимопонимания между руководителями и подчинёнными, формирование положительного морального психологического климата в коллективе. Для организаций с корпоративной библиотекой в структуре характерен непрерывный стратегический процесс, параллельный оперативной деятельности компании.

Начало библиотеки «Яндекс» заложил один из основателей компании – Илья Сегалович. На тот момент это был единственный шкаф в кабинете. Фонд составляла литература по профильному бизнесу основателя и нескольких сотрудников, которые принесли книги из домашних библиотек. Библиотеку как внутреннее подразделение запустили в 2009 году под руководством отдела персонала. Сейчас в библиотеке представлены разные рубрики: как научно-техническая литература про искусственный интеллект, языки программирования, так и художественная литература, словари, путеводители по разным странам. Фонд состоит из печатных книг, материалов конференций, электронных книг и статей. Всего в библиотеке 5 961 экземпляр, 3 852 книги. Учёт книг и прочтений ведётся с помощью FRID-метки, которая занесена во внутреннюю систему. Когда сотрудник собирается взять книгу, он отмечает её в библиотеке с помощью метки и считывателя в специальном аппарате, таким образом фиксирует книгу за собой. Возвращая книгу, прикладывая её к аппарату, она списывается с сотрудника и закрепляется за определённой полкой в библиотеке.

С начала основания библиотеки зарегистрировано 17 988 историй прочтения, в среднем это 2 248 прочитанных книг в год, 187 прочтений в месяц. Также, сотрудники могут оставить заявку на заказ книг, если она необходима для работы. Каждый месяц заказывают около 30–40 новых экземпляров. Отдельно от корпоративной библиотеки в компании действует система обмена книгами – буккроссинг (в системе не фиксируется).

Так, компанию «Яндекс» по праву можно назвать читающей, ориентируясь на цифры прочтений, библиотеку – важной структурной частью организации.

Подводя итог, хочется отметить, что научение посредством корпоративной библиотеки разработано таким образом, чтобы сотрудники могли обучаться на рабочем месте. Корпоративная библиотека в этом случае даёт возможности для непрерывного образования и профессионального роста. Плюсом признано считать поощрение диалога, обсуждение полученной информации, знаний, генерацию идей и принятие решения по их внедрению; стимулирование сотрудничества и совместного научения в

группах. Работа в группах позволяет общаться, использовать различные стили мышления, что способствует расширению кругозора и видению новых идей, что напрямую влияет на эффективность деятельности организации. Применение полученных знаний на практике позволяет видеть, каким образом результат деятельности сотрудников влияет на организацию в целом, сотрудники несут ответственность за достижение целей и выполнение задач в организации. Показатели эффективности на уровне сотрудников влияют на показатели эффективности на уровне организации. Единственным условием результатов деятельности, связанных с приобретением новых знаний, является наличие системы по приобретению и обмену знаниями, а именно – наличие корпоративной библиотеки в организации.

### Литература

1. Друкер П. Ф. Менеджмент. Вызовы XXI века. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 235 с.
2. Клюев В. К., Дементьева Н. Ю. Лидерские качества как важнейшие составляющие профессиональной деятельности специалиста в области библиотечно-информационной деятельности // Культура и образование. – 2013. – № 2-4 (11). – С. 39–44.
3. Крейнер С. Ключевые идеи менеджмента. – Москва : Инфра-М, 2002. – 346 с.
4. Лобанов И. В. Современная миссия и основные приоритеты развития Московского государственного института культуры // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2015. – № 3 (18). – С. 5–9.
5. Модельный стандарт деятельности общедоступной библиотеки. Рекомендации органам государственной власти субъектов Российской Федерации и органам муниципальной власти. – Москва, 2014.
6. Ortenblad A. A. Typology of the Idea of Learning Organization. – *Management Learning*. – 2002. – Vol. 33. – N. 2. – Pp. 213–230.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ РУССКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА И РОК-МУЗЫКИ НА ЛИЧНОСТЬ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ

**Марина Сергеевна НОВАШИНА,**

аспирантка кафедры педагогики и психологии  
факультета государственной культурной политики  
Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: masante@mail.ru

В данной статье автор, опираясь на мнение учёных и педагогов о положительном влиянии русского песенного фольклора на личность молодого человека и вместе с тем о негативном воздействии на его психику и здоровье прослушивания рок-музыки, доказывает необходимость развития такого направления, как фольклоротерапия. В настоящее время средства фольклора активно используются в психологической практике, что способствует обогащению арсенала узкоспециальных методов работы и оптимизации психологического воздействия. Они находят применение как в решении задач психопрофилактики и психогигиены, так и в рамках психокоррекционных мероприятий.

Ключевые слова: педагогика, русский песенный фольклор, рок-музыка, студент-музыкант, психология, культура.

## **PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE PSYCHOPHYSIOLOGICAL IMPACT OF THE RUSSIAN SONG FOLKLORE AND ROCK MUSIC ON THE IDENTITY OF STUDENTS MUSICIANS**

**M. S. Novashina,** doctoral student of the Department of Pedagogy and Psychology,  
Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture,  
Moscow, Russia

e-mail: masante@mail.ru

In this article, the author, relying on the opinion of scientists and teachers on the positive impact of Russian folk songs on the personality of a young man and at the same time on the negative impact on his psyche and the health of listening to rock music, proves the need for the development of such a direction as folklore therapy. Currently, the means of folklore are actively used in psychological practice, contributing to the enrichment of the arsenal of narrowly specialized methods of work and optimizing psychological impact. They find application both in solving problems of psycho-prophylaxis and psycho-hygiene, and in the framework of psycho-corrective measures.

Key words: pedagogic, Russian song folklore, rock music, student musician, psychology, culture.

Успех решения основной профессиональной задачи музыкальных педагогов зависит в первую очередь от их способности и умения повлиять на формирование у студентов необходимых для их профессионального становления и актуальных для общества в целом взглядов, вкусов, потребностей и идеалов, то есть мировоззрения.

Общеизвестна облагораживающая роль искусства в жизни человечества. В частности, уже с древних времён музыка считалась мощным средством и лечения, и воздействия на чувства человека. Например, в древнеегипетских папирусах были найдены упоминания о том, как жрецы лечили при помощи музыки народ Египта, а древнегреческий философ и учёный Пифагор (570–490 годы до н. э.), считал, что «... мелодия – это источник энергии, которая соединяется в резонанс с электромагнитными волнами и человек как бы испытывает “клеточный массаж” [цит. по: 2, с. 267]».

Мы полагаем, что каждый человек, слушая музыку, испытывает на себе её влияние. Однако музыка воздействует на человека по-разному, что обусловлено характерными для разных народов культурными традициями. Существует мнение, что при прослушивании восточного духового музыкального инструмента «мизмар» неподготовленные европейцы могут испытывать дискомфорт, что может закончиться даже серьёзными психическими расстройствами. Азиаты, в свою очередь, также отрицательно относятся к «западной» музыке. Психолог Говард Гарднер, профессор Гарвардского университета США, научно доказал тезис о том, что музыка может оказывать разное влияние на душевное состояние человека и его организм.

Анализируя значение музыки в культурной и социально-образовательной жизни студенческой молодёжи, мы приходим к выводу, что справедливо мнение учёных и педагогов о положительном влиянии русского песенного фольклора на личность студентов-музыкантов и в то же время констатируем негативные последствия на психику слушателей рок-музыки.

Прежде всего, рассмотрим влияние на человека прослушивания рок-музыки. Часто на рок-концертах устанавливается сверхмощная аппаратура, усиливающая звучание инструментов до 130 децибел и более. Немецкий психолог Г. Шетелинг одним из первых доказал, что путём сверхгромкости рок-музыка интенсифицирует процесс торможения корковых реакций по типу «опьяняющего эффекта». Динамика и ритм влияют на дыхание, пульс, кровяное давление, сопротивляемость кожи и мозговую электрическую активность. При диссонансах или дисгармониях, как и при музыкальном темпе по метроному 120 ударов в минуту, наступает сужение зрачков и контрактура сосудов [14, с. 284].

Кроме того, мы особенно подчёркиваем тот факт, что продолжительность однообразного ритма препятствует мыслительной деятельности



слушателя и усиливает агрессивную эмоциональность по отношению друг к другу и окружающей среде.

Советский и российский историк, филолог, философ, культуролог, переводчик Г. С. Кнабе отмечал, что сначала рок-музыка была очень простой, варьирующей мотивы городского фольклора, популярных блюзов и шлягеров, а в текстах – использовалась извечная тема «парень – девушка = любовь» [8, с. 35]. И поэтому такая музыка рассматривалась как безобидная форма развлечения или как проходящее пристрастие взбалмошной молодёжи. Но впоследствии это заключение опровергли. Так, учёные (в Англии – известный музыкальный терапевт А. Книст; в России – С. С. Корсаков, В. М. Бехтерев, И. М. Сеченов, И. Р. Тарханов, Ф. Г. Углов и другие) провели экспериментальное исследование влияния рок-музыки на психофизиологию слушателя. С помощью оригинальных авторских методик исследователи зафиксировали ухудшение самочувствия испытуемых; снижение общей производительности умственной работы; снижение устойчивости произвольного внимания; усиление возбуждения и нервозности; утомление; ослабление памяти; угнетение эмоционально-эстетической сферы.

А. Книст в течение 1990–2000 годов анализировал состояние здоровья молодых людей, часто посещавших рок-концерты. Терапевт утверждал, что от «запредельного» уровня шума рок-музыки могут развиваться следующие заболевания: паника, истощение, расстройство желудка, гипертония и другие [13, с. 55].

Швейцарские учёные исследовали и доказали, что люди после посещения рок-концертов реагируют в 3–5 раз хуже на разные «раздражители». Также установили, что если слушать рок-музыку на уровне громкости в 100 децибел даже в течение 5–10 минут – происходит частичная потеря слуха. Интересны, на наш взгляд, исследования Б. Рауха – профессора из США, свидетельствующие о том, что при прослушивании рок-музыки в организме человека вырабатываются так называемые стресс-гормоны, стирающие человеческую память [10, с. 31].

Современные российские психологи также обеспокоены состоянием здоровья молодёжи – фанатов рок-групп. Например, Д. Азаров в своей статье «Больная музыка исходит из больной души» констатирует, что сочетание определённых тональностей способно довести человека до умопомрачения. К сожалению, «существуют музыкальные произведения современности, созданные из “звуков-убийц”(!), то есть музыкантами применяются такие ритмические колебания в ритме музыки, которые составляют 120 ударов в минуту (2 герца), что является непереносимым для организма человека [цит. по: 12]».

На сегодняшний день музыкальные педагоги отмечают, что ситуация на рок-концертах ухудшается: появляется много музыкальных произведений,



в которых частота ударов в минуту превышает 240, то есть достигает почти 4 герц, что негативно сказывается на мозге человека, желудочно-кишечном тракте, сердечно-сосудистой, иммунной и нервной системах. Часто любители рок-музыки страдают галлюцинациями, начинают принимать сильно действующие лекарства, алкоголь и наркотики. Западные специалисты ввели в медицину новый диагноз – «музыкальный наркоман» [10, с. 40].

До 1980–1990-х годов медики в России, США и других стран не анализировали связь музыки с поведением постоянных слушателей «рока», полагая, что молодёжь слишком впечатлительна и эмоционально неустойчивая [4]. Мы считаем, что в конце XX века в медицине не было изобретено специальных устройств для определения степени полезности или неприятия той или иной музыки.

В связи с этим ценными, на наш взгляд, являются рекомендации учёных-медиков слушать композиции своих народностей. Народная музыка оказывает положительное влияние на человека – она радует, успокаивает и не позволяет забывать о культурном наследии предков.

Русский православный священник, богослов, религиозный философ, учёный и поэт П. А. Флоренский в предисловии к своей книге «Детям моим» писал: «Человек должен помнить о своих корнях [15, с. 4]». В этом напутствии, как мы полагаем, П. А. Флоренский имеет в виду не только «семейные корни», но и обобщающее понятие о Родине, культуре и земле, на которой живёшь и творишь.

Этническая музыка очищает пространство от негативного воздействия и открывает энергетические центры, насыщает биополе человека энергией и нормализует жизненные потоки [3]. Мы убеждены, что, воздействие русского песенного фольклора на личность человека просто бесспорно, так как происходит эмоциональное переживание, прочувствование отношений и событий истории.

Кроме того, русские учёные подтверждают, что песенный фольклор является одним из компонентов арт-терапии. При этом появляется интерес к фольклористике, то есть изучается музыковедение, этнография, литературоведение. «Народная мудрость» – так переводится фольклор с английского языка. С этим невозможно не согласиться, так как русское народное искусство всегда будет любимо и почитаемо всеми, кто неравнодушен к прошлому «земли русской».

Студенты-музыканты, вовлечённые в процесс пения русских народных песен, начинают размышлять и задумываются о жизни, культуре и стране, в которой они живут. Современная молодёжь отвыкла сосредотачиваться на восприятии, углубляться в содержание, созерцать. А русский песенный фольклор требует осмысления и раздумья над каждым народным произведением. Песенный фольклор, лежащий в основе общекультурного и

музыкального развития студентов, выступает одной из высших духовных ценностей нашего народа. От педагога, его личности, социальной активности и нравственных качеств зависит успех нравственного воспитания молодёжи.

В Московском государственном институте культуры в 2001 году силами педагогов-новаторов кафедры народно-певческого искусства была впервые создана секция – «Древнерусская певческая культура», единственная в системе высшего образования культуры и искусств России, где стала осуществляться подготовка специалистов в сфере возрождения и пропаганды древнерусского песенного фольклора, исполнительского мастерства, духовно-нравственного и патриотического воспитания. Основой учебного процесса является целостный подход к освоению древнерусского певческого искусства. Студенческие коллективы МГИК активно участвуют в просветительской и концертной деятельности, создаются хоры и ансамбли, осуществляется экспедиционная и архивно-библиографическая практика.

Главная задача, по-нашему мнению, состоит в том, чтобы студенческие концерты напоминали слушателям и зрителям о древнерусском искусстве, фольклоре, который является одним из культурных наследий России.

Опытные педагоги МГИК развивают при помощи фольклора у студентов-музыкантов самосознание и духовность, которая поможет в реализации социальных целей и межличностных отношений.

В фольклоре закреплена определённая форма сознания и отражения в виде устойчивых образов отношения человека к объективному миру и самому себе как его части. Естественное бытование фольклора включает в себя также импровизационное воссоздание устойчивой формулы в совместном творческом акте, в котором находит отражение как общее, так и индивидуальное переживание. При творческом воссоздании формулы фольклора студент-музыкант естественным образом «проживает» эмоциональный опыт предшествующих поколений, сконцентрированный в этих формулах [5, с. 60]».

Остановимся подробнее на понятии, с которым связано русское народное творчество, – «фольклоротерапия». Она определяется как направление арт-терапии, в котором посредством занятий русским песенным фольклором осуществляется психокоррекционное и гармонизирующее воздействие на личность [5, с. 65].

Рассмотрим следующие функции фольклоротерапии:

1. Аксиологическая функция – этнокультура включает в себя основные ценности, важные и необходимые для жизни каждого человека.

2. Психологическая – помогает защитить душевное равновесие музыканта, находящего в этнокультурных ценностях точку опоры, это необходимо для обретения силы, спокойствия, устойчивости.

3. Социальная – объединяет этнокультурные ценности, проверенные временем. Доказано, что личность, органично связанная с этнокультурой, находится в состоянии психологической гармонии с миром, что уже способствует здоровьесберегающему эффекту [5, с. 66].

В процессе изучения фольклоротерапии студент-музыкант занимается творческой деятельностью, знакомится с разными способами преодоления и решения проблем и конфликтов. Общеизвестно, что самостоятельно полученные знания в освоении фольклорного действия помогут будущим музыкантам стать профессиональными и конкурентоспособными личностями. Фольклоротерапия – это естественная среда для каждого образованного и культурного человека. К средствам фольклоротерапии относятся следующие составляющие: поговорки, сказки, народные песни и танцы и разные виды декоративно-прикладного искусства. Студентам-музыкантам необходимо использовать психологические практики, в которые входят: доступность, изучение многообразия народного творчества, в таком объёме, чтобы решать педагогические и психокоррекционные задачи.

По мнению российского психолога, профессора доктора психологических наук Ю. П. Платонова: «Всё чаще психологи и специалисты смежных с психологией областей знания в качестве необходимого условия гармоничного формирования личности называют развитие позитивной этнической идентичности и этнокультурного самосознания. Осмысление и глубокое понимание лежащих в основе национальной психологии культурных и социальных стереотипов позволяет современному человеку не отвергать их, но разумно и бережно встраивать в процесс собственного развития, а в критические моменты и выверять по ним этот процесс [11, с. 113]».

Как видим, настоящее волшебное действие оказывает русский песенный фольклор на человека вообще и студентов-музыкантов в частности. Его целительная сила известна ещё с глубокой древности. Педагоги и психологи давно обратили внимание на то, что пение, в особенности занятия русским песенным фольклором, благотворно влияет не только на формирование чувств патриотизма у студентов, но и в целом на их организм.

## Литература

1. Аронов А. А. К вопросу о ментальности отечественной культуры: развитие рывками // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 1 (63). – С. 38–45.
2. Бореев Г. Пифагор. Жизнь – как учение. Том 1. – Москва : Гиперборея, 2010. – 400 с.
3. Влияние музыки на человека [Электронный ресурс] // Конструктор успеха : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – URL: <https://constructor.ru/zdorovie/vliyanie-muzyki-na-cheloveka.html>

4. *Демина Н. А.* Влияние музыки на здоровье человека [Электронный ресурс] // Педпортал.нет : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – 25 марта 2015 года. – URL: <https://pedportal.net/starshie-klassy/muzyka/statuya-quot-vliyanie-muzyki-na-zdorove-cheloveka-quot-avtor-stati-demina-natalya-anisimovna-265645>
5. *Зыкова М. Н.* Психолого-педагогическое воздействие фольклора на личность учащегося : дис. на соиск. учён. степ. кандидата психологических наук : 19.00.07 / Зыкова Маргарита Николаевна ; Курский государственный педагогический университет. – Москва, 2002. – 180 с.
6. *Казакова А. Г.* Кафедры и их роль в методическом обеспечении образовательного процесса в вузе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 6 (53). – С. 151–159.
7. *Казакова А. Г.* Реформа и возрождение современной высшей профессиональной школы // Культура и образование. – 2013. – № 2-4 (11). – С. 8–14.
8. *Кнабе Г. С.* Избранные труды: Теория и история культуры / отв. ред. Н. И. Кузьменко. – Москва : Летний сад, 2006. – 1198 с.
9. МГИК – официальный сайт. – URL: <http://mgik.org/>
10. *Печорин В.* Имитация. – Москва : Издательские решения, 2015. – 417 с.
11. *Платонов Ю. П.* Основы этнической психологии : учебное пособие. – Санкт-Петербург : Речь, 2003. – 452 с.
12. *Светов М.* Музыка – это оружие [Электронный ресурс] // Электронное издание МОО «Сириус» : [веб-сайт]. – Электрон. дан. – 2009. – № 3 (765). – URL: <http://r.sirius-ru.net/2009/2009-08-03.htm>
13. *Углов Ф. Г.* Человеку мало века. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 140 с.
14. *Уколова Л. И.* Специфика негативных воздействий на психическое, эстетико-эмоциональное и физическое здоровье молодежи в процессе стихийной музыкальной среды // Инновационные технологии в науке и образовании : материалы V Международной научно-практической конференции (Чебоксары, 27 марта 2016 года) : в 2 томах. Том 1 / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – № 1 (5). – С. 279–284.
15. *Флоренский П. А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. – Москва : АСТ, 2004. – 379 с.
16. *Христидис Т. В.* Психолого-педагогическое сопровождение студентов в вузе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 1 (63). – С. 172–176.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ АРТ-ПРОЕКТОВ СЕМЕЙНОГО ТВОРЧЕСТВА

**Татьяна Юрьевна СЕМАК,**

аспирантка кафедры социально-культурной деятельности  
факультета государственной культурной политики  
Московского государственного института культуры, г. Москва, Россия

e-mail: [tatianasemak@bitrix24.ru](mailto:tatianasemak@bitrix24.ru)

В статье рассматривается влияние дополнительного образования на гармоничное развитие и становление личности школьника. Выявляется педагогический потенциал современных учреждений дополнительного образования в организации особой формы взаимодействия с семьями – арт-проектов семейного творчества. Признаётся целесообразность применения арт-технологий в процессе организации детского и семейного досуга в современных учреждениях дополнительного образования. Собранный материал статьи обосновывает положительное влияние организованного семейного досуга на качество детско-родительских отношений.

Ключевые слова: дополнительное образование, детский досуг, семейное творчество, арт-технологии.

## **PEDAGOGICAL POTENTIAL OF THE MODERN INSTITUTIONS OF ADDITIONAL EDUCATION IN THE ORGANIZATION OF ART PROJECTS FAMILY'S CREATIVITY**

**T. Yu. Semak**, doctoral student of Department of social and cultural activities,  
Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: [tatianasemak@bitrix24.ru](mailto:tatianasemak@bitrix24.ru)

The article examines the impact of additional education in the harmonious development and formation of personality schoolchild. The pedagogical potential of modern institutions of additional education in the organization of a special form of interaction with families is revealed – art projects of family creativity. It recognizes the feasibility of the use of the art technology in the organization of children's and family leisure time in the modern institutions of additional education. The collected material of the article substantiates the positive effect of organized family leisure on the quality of parent-child relationships.

Key words: additional education, children's leisure, family art, art-technology.

В наши дни всё чаще образование осознаётся как одна из сфер культурной жизни. Ведь в нём не только воспроизводятся культурные ценности и идеалы, влияющие на поведение личности, но и формируются необходимые социокультурные навыки, которые помогут в будущем эффективно решать различного рода задачи. Вслед за развитием общества преобра-

зуется и сфера образования, формируются различные институты общественно-государственного воспитания молодого поколения.

К социальным институтам воспитания в Российской Федерации относится упорядоченная в практике и имеющая научный базис система внешкольной работы с детьми и молодёжью. Здесь речь идёт, прежде всего, о внешкольных учреждениях для детей, подростков и юношества, о детских и юношеских общественных любительских объединениях и организациях по интересам, о воспитательной работе образовательных учреждений.

Учреждение дополнительного образования детей и молодёжи представляет собой новый тип образовательного учреждения. Как и любое другое образовательное учреждение, оно имеет свою специфику, цели и задачи в едином образовательном пространстве. Целью учреждения дополнительного образования детей и молодёжи является создание наилучших условий, для развития обучающихся в соответствии с их потенциалом и интересами. Разумеется, в рамках только школьных предметов данную задачу решить не представляется возможным.

В зависимости от поставленной цели дополнительное образование может быть профессиональным и общеобразовательным. Профессиональное дополнительное образование направлено на профессиональную переподготовку лиц, уже имеющих профессиональное образование, способствует развитию их творческих и деловых способностей. В свою очередь, общее дополнительное образование нацелено на развитие личности, повышение её культурного и интеллектуального уровня, на профессиональную ориентацию в соответствии с дополнительными общеобразовательными программами.

Учреждения дополнительного образования детей и молодёжи приоритетными в своей деятельности выдвигают задачи по обеспечению условий для личностного развития, формирования общей культуры и адаптации к жизни в обществе. Кроме того, занимаются организацией содержательного досуга, профессиональным самоопределением, укреплением здоровья.

Из анализа системы дополнительного образования следует, что учебное заведение может организовывать такое дополнительное образование по различным специальностям.

Дополнительное образование детей и молодёжи – «необходимая часть общего образования, которая выходит за рамки государственных образовательных стандартов и реализуется посредством дополнительных образовательных программ и услуг, как в учреждениях дополнительного образования детей, так и в общеобразовательных учреждениях [4, с. 77–85]». Дополнительное образование, являясь педагогическим явлением, несомненно, несёт ряд преимуществ по сравнению с основным [4].

А. И. Щетинская, суммируя исследования, которые проводили её коллеги (А. П. Асмолова, Н. Л. Буйлова, В. А. Березина), направленные на

осмысление сути образовательного процесса в учреждениях дополнительного образования детей и молодёжи, выявляет основные его функции: образовательную; воспитательную (приобщающую к культуре, формирующую нравственные ориентиры); развивающую; функцию психологического сопровождения; социализирующую; самореализующую (самоопределяющую); креативную; компенсационную; профориентационную; рекреационную; интегрирующую.

Методологической базой учреждений дополнительного образования детей и молодёжи является «парадигма развивающего вариативного образования, способствующая переходу общества от культуры полезности к культуре достоинства. В основе дополнительного образования детей лежат идеи педагогики развития, педагогики свободы [8, с. 58]».

Следует отметить особое место дополнительного образования детей и молодёжи в решении вопроса профессионального самоопределения школьников и их социальной адаптации. Оказание помощи подросткам в выборе профессии также является задачей дополнительного образования.

В организации детского досуга и семейного творчества в последнее время специалисты прибегают к альтернативным формам, например, к таким, как арт-проекты совместного семейного творчества.

Обращаясь к исследованию Н. Ю. Сергеевой, можно выделить основные направления применения арт-технологий в организации детского досуга и семейного творчества на базе современного учреждения дополнительного образования детей и молодёжи:

1. Интегрируя возможности искусства и педагогическую деятельность, удаётся создать качественно новые условия для профессионального самоопределения детей. Являясь не только дополнительным, но и равнозначным источником учебной информации, арт-технологии способствуют ценностно-смысловому обогащению личностных сфер человека, трансформации привычных ракурсов оценки и восприятия, становятся источником самопознания.

2. Являясь источником психолого-педагогической поддержки обучающегося, арт-технологии обладают способностью оптимизировать условия педагогического воздействия за счёт трансформации из логически-вербальной в эмоционально-образную модальность.

3. Использование арт-технологий позволяет создать комфортную образовательную ситуацию, повысить креативность участников, обеспечить их эмоциональную, мотивационную и коммуникативную готовность к восприятию содержания [5, с. 55–58].

Эффективность применения арт-проектов семейного творчества в деятельности современного учреждения дополнительного образования заключается в том, что они способны раскрыть как творческий, так и лич-



ностный потенциал ребёнка, поскольку дети, выражая свои чувства в художественной форме, учатся понимать себя и осознавать свои потребности, мотивы, интересы и ценности. Использование арт-технологий в организации проектов семейного творчества позволяет решить как диагностические, так и коррекционно-психологические задачи. Очевиден пролонгированный эффект после занятий, затрагивающих чувства ребёнка, раскрывающих его мысли. Так, у детей меняются личностные потребности, формируются различные профессиональные и профильные интересы.

Применение арт-технологий охватывает широкий спектр материалов, предполагающих творческое освоение художественных произведений различных видов искусства [6].

В работе С. Н. Краснова были выделены отдельные этапы построения модели социально-педагогической деятельности учреждения дополнительного образования детей и молодёжи. Такая модель представляет собой упорядоченный набор функций, среди которых социально-воспитательная; образовательная; рекреативно-оздоровительная; профориентационная; социализации; социальной защиты и адаптации. Данные функции ориентированы на достижение определённых результатов.

Благодаря творческому сотрудничеству создателей социальных, образовательных и культурно-досуговых программ в процессе педагогического эксперимента, алгоритм социально-педагогической деятельности учреждения дополнительного образования преобразуется и совершенствуется [2].

Безусловным преимуществом является то, что система дополнительного образования обладает уникальными возможностями установления коммуникации, когда между детьми и взрослыми складываются особые социальные отношения. Благодаря гибкости в построении моделей деятельности, педагог дополнительного образования строит индивидуальную работу с каждым ребёнком, учитывая его возможности и особенности. Таким образом, социально-педагогическая направленность обеспечивает доступность для всех категорий детей [1, с. 84–87].

Достижения и успехи детей обеспечиваются благодаря деятельности педагогов по регулярному обновлению целей, методов, содержания программ и планов занятий.

Суть программ дополнительного образования заключается в формировании «Я-концепции» обучающихся и в усвоении ими системы социальных отношений. Безусловно, в основе реализации данных программ лежат личностно-деятельностный и личностно-ориентированный подходы, обеспечивающие развитие у личности познавательной, интеллектуальной, эмоциональной и мотивационно-потребностной сфер.

Кроме прочего, дополнительное образование детей и молодёжи выполняет ещё одну важную функцию – расширяет культурное пространство

образовательного учреждения (школы). При этом в процессе знакомства ребёнка с ценностями культуры должны учитываться его личные интересы, национальные особенности, традиции его микросоциума.

Так, современное дополнительное образование – многоуровневая система, которая основана на гуманистических взаимоотношениях участников образовательного и воспитательного процесса, индивидуальном подходе к ребёнку.

Система дополнительного образования детей и молодёжи, будучи личностно ориентированной на каждого обучаемого, может с успехом решать задачу подготовки новых поколений для жизни в современном информационном обществе [7].

В силу специфики деятельности учреждений дополнительного образования детей и молодёжи в них отсутствует жёсткая регламентация образовательного и воспитательного процесса, при этом имеется более широкий спектр возможностей в сравнении с другими социальными образовательными институтами. Тем самым вышеперечисленные факторы создают подходящие условия для реализации социально-педагогических функций через применение арт-проектов совместного семейного творчества. Дополнительное образование выступает как «пространство расширения возможностей личности» и «является путём для личности в культуру через творчество». Не придерживаясь возрастных ограничений, дополнительное образование расширяет перспективы взаимодействия с семейными объединениями, стирает грани между поколениями. В этом заключается его социальная и культурообразующая ценность [3, с. 34].

Таким образом, мы видим, что учреждения дополнительного образования обладают необходимыми условиями для успешной реализации на их базе арт-проектов семейного творчества. Организация самих арт-проектов, в свою очередь, расширит культурное пространство школы, откроет перспективы для работы с семейными любительскими коллективами, повлияет на качество семейного досуга. Также можно утверждать, что семейное творчество повышает культуру семейных отношений и обладает значительным воспитательным потенциалом, который может быть реализован при наличии соответствующих организационно-педагогических условий и целесообразных методов совместной творческой деятельности детей и родителей в учреждениях дополнительного образования.

## Литература

1. *Иванова Т.В.* Социально-педагогическая составляющая системы дополнительного образования детей // Педагогика: традиции и инновации : материалы международной заочной научной конференции (г. Челябинск, октябрь 2011 года). Том I. – Челябинск : Два комсомольца, 2011. – С. 84–87.

2. *Краснова С. Н.* Дополнительное образование в становлении активной жизненной позиции старшеклассников : дис. на соиск. учён. степ. кандидата педагогических наук : 13.00.01 / Краснова Светлана Николаевна ; Удмуртский государственный университет. – Бирск, 2004. – 191 с.
3. *Новичков В. Б.* Роль и место дополнительного образования в воспитании юного москвича // Воспитание юного москвича в системе дополнительного образования. – Москва : МИРОС, 1997. – С. 34.
4. Проблемы современного образования : материалы международной научно-практической конференции, Пенза – Ереван – Прага, 5–6 сентября 2010 года / редкол.: Берберян А. С., Кашпарова Е. – Пенза : Социосфера, 2010. – 486 с.
5. *Сергеева Н. Ю.* Арт-педагогика: решение педагогических задач средствами искусства // Педагогический потенциал искусства : материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Н. Ю. Сергеева. – Чебоксары : Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, 2009. – Часть 1. – С. 55–58.
6. *Тавстуха О. Г., Муратова А. А.* Педагогический потенциал искусства в формировании профессионального самоопределения подростка (Оренбургская область) // Профессиональная ориентация в современной России: задачи, содержание, технологии. Материалы Всероссийского совещания «Формирование и развитие системы профессиональной ориентации учащейся молодёжи в рамках региональных программ развития профессионального образования». 23–24 октября 2012, г. Москва / составители: В. И. Блинов, И. С. Сергеев. – Москва, 2012. – Часть II. – С. 22–36.
7. *Швецова И. В.* Социально-культурный потенциал детской школы искусств в развитии интеллектуально-творческой сферы младших школьников // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 3 (16). – С. 80–84.
8. *Щетинская А. И.* Совершенствование процесса дополнительного образования в современных условиях : научно-методическое пособие. – Оренбург : ОЦДЮТ, 1997. – 100 с.
9. *Ярошенко Н. Н.* Ценностное содержание образования в сфере культуры и искусств: контекст межкультурного взаимодействия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 5. – С. 27–34.
10. *Ярошенко Н. Н.* Педагогика и культурология в контексте интеграции и дифференциации научного знания // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 4 (54). – С. 76–83.
11. *Ярошенко Н. Н.* История и методология теории социально-культурной деятельности : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 071800 – «Социально-культурная деятельность». – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва : МГУКИ, 2013. – 456 с.
12. *Ярошенко Н. Н.* Культура и образование: векторы научного осмысления // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4 (60). – С. 250–255.

# УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

## Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объем статьи не должен превышать 15–16 тыс. печатных знаков, включая пробелы, но не более 20 тыс. знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (один абзац 100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;

б) сведения об авторе: ФИО полностью, на русском и английском языках (на английском языке ФИО авторов представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, желательно использовать Систему транслитерации Американской ассоциации библиотек и Библиотеки Конгресса (ALA-L C)), место учебы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), электронный адрес;

в) рецензия научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполняется работа, на бланке учреждения, с заверенной подписью (к статье на соискание докторской степени необходимо представить 2 рецензии специалистов в данной области).

5. Статьи принимаются в двух экземплярах – печатном и электронном. Распечатанный на бумаге текст должен быть идентичен тексту электронного варианта.

\*\*\*

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после её одобрения редколлекцией журнала, может находиться в редакционном портфеле до года. Отклонённые статьи не возвращаются и не рецензируются.

# **DEAR AUTHORS!**

The journal accepts for publication articles that have not been previously published. The article should have a scientific novelty, should reflect the main results of the author's research, should correspond with the general direction of the magazine and should be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article can include (if necessary) a minimum amount of tables, formulas, and plots. The article should include a conclusion. All abbreviations and scientific terms should be disclosed. You should not abuse the Internet sources. If their use is necessary you should give references in accordance with the rules of registration of bibliographic apparatus of scientific articles.

## **Requirements for publishing**

1. The text is typed in the Microsoft Office Word, font – Times New Roman, size 14, spacing – 1,5.

2. The scope of article should not exceed 15–16 thousand printed characters, including spaces, but no more than 20 thousand characters, including spaces.

3. References should be located at the end of the article in the alphabetical order, bibliographic descriptions in the list should be drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article should be given in brackets.

4. You should add to the article:

a) the abstract (one paragraph of 100–250 words) in English and Russian, as well as keywords to an article in the Russian and English languages;

b) information about the author: full name, in the Russian and English languages (English name of the authors should be represented in accordance with one of the accepted international system of transliteration, it is desirable to use either the International Standard ISO 9:95 (GOST 7.79–2000) or the system of transliteration of American Library Association and the Library of Congress (ALA-LC), place of study and work, position, telephone number (preferably a mobile), e-mail;

c) review and recommendations of the supervisor of the Department where the work is performed in a form of the institution with certified signature; 2 reviews from the specialists in the certain filed should be added to the article for a reward of Doctorate.

5. Articles are accepted in two copies – printed and electronic. The printed text on the paper must be identical to the text of the electronic version.

\*\*\*

The Editorial Board reserves for itself the right to select the materials. The article, after its approval by the editorial board of the journal, may be in an editorial portfolio up to one year. Rejected articles will not be returned and will not be reviewed.

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Supreme certification Commission of Ministry of Education and Science of Russian Federation in the new list of leading peer reviewed scientific journals and publications (as of 01.01.2018), in which basic scientific results of dissertations for the award of a scientific degree of doctor and candidate of Educational Sciences and Cultural Studies should be published

It is published since 2008. It is issued four times a year.

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE**»

**CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL**

**UZHANKOV Aleksandr Nikolaevich,**

Full Doctor of Philology, Professor, Vice Rector for Research of the Moscow State Institute of Culture,  
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

**EDITORIAL COUNCIL**

**DEPUTY EDITOR**

**N. N. Yarosnenko,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

**DEPUTY EDITOR**

**I. A. Esaulov,** Full Doctor of Philology, Professor

**EXECUTIVE EDITOR**

**L. N. Voevodina,** Full Doctor of Philosophy, Professor

**EDITORIAL BOARD**

**A. O. Arakelova,** Full Doctor of Arts Criticism, Professor,  
Honored Worker of the Culture of the Russian Federation

**O. N. Astafieva,** Full Doctor of Philosophy, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

**N. P. Vidmarovich,** Full Doctor of Philology, Professor (Croatia)

**E. E. Drobysheva,** Full Doctor of Philosophy, Professor (St. Petersburg)

**V. A. Esakov,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,  
Honored worker of the General Education of the Russian Federation

**L. S. Zorilova,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

**I. I. Irkhen,** Full Doctor of Cultural Studies, Professor (St. Petersburg)

**A. G. Kazakova,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

**V. V. Lepakhin,** Full Doctor of Philology, Professor (Hungary)

**R. A. Litvak,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation (Chelyabinsk)

**L. S. Maykovskaya,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

**V. V. Milkov,** Full Doctor of Philosophy

**V. V. Motorin,** Full Doctor of Philology, Professor (Novgorod)

**N. I. Nezhenets,** Full Doctor of Philosophy, Professor

**T. K. Solodukhina,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

**E. Yu. Streltsova,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

**L. A. Sugay,** Full Doctor of Philology, Professor (Slovakia)

**E. A. Fedorova,** Full Doctor of Philology, Professor (Yaroslavl)

**D. V. Shamsutdinova,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Honored worker of science of the Republic of Tatarstan (Kazan)

**N. V. Sharkovskaya,** Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor