

№ 1 (32) 2019



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.
Издается с 2008 года

СОДЕРЖАНИЕ

Культурные процессы и явления

Ремизов В. А., Аракелян М. А.

Антиномичность культурно-цивилизационного диалога
и современная Россия 5

Барков А. В.

Военные музеи в контексте культурной модернизации России
XVIII–XIX веков 17

Воеводина Л. Н., Мурзаева В. В.

Видео-арт как актуальный феномен «визуального поворота»
в современной художественной культуре 31

**Добрынина В. И., Добрынина О. М.,
Кочетков П. Н., Крухмалева О. В.**

Девиантность в поведении современной российской молодёжи:
социокультурный анализ 38

Литературоведение

Калус И. В.

«Впервые взглянул простолюдину в душу...»:
критический метод К. Ф. Головина
(на примере интерпретации творчества И. С. Тургенева) 47

Степанов С. А.

«Трагическое раздвоение» и «неповторимые поэтические
видения». Н. А. Струве об И. С. Тургеневе 56

Гашева Н. Н.
Литературная классика в рецепции современного театра 60

Никола М. И., Попов М. Н.
Платоновская традиция в “The Plato papers” Питера Акройда 70

Художественная культура: история и современность

Карапетян Э. С.
Художественный образ Версаля в кинематографе 79

Ведерникова М. А.
Основные тенденции развития отечественного балетоведения
во второй половине XVIII века – 20-е годы XIX века 86

Шабшаевич Е. М.
Проблемы взросления в художественной концепции
Дж. Ноймайера 92

Есаков В. А., Кондаков В. В.
Инновационная деятельность в сфере материально-
технического обеспечения области академической музыки
в России 99

Майданевич Т. Л.
Синтез искусств в цикле «Эстампы» К. Дебюсси 109

Радзецкая Е. А.
Специфика процесса музыкальной коммуникации
на занятиях по дисциплине «Камерный ансамбль» 115

Лесовиченко А. М.
Социально-культурный потенциал музыкального фестиваля
в вузе 126

Ульянова Л. Н.
Музыкально-просветительский театр как форма
духовно-нравственного воспитания молодёжи 135

№ 1 (32) 2019



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

Remizov Vyacheslav A., Arakelyan Marina A.

Antinomicity of culturally civilized dialogue and the modern Russia 5

Barkov Alexander V.

Military museums in the context of cultural modernization of Russia
in the XVIII–XIX centuries 17

Voevodina Larisa N., Murzaeva Valeria V.

Video art as a phenomenon of visual turn in contemporary art
and culture 31

**Dobrynina Valentina I., Dobrynina Olga M.,
Kochetkov Pavel N., Krukhmaleva Oksana V.**

Deviasnce in the behavior of contemporary Russian youth:
reality and illusions 38

Literary studies

Kalus Irina V.

"First time looked at the commoner in the soul...":
The critical method of K. F. Golovin
(on the example of interpretation of I. S. Turgenev's creativity) 47

Stepanov Sergey A.

"Tragic split" and "unique poetic visions".
N. A. Struve about I. S. Turgenev 56

Gasheva Nataliya N.
Classic literature in reception of contemporary theatre 60

Nikola Marina I., Popov Mikhail N.
Platon tradition in “The Plato Papers” by Peter Ackroyd 70

Artistic culture: history and modernity

Karapetyan Emil S.
Versailles in art of the film 79

Vedernikova Margarita A.
The main trends in the development of Russian ballet
in the second half of the XVIII century – the 20th of the XIX century 86

Shabshaevich Elena M.
The problems of growing up in the artistic concept by John Neumeier 92

Esakov Valery A., Kondakov Vladimir V.
Innovative activity in the field of material and technical support
of the field of academic music in Russia 99

Maydanevich Tamara L.
The synthesis of arts in cycle “Estampes” by C. Debussy 109

Radzetskaya Ekaterina A.
Specificity of the music communication in class on discipline
"Chamber Ensemble" 115

Lesovichenko Andrey M.
Social and cultural potential of a music festivals in an University 126

Ulyanova Larisa N.
Musical education theatre as a form of spiritual and moral education
of youth 135

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

АНТИНОМИЧНОСТЬ КУЛЬТУРНО- ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ДИАЛОГА И СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ

Вячеслав Александрович РЕМИЗОВ,

доктор культурологии, профессор, эксперт Управления научной работы
Московского государственного института культуры,
заслуженный работник высшей школы Российской Федерации,
Москва, Россия

e-mail: shupik49@mail.ru

Марина Александровна АРАКЕЛЯН,

кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, истории
и культурологии гуманитарного факультета Академии гражданской защиты
Министерства Российской Федерации по делам гражданской обороны,
чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий
стихийных бедствий, Москва, Россия

e-mail: Koscka1881@mail.ru

Авторы фиксируют современные тренды культурно-цивилизационных процессов в диалогических проекциях, осуществляющихся через «удержание противоречий» (антиномичность). В статье предлагается трёхтипная модель современного мирового цивилизационного процесса: модель потребительского общества; модель социально ориентированного социума и модель религиозно ориентированного цивилизационного сообщества. Предметом основного анализа выступает цивилизационная реальность России, которая характеризуется как «диалог в диалоге» всех трёх линий цивилизационного развития в зависимости от формирования «диалогических пар». Позиция авторов сводится к тому, что в современном мире фиксируется новое «осевое время» истории, в ходе которого идёт как историко-культурный «отбор» цивилизационных черт внутри ведущих цивилизационно-общественных систем, так и складывается мировой тренд цивилизационного процесса, что фиксируется в «духе цивилизации», когда культура «сдвигается в центр» развития, когда развитие идёт через «уплотнение драматургического значения» диалогических противоречий.

Ключевые слова: цивилизация, культура, диалог, цивилизационный тип, цивилизационная модель, «дух цивилизации», антиномичность.

ANTINOMICITY OF CULTURALLY CIVILIZED DIALOGUE AND THE MODERN RUSSIA

Vyacheslav A. Remizov, Full Doctor of Cultural Studies, Professor, expert of the Department of Scientific Work, the Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation, Moscow, Russia

e-mail: shupik49@mail.ru

Marina A. Arakelyan, Ph.D. (History), Associate Professor of Philosophy, History and Cultural Studies, the Faculty of Humanities, the Academy of Civil Defence Ministry of the Russian Federation for Civil Defense, Emergencies and Elimination of Consequences of Natural Disasters, Moscow, Russia

e-mail: Koscka1881@mail.ru

The authors fix in the modern world the trends of culturally civilized processes in the dialogical projections, which determine their development through the dynamics of “keeping contradictions” (antinomicity). The article proposes a three type model of the modern civilizational process: a model of consumer society; a model of socially oriented society and a model of religiously oriented civilizational community. The subject of the main analysis is the civilizational reality of Russia, which is characterized as a “dialogue in dialogue” of all three lines of the civilizational process, depending on the formation of “dialogical pairs”. The essence of the article boils down to the fact that in the modern world is fixed “new axial time of history”, during which there is a historical and cultural “selection” of civilizational features within the leading social systems, and develops a global trend of the civilizational process, which is fixed in the “spirit of civilization”, when culture “moves to the center” of development.

Keywords: civilization, culture, dialogue, civilizational type, civilizational model, “spirit of civilization”.

Культурный диалог можно трактовать в качестве взаимодействующего процесса «реализации бытия культуры» (Ю. В. Осокин), инструментальной единицы культурного процесса и культурной динамики. Отсюда культурный диалог можно типологизировать либо как линейный или мультилинейный, эволюционно прогрессирующий процесс, либо как циклический (О. Шпенглер, Н. Я. Данилевский, А. Тойнби, А.-Л. Крёбер, П. А. Сорокин). В постмодернистской парадигме его характеризуют вне роста, развития, целенаправленного распространения, как «ризому» – беспорядочное распространение вне направленности и регулятивности.

В синергетическом ракурсе диалог ассоциируется с уникальностью, непредсказуемостью, неустойчивостью, нелинейностью – «бифуркационностью». Существуют также объяснения специфики культурного диалога, исходя из процессов обмена информацией и энергией между социальными системами или внутри социальной системы (Т. Парсонс, А. Моль).

Диалоги можно подразделить на диффузные, интеграционные, взаимоисключающие и антиномичные. Это вытекает из закономерного характера диалектического разрешения противоречий. Как известно, их

разрешение сводится к четырём основным типам: изменения, связанные с количественно-качественными «мутациями»; со структурными коллизиями; с трансформационными «передвижениями» и с феноменом «удержания противоречий». Последний и порождает антиномичность противоречий диалогических взаимоотношений, в частности процессах культурно-цивилизационных диалогов.

Если исходить из теорий «гаджетовой эпохи», «кибернетического сознания», то можно констатировать, что антиномичность диалогов в культуре становится доминирующей, «как поведение (культурной) системы, представляющей последовательность её состояний во времени» [15, с. 298].

Более того, в современном глобализирующемся мире усиливаются диалогические константы. Они формируют целое диалогическое поле, которое можно структурировать на ряд сфер: сфера языка; сфера ценностей: ориентантов и коррелянтов, целеполагания; сфера смыслов жизнедействия и сфера «мемов» культуры, захватывающая интересы, традиции, ритуалы, символы и знаки. Всё это побуждает в исследовательской работе обращаться не только к рациональным теоретическим формулировкам, но и к формату научной эссеистики, которая придаёт культурологическому дискурсу факторность.

Обратим прежде всего внимание на сферу языка, ибо язык, как знаково-мыслительная форма человеческого сознания, составляет, как известно, ядро духовной культуры общества (личности). В то же время язык – это своеобразная «знаковая матрица» смыслов. В наши дни наблюдаются попытки противопоставить в культурной диалогической реальности две языковые системы: латиницу и кириллицу. В условиях набирающей силу русофобии предпринимаются попытки суждений о том, что якобы в «схватке цивилизаций» кириллица утрачивает своё значение, поскольку она не соответствует «гаджетовому» сознанию XXI века, что латиница «выигрывает» в языковой конкуренции как наиболее рациональная, устойчивая в своём значении, будучи питательной средой всех современных лауреатов Нобелевской премии во всех отраслях научного знания. Такие мысли прозвучали, например, на недавно проведённой в Париже международной научной конференции «Брендинг как коммуникативная технология XXI века» (18–21 марта 2019 года). К сожалению, и на последнем Профессорском форуме «Наука. Образование. Регионы» (февраль 2019 года) из уст отдельных руководителей научно-исследовательских подразделений звучала мысль о том, что в целях актуализации науки нам необходимо не только знать английский язык, но и учиться «мыслить на этом языке».

Думается, что всё же мы должны мыслить на языке А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Д. И. Менделеева, И. П. Павлова,

И. М. Сеченова, П. Л. Капицы, С. П. Королёва, Ж. И. Алферова. А вот знать английский язык необходимо, ибо значительный поток информации сегодня функционирует в мире в данном формате. Но богатый, гибкий, многосторонний, структурированный и постоянно совершенствуемый, развивающийся русский язык не перестаёт быть одним из уникальных инструментов познания мира, поскольку доказывал и доказывает свою инновационность во всех сферах анализа современной цивилизованной реальности. Очевидно, что его возможности определяются тем, что в нём аккумулировано богатство и языков Севера, и языков Юга, и языков Запада, и языков Востока.

Конечно, в глобальном языковом диалоге русский язык вновь, как и прежде, обогащается и наращивает свои возможности отражения, познания и преобразования реальности: от бытовой практики до теоретического анализа. Как заметили лингвисты, русские бабушки в деревнях уже используют в своей речи модифицированное английское «океюшки», а в гуманитарную науку введено понятие «имиджелогия», мы уже без внутреннего перевода манипулируем словами «тренд», «мерчандайзер», «девелопмент», «диджей», «спичмейкер» и т.п. Русский язык «отбирает» для себя из английского необходимое, а остальное отсеивает, как бывало с ним в истории не раз. Подобную конструктивную языковую антиномичность описывает в своём научном исследовании «Аз и Я» о тюркизмах в «Слове о полку Игореве» известный казахский поэт, учёный-филолог Олжас Сулейменов [8, с. 364]. Интересно, что Н. А. Бердяев в работе «Судьба России» подобное явление в русском этносе анализирует на примере его идентификационных характеристик, а профессор А. Г. Асмолов в работе «Культурно-историческая психология и конструирование миров исследует аналитические психолого-ментальные константы [1, с. 164]. Языковые исторические антиномические конструктивы подробно анализирует Ю. С. Степанов в фундаментальном труде «Константы: словарь русской культуры» [7, с. 992].

Подобные явления можно найти и в других диалогических антиномических константах. Причём они накладываются на целый ряд динамических процессов, среди которых волны переселения (миграции) людей; нарастание культурно-цивилизованного соревновательного взаимодействия на фоне регуляции уровня жизни людей, экономической эффективности, совершенствования энергетической и перерабатывающей индустрии. Всё это вызывает ассоциации нового «осевого времени» истории (К. Ясперс). Можно утверждать, что в наши дни активизировался поиск человечества в выборе новой культурно-цивилизационной модели общественного развития.

Очевидно, что при анализе данного процесса разумно исходить из понимания цивилизации не просто как фиксации организации

социума на базе способа производства, права, закона, политики, а как устойчивой модели человеческого общества через посредство системы фиксированных культурных ценностей, смыслов, идеалов, норм, взаимоотношений, ментальных установок.

Действительно, через уровень культурных форм человек проявляет свою «скрытую» цивилизационную сущность, своё истинное лицо. Это общее есть некая субстанция, которую можно определить как «дух цивилизации» (А. И. Шендрик), а ещё раньше в русской культуре фиксировалось понятие «умственный строй» (Д. Кавелин [см.: 14, с. 6]). Всё это имеет отношение к современному культурно-цивилизационному диалогу.

Представляется, что тогда, когда мы говорим «код культуры», «матрица сознания», то по сути в значительной мере имеем в виду «дух цивилизации», тот исходный «контекст», тот умственный строй, который «сидит» в нас – детей своего времени, своего Отечества, своего этноса, религии, убеждений, идей, смысла, памяти и т.д. То же происходит, по мысли В. С. Библера, развивающего проблемы диалоговой сущности культуры, содержащиеся в работах М. М. Бахтина, и сегодня, когда культура «сдвигается в центр», в средоточие человеческого бытия. Здесь важно то, что «выяснять её смысл», роль, её место означает выявлять корень решения актуальных проблем современности. Далее он отмечает наличие в историческом процессе культуры некоего «схематизма» – уплотнения «драматургического значения» до трагедийности «равнозначных социальных коллизий». Третья его идея состоит в том, что, «создавая культуру, человек не просто создаёт мир, а и самого себя, то есть то, что культура есть нечто иное, чем реальность, она ещё и “мой мир”, отделённый от меня. И здесь опять важная роль принадлежит “духу цивилизации” того или иного исторического времени» [2, с. 413]. Другими словами, человек в большей мере носитель сущности, качественных характеристик, а отдельные содержательные детали частного личностного культурного бытия в своей диалогической драматургии могут «сгущаться», приобретая характер трагедийности. Всё это служит, думается, достаточным теоретическим основанием для анализа социокультурного процесса в наши дни как цивилизационного функционального маркера. В связи с этим становится ясно, что сегодня диалогически противопоставлены следующие системы цивилизационных моделей: модель потребительского общества и модель социально ориентированного общества. Третья модель общества существует, по Э. Хантингтону, в массово невыразившейся форме – религиозно ориентированной (основанной сугубо на религиозной концепции регуляции общественной жизни).

Такой аналитический подход корректирует деление цивилизационных типов на западноевропейский, восточноевропейский (славянский тип),

азиатский и т.п. (Н. Я. Данилевский). Здесь имеется в виду и то, что в лоне первого типа в наши дни происходят культурно-цивилизационные мутации, и то, что лоно второго типа сосредоточилось в российском пространстве, а третья сторона в своём абсолютном большинстве находится в фарватере европейскости, но в социокультурном срезе – специфична в соответствии с религиозными канонами. Однако, как представляется, в цивилизациях континентов и регионов в качестве основы выступают две отмеченные выше процессуальные линии развития: потребительская и социально ориентированная.

Потребительская модель общества конституирована как естественно развитая форма классического капиталистического, рыночного производства. Социально ориентированные цивилизационные общества, с одной стороны, являются ступенью формы динамики капитализма (Швеция, Финляндия, Норвегия), а с другой – являются или зарождением иных общественных порядков, или моделированием элементов уже исторически проявленной – социалистической – модели общественного производства (Китай, Куба, Вьетнам).

Россия, согласно Конституции Российской Федерации (Основному закону), является социально ориентированным государством. Однако именно в России можно обнаружить диалогический диффузионизм общественной модели развития: диалогизм между потребительской и социально ориентированной моделями цивилизационной реальности. Данный диалогизм дополняется ещё и линией, связанной с предыдущей – социалистической – моделью развития страны. Также в России активизируется линия православной религиозности.

Что же можно уложить в центр современного российского «духа цивилизации»? Видимо – прагматизм. Очевидно, что он объективируется в денежный знак (культурная форма). В ментальной категории он выражается в жаргонизме «бабло», что отлилось в принципы: «Деньги решают всё», «Деньги не пахнут» и даже – «Не в деньгах счастье, а в их количестве». Отсюда «цена» всякой культурно-созидательной деятельности обретает статус состоятельной респектабельности не в силу её «творческой привлекательности», а в силу суммы обеспеченного ею заработка. Беда здесь в том, что это порождает культуру «покупной морали», которая фиксируется в явлении, когда мораль и нравственность тоже продаются. Это находит своё выражение в таких социально-психологических явлениях в сознании и действиях соотечественников, как готовность ради обретения денег льстить начальству, «подсидеть» конкурента или пойти на обман, переступить через другого, идти «по головам» и т.п. Не секрет и то, что в массе людей, к сожалению, «прописалась» тенденция жертвовать общением с родными в пользу работы: ради тех же денег россияне способны прожить без отпусков, а многие из них – без выходных.

Участились факты преступлений ради повышения личностной ценности на рынке труда.

В данной связке сложилась целая философия потребления – консюмеризм. Отсюда и «общество потребления», и «человек-потребитель», и «психология потребления» (потребительская психология).

По мысли Ж. Бодрийяра, «потребление» может рассматриваться как специфическая «идея», впитанная коллективными представлениями людей и определяющая мнение общества о самом себе именно в режиме «дискурса потребления». Однако всё это предполагает и то, что оно воплощено в «практиках потребления» современного человека. «Шопинг», «шопингованная личность» – вот одно из культурных клише современного “*homo economicus*”.

По мысли Ж. Бодрийяра, потребление для этого “*homo*” связано с наивной антропологией стремления к счастью, «... которое содержит в себе идею равенства (возможностей), и люди ранжируются посредством предметов, которые они потребляют» [3, с. 286]. Потребление, таким образом, становится системой материально-практической коммуникации, системой культурных знаков различных слоёв населения [3, с. 286].

Как следствие, в социокультурном плане наше сегодняшнее общество, при аналитическом рассмотрении, представляет собой довольно противоречивое явление. Оно и в социально-экономическом, и духовном плане, по оценкам социологов, множественно расслаивается. Обобщённо его иногда называют обществом «трёх третей».

Первая треть – верхняя, это слой очень обеспеченных людей, которых – абсолютное меньшинство; вторая треть – средний класс; третья – нижняя, малообеспеченная, бедное и нищее население (их немало – 19 миллионов, по заявлению Председателя Правительства Российской Федерации Д. А. Медведева).

Вместе с тем, согласно шкале предметов национальной гордости, все категории граждан выделяют завоевания советского периода: индустриализацию страны, Победу 1945 года, освоение космоса, достижения искусства, социальную стабильность и защищённость населения.

Другую форму духовной ориентации социологи называют «модернистским сознанием». Оно ориентировано на «либеральные ценности». Для носителей данной духовности всё равно, где жить, лишь бы было высокое вознаграждение, стабильность доходов и долговременность успеха для их семьи, детей, а главное – для самого себя. «Родина там, где тебе хорошо», – вот лозунг и принцип таких людей. Само по себе это внешне разумно, но внутренне содержит социальное отторжение (социальное «манкуртство») и крайний, бездумный эгоизм, опять же замешанный только на «животном» потребительстве.

Ядро третьей формы духовности социологи именуют «радикальным». В процентном отношении называются цифры 12–13% – это около 10 млн. человек. Они разбросаны по стране. Среди них существуют и «сгустки» агрессивной духовности: баркашовцы, лимоновцы, религиозные сектанты и националисты разных мастей, от которых отмахиваться нельзя, ибо это в большинстве своём молодёжь [6, с. 86].

Таким образом, реальная картина обыденных духовно-ценностных ориентаций российских людей представляет собой весьма сложную структуру. «Затемняет» общую картину тот факт, что многоплановые духовные процессы обладают спецификой. Вот почему так важна и актуальна сегодня концепция единого культурного пространства, в котором было бы предельно чёткое законодательство, общепринятые приоритеты, общие принципы, одни цели. В большой мере это сегодня фиксируется в патриотической концепции. Есть основание отметить, что она постепенно конституируется в национальную идею, подкреплённую установкой на сильное государство и народосберегательную политику.

Духовное расслоение российского общества на уровне его культурных ориентаций – всего лишь одна сторона медали духовного состояния сегодняшней России. Другая сторона – проявление совершенно новых тенденций. Это выражается в том, что немалая часть (более 45%) населения России является уже сторонниками современной тенденции социокультурной реальности. И темпы возрастания этого предпочтения, по данным социологов, увеличиваются. Иначе говоря, перелом в сознании масс уже позади. Результатом данного процесса является то, что определяется как «культурная изменчивость» [9, с. 19]. В этом поле ценностей приобретает первостепенное значение профессиональная компетентность, специализированное образование. В целом, по данным исследования ВЦИОМ, 46% граждан России довольны жизнью [4, с. 3]. Таким образом, духовный вектор значительной части населения, и в том числе, что особенно отрадно, молодёжи, направляется сегодня потребностью совершенствования индивидуальности в рационально-прагматизированном ключе.

Последнее придаёт образованию в стране новое качество. Можно утверждать, что сегодня наступил конец эпохи «развивающего образования» и положено начало эпохе «прагматического образования», источником которого по большей части является Интернет. Такой подход в обыденной практике уже породил, по словам А. Я. Флиера, особый уровень науки – «поп-науку», где главное – эпатировать, частность скандального порядка превратить в существенный признак, в главное, извратив суть [10]. И здесь во многом можно согласиться с высказыванием Н. Н. Ярошенко о том, что это яркое проявление вектора борьбы «ценностей и антиценностей» [16, с. 122].

Мы, словно забыв о судьбах молодёжи, смирились с обилием сцен насилия, с потоками крови, которые льются с телеэкранов рекой. Интересна здесь своеобразная «вилка»: когда нас опрашивают социологи, мы говорим, что не хотели бы видеть на экранах то, что реально пугает в жизни. Мы недоумеваем, почему главенствуют в творчестве отечественных художников и режиссёров темы насилия и суицида (46%); тема алкоголя и наркотиков (41%). Мы, если нам верить, не желаем наблюдать на экранах и в театральные постановках смакование натурализации, секса (34%) [13, с. 9]. Однако каналы телевидения, например, при всём этом процветают, имеют, по их словам, высокие рейтинги и продолжают свою политику копания в грязном белье «звёзд» и претендующих на этот статус; таскания друг друга за волосы в алчной и жадной борьбе за наследство именитых родственников; выяснения подлинности ДНК друг друга, а в телесериалах без конца убивают, расчленяют, препарируют трупы; герои вешаются и бросаются с крыш, наркоманы затягивают в свои сети малолеток, школьницы совращают учителей (и наоборот) и т.д. И вот уже с Дальнего Востока на нас наступает строй «потрошителей» животных, а в Забайкалье юноши формируют сообщества поддержки заключённых преступников и сочувствия зэкам.

В связи с этим следует отметить, что кризис духовных ценностей, обусловленный коренным изменением объективных реалий, сегодня проходит точки слома (бифуркации). Результатом этого процесса становится рождение новых или обновление прежних смыслов, кодов, идеалов, норм, правил, и они нередко обретают пограничный характер.

Отсюда и беспредельно затянувшаяся «эпоха постмодернизма», попсы. Отсюда и вспышка фанатизма, популярность субкультур типа джихадизма, сект разных мастей, фашиствующих объединений и т.д. Постмодернизм – типичная идеология «перехода» к новым ориентациям, среди которых отказ от образцов-канонов, безудержное игровое начало и допустимость всякого индивидуального самовыражения, стихийность мыслей и чувств, презрение к любым благородным традициям, скепсис по отношению к нормам устоявшейся морали в обществе и нравственности личности.

Не следует, наверно, смягчать смысл данного явления. **По сути, это – духовная контрреволюция.** Что следует за ней? По известным законам отрицаемое возвращается ... в новом качестве. Так, применительно к России, наблюдается тенденция смены «пассионарной» морали (Л. Н. Гумилёв) на мещанско-обывательскую. Обыватель – это обычный человек системы; это житель, обеспечивающий лишь своё биологическое существование. Всё было бы, возможно, и не так уж плохо, но культуре обывательского сознания не хватает «духа», чтобы отойти от мировоззренческой концепции индивидуализма, где в центре оказывается

исключительно моё Я, а остальное подчинено обеспечению собственного благоденствия. Отсюда логично возникает массовое стремление молодёжи отойти от активного социального созидания в область «кайфа», где можно «оттянуться», получить бесконечное удовольствие, в отторжение от «общего дела», в уход в политическое и социокультурное бездействие, в состояние, которое древнегреческие философы называли «атараксия», ассоциируя его с инстинктом безучастного утоления позывов похоти и нутра. Правда, здесь можно отметить и другой тренд: пробуждение социальной активности молодёжи. Это фиксируется в нарастающем движении волонтерства; в увеличивающейся доле молодых людей в составе административных органов, в социально ориентированных общественных движениях, комитетах, объединениях; в стремлении молодых специалистов работать «в глубинке», войти в научные коллективы и даже в том, что мелкий и средний бизнес растёт в основном за счёт молодых предпринимателей. Здесь следует отметить и возрождающийся интерес общества к конкретным культурным практикам.

Возвращаясь к проблеме культурно-цивилизационного диалога, отметим, что этот диалог тесно переплетён с актуальным сегодня гражданско-общественным дискурсом. Они дополняют и развивают друг друга. Выделяют три диалогические модели гражданского общества: либеральная модель (Ю. Хабермас); республиканская модель; синтетическая модель («делиберативная демократия») [11, с. 392].

Первая модель предполагает гражданскую «сделку», в основу которой кладётся экономический интерес. Последний, увы, заражён «частным интересом».

Вторая модель исключает «сделку», но она в достаточной мере идеалистична и связана через добродетельность общества с игнорированием интересов групп.

Третья модель – компромиссная, но сложно реализуемая. Вероятно, будущее произведёт разумное сопряжение культурно-цивилизационных и гражданско-общественных моделей. А пока в мире набирает силу шпенглеровский «закат Европы»; явная бифуркационность англосаксонской (потребительской) цивилизационной модели и активный поиск ориентиров своего пути в российской цивилизационной реальности. Причём спецификой сегодняшнего «осевого времени» истории является особая связанность культурного, экономического, политического и гражданско-общественного факторов. Вместе с тем необходимо понимание того, как долго могут идти отмеченные процессы. Л. Н. Гумилёв отмечал, что смена цивилизационных эпох длится не менее 500 лет. Правда, это касается длительных эволюционных процессов. Ну а революционный процесс смены типа цивилизаций ступенчатый. Первый этап – деструкция. Она может осуществляться в довольно короткий срок. Второй этап –

стабилизация, которая может занять относительно большой временной срок. Третий этап – созидание. Этот этап занимает довольно длительное время и может содержать свои ступени, вплоть до возможных типологических зигзагов. При этом интересно то, что диалог с прежней моделью культуры в рамках предыдущего цивилизационного уклада не прерывается, а как бы является фактором или «вопреки», или «благодаря». Именно поэтому, как выявляет социология, в современной России «вопреки» прежней идеологизации жизни общества, массовому тоталитаризму и «принудительному энтузиазму» развиваются принципы демократизма и консервативно-либеральной практики, духовная терпимость и творческая свобода, а «благодаря» накопленным материальным ценностям и социальным достижениям общество имеет «запас» времени для создания базы социума нового цивилизационного типа. И здесь идентификационные маркеры культуры современной России связаны и с прошлыми ценностями-«вершинами», и с тем, что создаётся, выкристаллизовывается и обретается уже поколениями реформируемой России, её новыми созидателями. Однако темпы общественно-цивилизационных изменений в нашу эпоху нарастают, «угловые скорости» общественных мутаций убыстряются. В условиях глобализации мира активизируются конвергентные и диффузные культурные диалогические процессы. Всё это ещё и ещё раз демонстрирует и вновь подтверждает наличие в сегодняшней реальности нового «осевого времени» истории, в котором культурные маркеры выполняют решающую функцию. Современная Россия в данной реальности оказывается на перекрёстке трёх цивилизационных линий (моделей). В её пространстве идёт напряжённый процесс отбора и закрепления парадигм дальнейшего развития. Это состояние можно назвать «диалог в диалоге», так как диалогические пары всё время меняются местами и ведущими составляющими. Это монтирует, в свою очередь, своеобразный полилог. В силу такого положения Россия, с одной стороны, находится в состоянии «напряжённого цивилизационного выбора», а с другой – проходит активный этап социокультурного творчества своей дальнейшей истории. Хочется верить, что в этом творчестве будут учтены и исторические уроки, и цивилизационный опыт других, и мудрость, историческое своеобразие нашей многонациональной поликонфессиональной, многоукладной, пространственной и неудержимой («Русь-тройка») страны – развивающегося Отечества.

Литература

1. Асмолов А. Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров / Академия педагогических и социальных наук, Московский психолого-социальный институт. – Москва : Издательство «Институт практической психологии», Воронеж : МОДЭК, 1996. – 768 с. – (Психологи отечества).

2. *Библер В. С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – Москва : Политиздат, 1991. – 415 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Фатальные стратегии / [перевод с фр. А. Качалова]. – Москва : РИПОЛ классик, 2017. – 288 с. – (Авторская серия Жана Бодрийяра).
4. *Выжutowич В.* Не ждут потрясений // Российская газета. 2019. 1 февраля. № 22 (7780). С. 3.
5. Диалог культур // Теоретическая культурология / [Ахутин А. В. и др.]. – Москва : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга : РИК, 2005. – С. 41. – (Серия «Энциклопедия культурологии» / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт культурологии).
6. *Ремизов В. А., Садовская В. С.* Культурная антропология / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры». – Москва : МГИК, 2017. – 188 с. : ил.
7. *Степанов Ю. С.* Константы: словарь русской культуры. – Издание 3-е, исправленное и дополненное. – Москва : Академический Проект, 2004. – 991 с.
8. *Сулейманов О. О.* Аз и Я. – Москва, 2014. – 364 с.
9. *Флиер А. Я.* Очерки теории исторической динамики культуры. – Москва : Согласие, Артем, 2014. – 560 с.
10. *Флиер А. Я.* Поп-наука: между познанием и развлечением // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 1. – С. 32–44.
11. *Хабермас Ю.* Вовлечение другого = Die einbeziehung des anderen : Очерки политической теории / [пер. с нем. Ю. С. Медведева под ред. Д. В. Складнева]. Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 418 с. – (Слово о сущем).
12. *Чалдымов Н. А.* Антропологическая катастрофа. – Москва : Изд-во Национального института имени Екатерины Великой, 2014. – 222 с.
13. *Четверикова А.* Макарошки по-русски // Российская газета. 2018. 21 декабря. № 288 (7751). С. 9.
14. *Шибеева М. М.* Традиция «взыскующего сознания» в контексте русской культуры // Самоопределение России в мировом культурном пространстве: искусство, религия, политика : коллективная монография / под ред. Е. В. Мареевой, Н. В. Синявиной. – Москва : МГИК, 2018.
15. *Эшби У. Р.* Введение в кибернетику / пер. с англ. Д. Г. Лахути ; под ред. В. А. Успенского ; с предисл. А. Н. Колмогорова. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1959. – 432 с.
16. *Ярошенко Н. Н.* Индустрия развлечений в современном культурном пространстве России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 3 (71). С. 122–132.

ВОЕННЫЕ МУЗЕИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ РОССИИ XVIII–XIX ВЕКОВ

Александр Викторович БАРКОВ,

соискатель кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры, исполнительный директор Общероссийской общественно-государственной организации «Российское военно-историческое общество», Москва, Россия

e-mail: alexander.barkov@rvio.org

В статье рассматривается история становления и развития военных музеев России в XVIII–XIX веках. Автор показывает, что если изначально они рассматривались как хранилища предметов старины, то в начале XIX века ключевой была научная и образовательная функция, и только начиная с правления императора Александра II мы можем говорить о классических военно-исторических музеях, призванных увековечить память о славных подвигах русской армии.

Ключевые слова: музеи, военные музеи, Морской музей, Артиллерийский исторический музей, политика памяти, национально-культурные основы России, культурная модернизация.

MILITARY MUSEUMS IN THE CONTEXT OF CULTURAL MODERNIZATION OF RUSSIA IN THE XVIII–XIX CENTURIES

Alexander V. Barkov, graduate student of the Department of Culturology, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture, executive director of the All-Russian public-state organization “Russian military historical society”, Moscow, Russia

e-mail: alexander.barkov@rvio.org

The article presents the history of the formation and development of military museums of Russia in the XVIII–XIX centuries. The author shows that if initially they were considered as a repository of antiquities, and then at the beginning of the 19th century the educational function was of the primary importance. Since the time of the Alexander II we should talk about the classic military-historical museums, designed to enthrall the memory of the glorious exploits of the Russian army.

Keywords: museums, military museums, Sea Museum, Historical Museum of Artillery, politics of memory, national and cultural foundations of Russia, cultural modernization.

В современном обществе история играет важную политическую роль: единство народа всегда опирается одновременно как на актуальные политические ценности, так и на представления о коллективном наследовании, то есть на общее прошлое [25, с. 131]. Неудивительно, что развитие исторической науки, призванной сформулировать и изучить это общее наследие, шло рука об руку с процессами политической модер-

низации и формирования национальных государств. Чем быстрее развивается общество, тем сильнее ускоряется социальное время, а нарастающая динамика изменений расширяет пространство того, что осмысливается в качестве «древнего», «прошедшего». Ощущение переходного времени заставляет обращаться к истории в поисках как лучшего понимания дня сегодняшнего, так и той опоры, которая будет служить своеобразным противовесом для радикальных трансформаций [см.: 2; 8]. Однако изучение собственного прошлого не только повышает к нему общественный интерес, но и формирует идею, что наследие предков нужно сохранять. Что именно подлежит сохранению и защите и каким образом – ответы на эти вопросы могут отличаться в зависимости от исторического контекста, но несомненно то, что одной из наиболее известных форм стало создание музеев, в которых отдельные артефакты собирались воедино. В статье мы сосредоточимся на развитии военно-исторических музеев России в XVIII–XIX веках, связав их с процессами культурной модернизации в нашей стране.

История отечественного музейного дела восходит к эпохе Петра I, который запустил процессы модернизации во всех сферах общества и превратил Русское царство в Российскую империю. Нужно подчеркнуть, что относительно этого периода мы должны говорить о протомузеех. Если традиционные музеи ориентированы на постоянный поток посетителей и невозможны без них, то в данном случае речь идёт именно о создании различных хранилищ, значимых сами по себе.

Так, в 1714 году была основана известная Кунсткамера как место, где будут находиться «куриозные» (то есть необычные) вещи. Однако собирательство «древностей» лишь отчасти руководствовалось задачами удовлетворения любопытства. В 1702 году в Москве, а в 1703 году в Санкт-Петербурге появляются арсеналы, или же цейхгаузы, где хранились военные трофеи «для памяти на вечную славу» [20, с. 329]. Например, некоторые исследователи возводят историю современного Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи к 1703 году, когда, согласно указу Петра I, несмотря на острую потребность в материалах для новых пушек, была сохранена памятная мортира Лжедмитрия I 1606 года [1, с. 5]. Тогда же началось строительство петербургского цейхгауза. В 1709 году при Адмиралтействе была основана Модель-камера, где хранились различные чертежи и модели судов, создаваемые перед их непосредственной постройкой [9, с. 16–17]. Фактически это был своеобразный ведомственный архив. В 1722 году Пётр I подписал указ, положивший начало сохранению морского (включая военно-морское) наследия страны: «Надлежитъ вам беречи остатки кораблей, яхтъ и галеры, а буде опустите, то взыскано будетъ на васъ и на потомкахъ вашихъ, яко пренебрегшихъ сей указъ» [10, с. 31].

К эпохе Петра I относится и формирование коллекции музея при Тульском оружейном заводе. Часто в качестве отправной точки берут 1724 год, полагая, что тогда был издан специальный указ Петра I, правда, его оригинал найти не удалось. Эта версия восходит к работам Н. К. Герасимова, директора музея в 1923–1933-х годах [см.: 6]. Однако вряд ли будет ошибкой говорить о том, что именно Пётр I положил начало формированию его коллекции. Здесь можно обратить внимание на указ 1712 года о хранении эталонных изделий производимых стрелковых орудий или на указ о передаче заводу образцов ручного оружия из артиллерийских хранилищ 1724 года [см.: 4; 14].

Таким образом, в начале XVIII века формируются первые военные протомузеи, которые одновременно являлись и архивами, и собраниями предметов старины, и местами хранения предметов, свидетельствующих о славе русского оружия. Разрыв со «старомосковскими порядками» подразумевал и поиск способов обоснования нового имперского порядка. Ключевая роль здесь принадлежала победе в Северной войне, а потому требовалось символическое закрепление достигнутых успехов. Не случайно, что ещё в 1702 году Пётр I издал указ о сборе и сохранении захваченных пушек. Несмотря на неизменную потребность в металлах, их не допускалось отдавать на переплавку. С 1714 года орудия хранили на Старом пушечном дворе Арсенала в Санкт-Петербурге [см.: 3].

На протяжении XVIII века в Российской империи шёл активный процесс поиска «общего знаменателя» (политического, экономического, административного, культурного, юридического), который позволил бы консолидировать разбросанные на большой территории поликультурные и поликонфессиональные сообщества [см.: 12, с. 75–86], другими словами – сделать государство более монолитным и сильным. Отсюда проистекает стремление страны познать саму себя. В частности, мы обращаем внимание на проводившиеся тогда природно-географические описания регионов, сбор местных древностей, изучение провинций методом анкетирования, организацию экспедиций. Итогом, как правило, становилось создание атласов и географо-экономико-топологических трудов. Именно в этом контексте стоит рассматривать деятельность генерал-фельдцейхмейстера П. И. Шувалова, при содействии которого в 1756 году вышел указ императрицы Елизаветы I о сборе по всей России и доставке в Москву и Санкт-Петербург «военных достопамятностей» [7]. Заведующим хранилищем «достопамятных вещей» в Санкт-Петербурге стал И. И. Меллер, который сыграл ключевую роль в расширении собрания. Основу коллекции составили предметы вооружения, собранные на упомянутом Старом пушечном дворе.

При Екатерине II происходят важные нововведения: теперь собранные предметы военной старины не просто хранятся в арсеналах. Для их

демонстрации создаются специальные помещения. Так, при Арсенале в 1776 году создаётся Достопамятный зал, тогда же при Тульском оружейном заводе открывается Палата редкого и образцового оружия. В 1783 году Московский арсенал был превращён в хранилище древнего оружия [23, с. 59]. Все эти залы пока ещё не были доступны для широкой публики, их осмотр предполагался только как часть специальных торжественных мероприятий.

Ситуация изменилась на рубеже XVIII–XIX веков, когда российское общество начало всё больше внимания уделять вопросам национально-культурных основ России. Менялось и отношение к историческому прошлому, огромная значимость которого стала всё больше признаваться образованными кругами. В соответствии с духом эпохи Просвещения ценность истории определялась тем, что её изучение может способствовать более рациональной организации жизни общества. Как следствие, некоторые музеи (например, Морской) или собрания предметов, которые только спустя десятилетия были превращены в музеи, были сформированы прежде всего в учебных целях. Однако заметим, что вплоть до последней трети XIX века говорить о военно-исторических музеях в привычном для нас понимании вряд ли возможно. Как писал А. В. Топычканов: «На протяжении XVIII – начала XX века не было существенных противоречий между охраной памятников и музейным делом ... Поскольку мемориализация и охрана памятников понимались достаточно широко, то объекты культурного наследия рассматривались в одном ряду с монументами в честь выдающихся лиц и исторических событий, а также с художественными артефактами» [20, с. 353].

С именем Александра I связано превращение отдельных хранилищ в музеи, которые пока ещё являлись скорее научными центрами, нежели пространством для демонстрации широкой публике предметов старины и боевой славы. В 1805 году упомянутая выше Модель-камера по ходатайству адмирала П. В. Чичагова была преобразована в Морской музей, «в котором собраны будут все любопытнейшие сочинения, библиотеку его составлять должны существующие, кабинет редкостей, машин, моделей, физических, математических инструментов и в который всякий с дозволения входить и пользоваться чтением книг, или рассматриванием вещей может» [21, с. 14–15]. Его первым директором стал К. де Местр (брат известного философа Ж. де Местра), помощником – лейтенант А. Глотов. Именно благодаря этим людям уже в первые годы музей превратился в один из мировых центров военно-морской науки. Была создана библиотека, которая уже в 1810 году насчитывала 12 тыс. томов и более 5 000 предметов (мореходные инструменты, этнографические коллекции, привозимые моряками, и т.п.). В конце 1810-х годов была организована мастерская для производства макетов кораблей. Вскоре музей попол-

нился и портретами выдающихся отечественных флотоводцев. Правда, из-за того, что музей располагал весьма скромными помещениями, доступ к нему был ограничен даже для чинов адмиралтейства.

В 1806 году Александр I подписал указ о создании музея при Оружейной палате в Москве, для которого вскоре было построено специальное здание. Посетителям экспозиция открылась в 1813–1814 годах, правда, доступ к ней имели только представители дворянского и купеческого сословия. В 1811 году было положено начало Интендантскому музею, который существовал, однако, в качестве закрытой коллекции предметов. К началу 1860-х годов в нём хранилось всего 68 экспонатов.

Не будем забывать и о развитии существовавших музейных странств. Например, продолжалось пополнение Достопамятного зала. На 1862 год, согласно сохранившемуся описанию, его экспозиция состояла из следующих частей: в большом зале экспонировались знамёна и музейные предметы (706 единиц), отдельно два помещения были отведены под предметы, которые ранее принадлежали царям, а оставшиеся 14 комнат были посвящены иностранному оружию, взятому в качестве трофеев. Тем самым подчёркивалась связь между императорской династией, русской армией и её победами над врагами.

В первой половине XIX века создание военных музеев не рассматривалось как самостоятельная задача. Открывались в основном региональные музеи истории, а в исследовательском плане упор делался на каталогизацию сохранившихся древностей. В частности, военный историк А. В. Висковатый в 1841–1862 годах выпустил 30-томное «Историческое описание одежды и оружия российских войск». При этом в XIX веке не было чёткого определения исторического памятника, достойного сохранения. Решение о том, что именно стоит поставить под охрану, реставрировать или музеефицировать, принималось в каждом случае самостоятельно на основе размытых критериев. Как правило, отбиралось то, что подпадало под такие понятия, как «старые», «необыкновенные», «историческая значимость», «художественная значимость», «источники познания и любви к отечественной истории» [16, с. 76]. Среди прочего внимание уделялось и военно-историческим предметам. Так, неплохая коллекция оружия была собрана в Эрмитаже. Важно отметить, что вся эта деятельность подготавливала почву для дальнейшего развития музейного дела начиная со второй половины XIX века.

Другое направление музеефикации было связано с учебными целями. Здесь музей выступал не столько «хранителем памяти», сколько наглядным пособием для прикладных занятий. В 1819 году при Главном военно-инженерном училище (с 1855 года Николаевская инженерная академия) стали собирать коллекции планов и макетов крепостей. В 1820 году было основано Михайловское артиллерийское училище – кузница

артиллерийских кадров русской армии. Уже вскоре при нём для учебных целей стали собирать образцы снарядов, ружей и других предметов вооружения. Некоторые закупались за границей, другие предписывалось производить непосредственно отечественным военным заводам. С 1827 года по инициативе руководителя первого русского кругосветного путешествия И. Ф. Крузенштерна начал создаваться музей при Морском корпусе. Туда передавались экспонаты из расформированного Морского музея (например, флаг с турецкого фрегата, потопленного в Наваринском сражении). Причём в указе императора обозначалась следующая задача – «да возбудит в младых питомцах сего заведения, посвятивших себя морской службе, желание подражать храбрым деяниям» [21, с. 36]. В середине XIX века с развитием кадетского образования подобные «музеумы» предписывалось иметь при каждом кадетском корпусе [4, с. 126].

Подчеркнём, что в начале XIX века музей был одним из способов обращения к прошлому, но далеко не самым главным. Характерно, что в 1827 году в ходе реорганизации Морского министерства был ликвидирован «как малополезный» Морской музей, а значительная часть его коллекции распределена по другим учреждениям. Впрочем, сама Модель-камера, как место хранения чертежей, была сохранена, а в 1855 году было образовано её отделение в Кронштадте, просуществовавшее до 1875 года как склад раритетов и технических новинок.

Другой пример связан с сохранением памяти об Отечественной войне 1812 года и зарубежных походах. В 1837–1839-х годах, то есть в период 25-летних юбилеев Бородинского сражения и взятия Парижа, предпринимались серьёзные государственные усилия по мемориализации тех событий и формированию официального исторического нарратива. Сам этот процесс выражался в установке памятников и издании фундаментальных исследований, но вовсе не в музеефикации.

Примечательно, что первый музей этой войны появился по инициативе «снизу». Речь идёт об избе крестьянина Фролова в деревне Фили, где 1 (13) сентября 1812 года прошёл известный совет М. И. Кутузова со своими военачальниками. В то время деревня принадлежала семье Нарышкиных. После войны местные жители предприняли действия по сохранению «кутузовской избы» в изначальном виде. В 1850 году Э. Д. Нарышкин ради повышения доходности имения решил перенести деревню ближе к Москве-реке, однако кутузовскую избу сохранил, а в ней поселил двух ветеранов войны 1812 года для обеспечения охраны. Эта изба ещё не стала полноценным музеем, хотя её изображения печатались в журналах, находились и те, кто специально приезжал, чтобы её посетить. Отметим, что собственно Бородинское поле рассматривалось как место для установки памятников, но не строительства музеев. В 1837 году Николай I выкупил в свою собственность часть местного имения Воейкова, а вместе

с ним и поле Бородинской битвы. В 1860-х годах при реконструкции дворца-имения в некоторые интерьеры включили элементы, связанные с событиями войны 1812 года (прежде всего портретные изображения её героев, гравюры и различные батальные сцены) [22, с. 6–63].

Скачок в развитии музейного дела в России связан с периодом правления Александра II и его сына Александра III. «Великие реформы» – это не просто кардинальная модернизация всех сторон жизни общества. Именно в этот период активизировалась перестройка империи на национальной основе. На управленческом уровне это предполагало участие во власти общественных структур (община в деревне, земства, городское самоуправление), в военной сфере – переход к призывной армии и всеобщей воинской повинности (теперь защита страны – долг всех граждан).

Успех реформ зависел в том числе и от культурной модернизации, перед которой стояла задача не только обеспечить успешность отдельных изменений (например, как за несколько лет превратить гражданского человека в опытного солдата), но и укрепить идею монархии представлениями о том, что она опирается на национальные силы страны. В предложенной при Николае I формуле «православие, самодержавие, народность» третий компонент требовал большей проработки. Теперь народ – это не просто подданные, а сообщество, обладающее общей культурой и историей. Достижение этих целей было бы невозможно без формирования представлений об общем прошлом. Неудивительно, что в пореформенный период мы наблюдаем бурное развитие исторической науки и исторического сознания жителей России. Особое значение придавалось военной истории: рассказы о славных военных кампаниях и победах становились свидетельствами величия как государства, так и всего народа.

Именно музеи, особенно военно-исторической направленности, становятся в то время ключевыми институтами исторической политики, ведь предметы старины благодаря своей наглядности лучше всего могут свидетельствовать о прошлых военных достижениях, позволяя каждому соприкоснуться с ними. Военно-исторический музей теперь не просто хранилище предметов для образовательных целей: акцент смещается на просвещение в области истории и прославление великих деяний предков. Это определило и общие тенденции в развитии музейного дела.

Во-первых, происходит увеличение их численности: если к началу правления Александра II было всего около десятка музеев, то к 1917 году их цифра перевалила за 600, примерно половина из них – военные.

Во-вторых, музейные коллекции становятся всё более доступными. Так, с 1856 года для всех посетителей открывается Оружейная палата, с 1889 года – Артиллерийский исторический музей. Также формируется

традиция организации специальных выставок, прежде всего на базе Политехнического музея. Например, в 1872 году, к 200-летию рождения Петра I, здесь была проведена специальная выставка, состоявшая из двух разделов: Исторического и Севастопольского. Последняя содержала в себе предметы, связанные с обороной Севастополя в 1854–1855 годах. Как видно, юбилей рождения основателя Российской империи стал поводом рассказать о героической истории недавнего прошлого.

В-третьих, происходит постепенное увеличение количества посетителей. Например, если в 1857 году музеи Академии наук посетили 10 тыс. человек, то в 1877 году – 70 тыс. То же самое можно говорить и про военно-исторические музеи. В 1877 году Морской музей посетили 17 тыс. человек, в 1899 году – 22 тыс., а в 1916 году – почти 62 тыс. Для увеличения количества визитов предоставлялись льготы или определялись дни бесплатного посещения. Специальные экскурсии проводились и для военных чинов [20, с. 348].

В-четвёртых, стоит отметить, что экспозиции и Морского музея, и Артиллерийского исторического музея, и Музея при Тульском оружейном заводе не ограничивались лишь демонстрацией исторических раритетов, но и давали возможность ознакомиться с современными техническими новинками, что лишней раз укрепляло связь между историей и современностью.

В-пятых, значимую роль в организации музеев начинала играть частная инициатива, которая могла исходить как от представителей общественности, так и от тех, кто находился на службе и тем самым брал на себя дополнительные обязанности. Например, возрождение Морского музея состоялось благодаря изначальным обсуждениям в печати. Точно так же, по частной инициативе, появился Севастопольский музей. Полковые музеи устраивались усилиями заинтересованных офицеров во внеслужебное время. Характерен здесь пример упоминавшийся выше кутузовской избы. 4 июля 1868 года Э. Д. Нарышкин направил Московскому городскому голове А. А. Щербатову письмо с предложением передать избы в собственность городских властей. Однако спустя три дня она сгорела: спасти удалось только передний сруб, сени, печь и скамью [15, с. 8]. Но это не помешало сделке, за символическую плату в 200 рублей изба была передана московским властям. Обсуждался вопрос о том, стоит ли возрождать избы или, наоборот, поставить на её месте памятник, однако решение найдено не было. Только в 1883 году по инициативе и на средства офицеров Гренадерского корпуса был установлен памятный обелиск. В 1887 году Обществом хоругвеносцев (при Храме Христа Спасителя) эта изба была восстановлена, правда, уже в новом виде. В ней расположился небольшой музей, посвящённый М. И. Кутузову. А по инициативе того же Общества к 1912 году была построена музей-часовня [5].

Советский исследователь А. М. Разгон выделял четыре вида военно-исторических музеев, которые получили развитие в пореформенный период: широкого исторического профиля (посвящённые отдельным родам войск, например, Морской или Артиллерийский); узкой специализации (сбор отдельных вещественных памятников, например, Интендантский музей); мемориальные (Музей обороны Севастополя); войсковых частей [17, с. 119]. Постараемся проследить основные изменения.

Прежде всего в армии начинают появляться полковые музеи, что объясняется двумя причинами: 100-летними или 200-летними юбилеями частей, а также необходимостью найти новые способы сохранения и передачи полковых традиций с целью усиления морально-идейной подготовки призывников. Помещения, как правило 1–2 комнаты, отводились при офицерском собрании. Финансирование осуществлялось из общих средств офицерского собрания. Первый такой музей был создан в 1866 году офицерами 65-го пехотного Московского полка. В 1891 году открылся один из наиболее крупных музеев подобного рода – Исторический музей Гвардейской артиллерии.

Кроме того, при Александре II произошло дальнейшее преобразование существовавших хранилищ и выставочных пространств в полноценные музеи:

- Модель-камера в 1867 году была обратно превращена в Морской музей. Экспозиция включала не только экспонаты, связанные собственно с военно-морским флотом, но и коллекции этнографических предметов, собранные русскими моряками. Естественно, собирались предметы, связанные с современной военно-морской историей [11, с. 115]. Отдельно отметим, что музей активно принимал участие в создании различных выставок, включая 13 всемирных и международных [21, с. 49];

- на основе Достопамятного зала был организован Артиллерийский исторический музей. В 1864 году здание Старого Арсенала, где располагалась основная коллекция артиллерийского оружия, была передана Министерству юстиции. Это поставило вопрос о месте хранения предметов. Ситуация решилась только в 1868 году, когда восточное крыло Кронверка Петропавловской крепости передали под Зал достопамятных предметов Главного артиллерийского управления – будущий Военно-исторический музей артиллерии. Тогда же были пересмотрены принципы организации экспозиции: от хаотичного нагромождения предметов к их классификации и размещению в хронологическом порядке. В 1872 году в Политехническом музее была организована крупная промышленная выставка, в её рамках был организован артиллерийский отдел, экспонаты для которого свозились со всей России. Особое внимание привлёк уровень систематизации материала, который не удавалось пока достичь Артиллерийскому музею. В итоге значительная часть экспонатов была

отобрана и передана ему. В дальнейшем коллекция пополнялась за счёт обследования различных учреждений (прежде всего монастырей, где сохранилось немало артиллерийских орудий и ядер XVI–XVII веков), а также археологических раскопок;

- в 1860-х годах коллекция при военно-инженерной академии превратилась в военно-инженерный музей, правда, закрытого типа;

- в 1868 году при Главном интендантском управлении был открыт собственный музей, на основе тех предметов, которые собирались с 1811 года. Если в 1860-х годах здесь было 68 экспонатов, то к 1881 году – 28 700 [18, л. 7];

- в 1873 году при реорганизации Тульского оружейного завода существовавший при нём «арсенал» был окончательно преобразован в музей, в котором ретроспективно были представлены образцы производимых здесь вооружений. Причём акцент делался не столько на раритеты, сколько на современные образцы [4, с. 131].

Отдельно стоит указать на открытие новых военно-исторических музеев. Некоторые из них мы относим к категории внутриведомственных. Так, в 1857 году по указанию Александра II на Ижевском заводе в честь 50-летия его основания была создана ретроспективная экспозиция произведённого здесь вооружения (впрочем, постоянный музей появился только в 1887 году). В 1864 году при активной поддержке военного министра Д. А. Милютина был основан будущий Педагогический музей военно-учебных заведений (до 1888 года носил название «Библиотека и центральное депо военно-учебных заведений»). Его задача заключалась в том, чтобы способствовать военному образованию, однако только ведомственным подходом он не ограничивался, а потому неудивительно, что его считают первым педагогическим музеем России [см.: 24]. Сама деятельность была связана с собиранием образцов образовательной литературы (прежде всего наглядных пособий в виде карт, картин и различных таблиц) [13, с. 4–6] и проведением специальных образовательных программ, включая организацию чтений для солдат с целью повышения их грамотности. Только в 1893–1898 годах было проведено 104 солдатских чтений, участниками которых стали около 50 тыс. человек [см.: 19].

В отдельную категорию стоит выделить мемориальные музеи. В 1869 году был открыт Музей обороны Севастополя. Инициатором выступил П. В. Алабин, бывший участник этих событий. Благодаря его активной деятельности и поддержке ветеранов удалось добиться помощи со стороны официальных властей, а также представителей императорской фамилии, включая наследника Александра Александровича. Музей разместился в двухэтажном доме, подаренном генералом Э. И. Тотлебенем. Дальнейшее развитие музея было связано не только с рас-

ширением коллекции, но и с созданием в 1887 году школы для детей ветеранов обороны. Последнее стало возможным благодаря независимым источникам финансирования: продаже билетов и книг, сдаче помещений в аренду, а также собственному, если выразаться современным языком, эндаумент-фонду (генерал П. К. Меньков завещал музею капитал в 22 тыс. рублей, который был положен в банк под проценты) [21, с. 67].

Конечно, активное развитие музейного дела вовсе не отрицает наличия недостатков в этой работе. Так, экспозиции зачастую представляли лишь собрание предметов, которые не выстраивались в единое повествование. Более 3 000 экспонатов Морского музея (на 1885 год) размещались без какой-либо системности. То же самое можно сказать и про Артиллерийский исторический музей, причём история развития артиллерии никак не связывалась с историей государства. В 1870-х годах его директор Н. Е. Бранденбург предложил систематизировать нагромождения предметов, распределив их на пять отделов. Ввиду отсутствия единых принципов некоторые соответствовали периодам правления монархов, другие выделялись на основе технологических изменений в артиллерийском деле. Этот недостаток не был преодолен вплоть до революции, о чём свидетельствует создание в 1890-х годах «общеисторического отдела», куда помещались все те предметы, которые не входили в логику выделенных залов. Другая проблема заключалась в том, что ещё не все осознавали ценность исторических предметов. Например, в 1865 году при организации Артиллерийского музея была создана комиссия во главе с генералом Л. О. Ротом. Она признала, что существующие макеты крепостей Выборга, Шлиссельбурга, Баку, Дербента и Очакова, созданные в XVIII веке, не представляют ценности для истории артиллерии. Их хотели передать в Главное инженерное управление, однако там также не видели надобности в этих памятниках истории, а потому просто уничтожили. Комиссия Рота вообще предлагала оставить лишь 121 памятник истории, остальные продать или пустить в лом, однако этому уже воспрепятствовало артиллерийское ведомство.

Таким образом, к последней трети XIX века мы наблюдаем становление такого института исторической памяти, как военно-исторический музей. Почти за два столетия цейхгаузы и места хранения военных предметов эволюционировали сначала в научно-образовательные собрания, а потом уже и в музеи в современном смысле этого слова: открытые для широкой публики, они были призваны одновременно свидетельствовать о величии государства и стать выразителями национального самосознания. Этот переход от сбора «куриозных» вещей до выполнения идейно-просветительных функций отражает и процесс культурной модернизации страны: современные административные, экономические институты, рост численности населения, особенно городского, – всё это требовало

адаптации культурных норм, формирования представлений о культурно-историческом единстве страны.

Военно-исторические музеи, как правило, создавались военными и морскими ведомствами или подведомственными им учреждениями. Однако было бы неверно говорить о том, что развитие музейного дела было чем-то казённым, инициированным сверху. Практически за каждым музеем стоял тот или иной энтузиаст, от усилий которого и зависело развитие музея, а музеефикация истории Отечественной войны 1812 года и обороны Севастополя 1854–1855 годов вообще развивалась фактически благодаря частной инициативе. Нередко её проявляли те, кто находился на государственной службе, однако сверх выполнения должностных обязанностей. Всё это заставляет нас утверждать, что классическое противопоставление между «государством» и «обществом» здесь не уместно. Скорее, можно говорить о более вариативном взаимодействии: например, когда частные усилия и устремления приводят к принятию соответствующих государственных решений или же, наоборот, последние творчески выполняются энтузиастами. Все эти начинания позволили начать процесс сохранения военно-исторического наследия и заложить основы для дальнейшего развития музейного дела.

Литература

1. Артиллерийский исторический музей : Краткий исторический очерк / сост. А. В. Давидов и М. А. Песчанский ; СССР. Артиллерийское управление Рабоче-крестьянской Красной армии. – Москва : Государственное военное изд-во, 1925. – 39 с.
2. *Ассман А.* Распалась связь времён? Взлёт и падение темпорального режима модерна / пер. с нем. Б. Хлебникова ; пер. английских цитат Д. Тимофеева. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 272 с.
3. *Веселов Ф. Н., Карлина Т. И.* Экспозиция открытого хранения вооружения и военной техники Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи: история и предшественники // Вопросы музеологии. – 2017. – № 2 (16). – С. 97–110.
4. *Дроздова Е. Е.* Музей оружейных заводов военного ведомства России в системе артиллерийского образования. XVIII – начало XX в. // Клио. – 2009. – № 46 (3). – С. 126–131.
5. *Желаднова Л. И.* Из истории музея-часовни М. И. Кутузова // Очерки по истории Музея-панорамы «Бородинская битва», 1912–2002 : К 90-летию со дня основания / Государственное учреждение культуры г. Москвы Музей-панорама «Бородинская битва» ; [отв. ред. С. В. Львов]. – Москва : СОРЕК-Полиграфия, 2003. – С. 23–31.
6. *Зубарев А. В.* Основные этапы историографии истории Тульского государственного музея оружия // 145 лет Тульскому государственному музею оружия : сборник научных статей сотрудников музея / Федеральное госу-

- дарственное бюджетное учреждение культуры «Тульский государственный музей оружия». – Тула, 2018. – С. 24–32.
7. *Кузнецов А. М.* Военные музеи в императорской России // Военно-исторический журнал. – 2007. – № 2. – С. 56–61.
 8. *Лоуэнталь Д.* Прошлое – чужая страна / перевод с английского А. В. Говорунова. – Санкт-Петербург : Владимир Даль, Русский Остров, 2004. – 624 с.
 9. Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого : Исторический очерк 1709–1909, с иллюстрациями / сост. Корп. флот. штурманов отстав. полк. С. Ф. Огородниковым. – Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. – 96 с.
 10. *Мозговой С. А.* О статусе морского наследия // Морской сборник. – 2017. – № 5. – С. 31–38.
 11. Морской музей России. Центральный военно-морской музей / под общ. ред. Е. Н. Корчагина. – Санкт-Петербург : АРТ-Палас, 2000. – 199 с. : ил. – (Петровские музей северной столицы).
 12. Новая имперская история Северной Евразии / Илья Герасимов, Марина Могильнер, Сергей Глебов ; при участии Александра Семенова. – Казань : Ab Imperio, 2017. – (Библиотека журнала : “Ab Imperio”). – Часть 2 : Балансирование имперской ситуации, XVIII–XX вв. – 2017. – 628 с.
 13. Описание коллекций Педагогического музея военно-учебных заведений. – Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1891–1897. – Часть 1 : История / [сост. М. А. Андреев]. – 1891. – 103 с.
 14. *Пинк И. Б.* «Старинные пушки и фузеи не переливать и не портить, а сдавать как курьезы в цейхгаузы на сохранение...»: к вопросу о начале формирования коллекции Тульского государственного музея оружия // 145 лет Тульскому государственному музею оружия : сборник научных статей сотрудников музея / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Тульский государственный музей оружия». – Тула, 2018. – С. 7–9.
 15. *Полонская И. Г.* Кутузовская изба: начало истории // Очерки по истории Музея-панорамы «Бородинская битва», 1912–2002 : К 90-летию со дня основания / Государственное учреждение культуры г. Москвы Музей-панорама «Бородинская битва» ; [отв. ред. С. В. Львов]. – Москва : СОРЕК-Полиграфия, 2003. – С. 4–14.
 16. *Разгон А. М.* Охрана исторических памятников в дореволюционной России (1861–1917) // История музейного дела в СССР : сборник статей. – Москва : Госкультпросветиздат, 1957. – С. 73–128. – (Труды Научно-исследовательского института музееведения ; Выпуск 1).
 17. *Разгон А. М.* Очерк истории военных музеев в России (1861–1917) // Вопросы истории музейного дела в СССР : сборник статей. Выпуск 4. – Москва, 1962. – С. 118–203. – (Труды Научно-исследовательского института музееведения. Том VII).
 18. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 400. Оп. 2. Д. 7917.

19. *Терещенко А. Г.* Культурная и военно-образовательная деятельность Педагогического музея (1864–1917) // *Армия и общество.* – 2013. – № 4. С. 71–76.
20. *Топычканов А. В.* Охрана и музеефикация культурного наследия России в XVIII – начале XX века // *Историческая культура императорской России. Формирование представлений о прошлом / отв. ред. А. Н. Дмитриев.* – Москва : ИД ВШЭ, 2012.
21. *Третьякова И. А.* Музеи Военно-Морского Флота России в XIX – XX вв.: история создания, становления и развития : дис. на соиск. учён. степ. кандидата исторических наук : 07.00.02 / Третьякова, Ирина Анатольевна. – Москва, 2007. – 261 с.
22. *Фёдорова О. В., Фёдоров В. Н.* Бородино в памяти поколений: 200 лет Бородинской битве. – Можайск : Костюхина М. В., 2012. – 415 с.
23. *Шенцова О. М., Хисматуллина Д. Д., Чуприна В. С.* История среды музейных сооружений военной техники // *Актуальные проблемы современной науки, техники и образования.* – 2015. – № 2. – С. 58–61.
24. *Шуманский И. И.* Педагогический музей ведомства военно-учебных заведений России – один из основных центров в развитии отечественной военной педагогики России // *Вестник Российского университета кооперации.* – 2012. – № 3. – С. 143–146.
25. *Як Б.* Национализм и моральная психология сообщества / перевод с английского Константина Бандуровского ; под научной редакцией Максима Дондуковского. – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2017. – 518 с.

ВИДЕО-АРТ КАК АКТУАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН «ВИЗУАЛЬНОГО ПОВОРОТА» В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Лариса Николаевна ВОЕВОДИНА,

доктор философских наук, профессор кафедры культурологии
факультета государственной культурной политики
Московского государственного института культуры, Москва, Россия

e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Валерия Валентиновна МУРЗАЕВА,

магистрант кафедры культурологии факультета государственной
культурной политики Московского государственного института культуры,
Москва, Россия

e-mail: vmurzaeva@mail.ru

Статья посвящена актуальной художественной практике видео-арта в контексте «визуального поворота», который охватил современную культуру и привёл к появлению медиаискусства на фоне конвергенции фотографии, кино и телевидения с компьютерными и телекоммуникационными технологиями. В результате происходит расширение поля для продуцирования новых смыслов и образов в ризоматичной медиасреде. Именно применение арт-технологий на основе видеоизображений стало основой развития всего «искусства новых медиа». Видео-арт появляется на Западе как протест против средств массовой коммуникации, которые заняты тотальным контролем общества, конструированием социальной реальности, публичного дискурса и моделей поведения. Видео-арт противостоит и массовой культуре, и телевидению, поскольку основной его темой является демонстрация технологии как таковой. Видео-арт, как и многие другие художественные практики культуры постмодерна, взаимосвязан с другими видами искусства, например с концептуализмом. Он может быть представлен в виде перформанса, акции, инсталляции. Это искусство отражает эклектичность и мозаичность художественной культуры современности, тягу художников к эксперименту и новшествам в художественном пространстве, гибридности, эклектизму, симуляции, игре и эксперименту. Поэтому весьма вероятно, что это направление будет развиваться и далее вместе с эволюцией массмедиа.

Ключевые слова: постмодернизм, визуальная культура, медиаискусство, видео-арт, массмедиа, новые технологии.

VIDEO ART AS A PHENOMENON OF VISUAL TURN IN CONTEMPORARY ART AND CULTURE

Larisa N. Voevodina, Full Doctor of Philosophy, Professor
of the Department of Culturology, the Faculty of State Cultural Policy,
the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Valeria V. Murzaeva, graduate student of the Department of Culturology, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: vmurzaeva@mail.ru

The article is devoted to the actual artistic practice of video art in the context of “visual turn”, which embraced modern culture and led to the emergence of media art on the background of convergence of photography, film and television with computer and telecommunication technologies. As a result, there is an expansion of the field for producing new meanings and images in the rhizomatic media environment. It is the use of art technologies based on video images that became the basis for the development of the whole “art of new media”. Video art appears in the West as a protest against social control and trampling on the idea of freedom, which are carried in the capitalist society by the media, engaged in total control of society, the construction of social reality, public discourse and behavior. Moreover, video art appears in contrast to mass culture and television, its main theme was the demonstration of technology as such. Video art, like many other artistic practices of postmodern culture, is interconnected with other types of art, for example, with conceptualism. It can be presented as a performance, action, installation. This art reflects the eclectic and mosaic nature of the artistic culture of our time, the artists ‘ craving for experiment and innovation in the artistic space, hybridity, eclecticism, simulation, play and experiment. Therefore, it is very likely that this direction will develop further along with the evolution of mass media.

Keywords: postmodernism, visual culture, media art, video art, mass media, new technologies

Современные технологии во многом определяют динамику культурного производства, оказывают влияние на все без исключения сферы жизнедеятельности человека. Новые технологические возможности непосредственно коррелируют с мировоззрением современного человека, смысловым полем культуры. «Визуальный поворот», охвативший современную культуру, получил репрезентацию и в различных видах арт-практик, когда произошла конвергенция фотографии, кино и телевидения с компьютерными и телекоммуникационными технологиями, что привело к появлению новых возможностей, к переживанию нового эстетического опыта, расширило поле для продуцирования новых смыслов и образов в ризоматичной медиасреде.

В настоящее время невозможно представить себе современную динамичную художественную жизнь, в которой не использовались бы новые технологии, например, на современных выставках представлены различные видеоматериалы о художниках, а также информация об объектах с помощью электронного монитора и других технических средств. Современные технологии создают множество художественных произведений, которые коренным образом отличаются от прежних видов искусства: это и аудио-, видеоинсталляции, и анимированные объекты, и трёхмерные изображения и т.д. Бурное развитие средств массовых коммуникаций, медийных технологий отразилось и на новом явлении

в искусстве – «медиа-арте», или «искусстве новых медиа», в котором активно используются компьютерные игры, видеоклипы и т.п. В отличие от прежних форм искусства, медиа-арт сориентирован не на отражение реальности, а на моделирование реальности, «второй действительности», то есть на работу со «знаками культуры» (Н. Б. Маньковская [4]), которые покрыли мир. Термин «медиа-арт», или «медиаискусство», имеет множество определений, однако все они интерпретируют медиаискусство как актуальный вид искусства, произведения которого создаются с помощью новых технологических средств, коммуникационных технологий, таких, например, как телевидение, видеотехника, Интернет, компьютерные и мультимедийные технологии и т.п., что приводит к изменению понимания структуры и функционала современного искусства.

Так, И. И. Югай в статье «Понятие медиа в искусстве» отмечает, что не существует единого понимания данного термина, и она, в частности, считает, что под медиаискусством понимают «широкую область экспериментальной художественной практики, основанную на применении медиасредств и медиатехнологий» [11, с. 18].

Медиаискусство имеет непосредственную связь с темпоральными переживаниями и восприятием времени как потока жизни, которое было характерно уже для кинематографа, с его быстрой сменой кадров. Цели медиаискусства бывают довольно различными – от чисто эстетического эффекта до жёсткой, во многом парадоксальной критики современных массмедиа, которые зачастую нацелены на манипуляцию сознанием, сенсационность и развлекательность и вызывают у современного человека ощущение неприятия и раздражения.

Поскольку медиаискусство – явление многообразное и сложное, не существует общепринятого представления о том, каковы рамки медиаискусства. Медиаискусство включает в себя использование разных технологий, соответственно, в нём можно выделить несколько направлений, таких, в частности, как цифровое искусство, компьютерная графика, компьютерная анимация, виртуальное искусство, сетевое искусство, саунд-арт, видео-арт.

Последнее из перечисленных направлений – видео-арт – можно назвать первой вехой в развитии всего медиаискусства, именно применение арт-технологий на основе видеоизображений стало основой развития не только видеоискусства, но и всего «искусства новых медиа».

Изначально видео использовалось в других видах современного искусства, в частности, в перформанс-акциях [7, с. 110]. Среди первых художников, принадлежавших к видео-арту, работавших с конца 50-х годов XX века, следует отметить художников Нам Джун Пайка, Питера Кампуса, Вольфа Фостелли. К известным представителям этого направления

относят также Билла Виоллу, Дэна Грэхама, Дару Бирнбаум, Айра Шнайдера и других.

Их искусство носило во многом экспериментальный и новаторский характер, а понимание сущности и способов функционирования произведений искусства отличалось от общепризнанного, поскольку они активно применяли новые технические средства, например видеокамеры, которые в то время появились в продаже и увлечение которыми привело к развитию видеоискусства.

Но первоначально критики отказывались признавать художественную ценность медиаискусства, поскольку она отличалась от общепризнанных представлений о том, что такое искусство. Ситуация изменилась лишь в начале 70-х годов XX века, когда в 1972 году куратор известной выставки современного искусства *Dokumenta* на свой страх и риск отважился разместить в экспозиции видео-арт, что уже означало придание арт-объектам статуса произведений искусства.

Видео-арт появляется как протест против средств массовой коммуникации, занятых тотальным контролем общества, конструированием социальной реальности, публичного дискурса и моделей поведения. Причём видео-арт противостоял также массовой культуре и телевидению, основной его темой была демонстрация технологии как таковой. Анализируя специфику видео-арта, А. А. Деникин отмечает: «произведение видеоискусства – это всегда “подвижная” структура, насыщенная метафорами и сложными аллегориями, которая не приемлет фиксированных значений ...» [3, с. 3].

Характерной чертой нового искусства было то, что в искусстве видео человек может быть не только зрителем, но и участником. В качестве материалов видео-арта художники использовали телевизоры, камеры, заимствовали некоторые приёмы у телевидения, такие, например, как видеосвязь, видеотрансляция, видеозадержка, а также широко использовали звуковые возможности видео.

Стоит также отметить, что видео-арт, как и многие другие художественные практики культуры постмодерна, взаимосвязан с другими видами искусства, например с концептуализмом. Видео-арт может быть представлен в виде перформанса, акции, инсталляции.

Знаковой фигурой видео-арта, повлиявшей на его становление, является известный американо-корейский художник Нам Джун Пайк (1932–2006), который считается основоположником видео-арта, а также медиа-арта в целом. Пайк родился в Сеуле, в семье богатых предпринимателей. Сначала он увлекался музыкой, в том числе и современной электронной. Визуальным искусством художник стал заниматься после взаимодействия с арт-движением «Флюксус», к которому впоследствии он примкнул. Заслугой Пайка в становлении видео-арта является то, что «именно он

перешёл от буквальной репрезентации объектов и событий к созданию нового визуального языка, нового способа творческого самовыражения» [5].

В современном искусстве обычные объекты, которые мы используем в быту, выставляются как арт-объекты и несут художественное значение сами по себе. Нам Джун Пайк использовал в качестве такого арт-объекта телевизор для инсталляций, перформансов, создания необычных скульптур.

Так, в 1962 году Пайк создаёт известную работу под названием «Zenfor film». На экран проецировалась пустая плёнка, без какого-либо изображения. Однако на экране можно было увидеть летящую пыль, тени проходивших мимо людей и их случайных движений, происходивших в реальное время, в итоге сюжет формировался по ходу событий.

Следующей известной работой художника является инсталляция «Zenfor TV». Она состоит из вертикально перевёрнутого телевизора, который вместо изображения показывает только одну полосу посередине экрана. Эта полоса – чистый сигнал, он передаёт трансляцию. Именно передача механизма изображения, которое выдаёт телевизор, представлена в этой работе.

В ряде инсталляций Пайк создаёт из телевизоров скульптуры-роботы. Такой работой был, например, робот «K-465», созданный в 1965 году. Кроме этого, интересен перформанс Пайка: магнит подносится к экрану телевизора и изображение, показанное на экране, искажается. С помощью магнита можно менять изображение, зритель сам может влиять на изменения, происходящие на экране телевизора. Пайк привлекает внимание к самому техническому средству коммуникации: телевизору, что довольно непривычно, поскольку во время просмотра передач, мы не замечаем его, он для нас остаётся незримым.

С 1970-х годов Нам Джун Пайк начинает работать с видеокамерой. В 1974 году появляется самая знаменитая работа Пайка «ТВ-Будда». Напротив статуэтки Будды расположен телевизор, а позади него находится камера, которая направлена на статуэтку. Камера проецируется на статуэтку, и на экране транслируется её изображение. Таким образом, «Будда, созерцающий на экране собственное изображение, непрерывно транслируется с видеокамеры. Момент созерцания (настоящее) и момент представления процесса созерцания (прошлое) символически сходятся в едином опыте – восприятия, воплощаясь в безмолвную медитацию Будды» [3, с. 28].

Можно сказать, что Нам Джун Пайк с помощью видео-арта пытается показать, что новые медиатехнологии не только участвуют в коммуникативных процессах как носители информации. Современные коммуникации изменяют форму искусства, репрезентируя новые ху-

дожественные практики. С помощью медиатехнологий можно создавать удивительные оригинальные объекты, совершенно непредставимые ранее.

Пайк одним из первых показал, что не стоит воспринимать новые технологии лишь в негативном ключе. Критики техники и массовых коммуникаций утверждали, что они лишают человека способности мыслить, самостоятельно принимать решения. Он продемонстрировал, что видеотехнологии расширяют выразительные возможности, художественно-эстетический поиск и позволяют импровизировать, делая искусство экспериментом, помогают художникам создавать новые, неожиданные интерпретации, новые образы реальности. В результате с помощью видео-арта художник может уйти от идеологического гнёта новой технической эры и постиндустриального общества.

Ещё одним известным художником данного направления считается Билл Виола из Нью-Йорка. Он работал с формами замедленной демонстрации видеоматериала, которые фиксировали перемену эмоциональных состояний персонажей [2,с.111]. В центре его работ находится чувственное восприятие человека. Так, к теме эмоций Билл Виола прибегает в серии работ под названием “The Passions” («Страсти», 2000–2003).

Изучению эмоций посвящена и работа Билла Виолы “The Quintet of Remembrance” («Квинтет памяти», 2000). В двадцатиминутном видео фиксируется смена эмоций пяти человек, имеющих индивидуальное выражение. Замедленность видеосъёмки создаёт эффект остановки пространства, а также субъективное психологическое пространство.

Билл Виола исследует экзистенциальный опыт человека (рождение, смерть, становление). Например, в работе «Небеса и земля» (1992) на двух близко расположенных экранах изображены умирающая женщина и родившийся младенец, таким образом эта работа передаёт цикличность и взаимосвязь жизни и смерти.

В России медиаискусство появляется несколько позже, однако также занимает собственную нишу. Известными русскими медиахудожниками считаются А. Шульгин и А. Чернышев, создавшие проект “Electroboutique”. Они работают на основе современных технологий, их арт-объекты призваны объединить модную эстетику с технологиями и с актуальными дискурсами [10]. Художники также являются кураторами «Электромузея» [9], который, по сути, является первым в России музеем Медиа-арта.

Кроме того, видео-арт – это попытка увидеть интересное, важное, а может даже и прекрасное в самих вещах, в данном случае – в видеоустройствах, в принципе их работы. Видеоискусство становится не только самовыражением художника, но и обращает наше внимание

на проблемы современного общества (например, вопросы гендерной идентичности), роль медиа в современном мире и т.п. Если ранее произведением искусства могло считаться то, что создано в прошлом, то видео делает частью произведения не только прошлое, но и настоящее.

Таким образом, видео-арт отражает эклектичность и мозаичность художественной культуры современности, тягу художников к эксперименту и новшествам в художественном пространстве, гибридности, эклектизму, симуляции, игре и эксперименту. Поэтому весьма вероятно, что это направление будет развиваться и далее, вместе с эволюцией массмедиа.

Литература

1. Алексей Шульгин [Электронный ресурс] // Сайт T&P. – URL: <http://theoryandpractice.ru/presenters/5208-aleksey-shulgin>
2. Аристарх Чернышев [Электронный ресурс] // Сайт Политех. – URL: <https://polymus.ru/ru/persons/aristarh-chernyshev>
3. Деникин А. А. ВидеоАрт / Видеохудожники. – Москва : Video Art digitalstd., 2013. – 110 с.
4. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Российская академия наук, Институт философии. – Москва : ИФ РАН, 1995. – 222 с.
5. Нам Джун Пайк [Электронный ресурс] // Сайт «Современное искусство». – URL: <http://sovremennoe-iskusstvo.ru>
6. Статьи про виджеринг. Видео-арт. Искусство наступившего будущего [Электронный ресурс] // Сайт Виджеринг, видео-инсталляции, видео-мэппинг. – URL: <http://www.malbred.com>
7. Филлипс С. ...Измы: как понимать современное искусство. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 160 с.
8. «Что такое медиа-арт? – давайте разбираться вместе» [Электронный ресурс] // Сайт Сергея Тетерина. – URL: <http://www.teterin.ru>
9. «Электромuseum в Ростокино» [Электронный ресурс] // Объединение «Выставочные залы Москвы». – URL: <https://vzmoscow.ru/galleries/electromuseum/>
10. «Электромuseum» представит ретроспективу группы Electroboutique [Электронный ресурс] // COLTA.RU. – URL: <https://www.colta.ru/news/14693-elektromuzej-predstavit-retrospektivu-gruppy-electroboutique>
11. Югай И. И. Понятие медиа в искусстве // Вопросы культурологии. – 2013. – № 7.

ДЕВИАНТНОСТЬ В ПОВЕДЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЁЖИ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Валентина Ивановна ДОБРЫНИНА,

доктор философских наук, профессор Института бизнеса и делового администрирования Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС), Москва, Россия

e-mail: vdobrynina@yandex.ru

Ольга Максимовна ДОБРЫНИНА,

магистрант кафедры уголовно-правовых дисциплин
Международного юридического института, Москва, Россия

e-mail: Laly_92@mail.ru

Павел Никитович КОЧЕТКОВ,

аспирант Института бизнеса и делового администрирования
Российской академии народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ (РАНХиГС), Москва, Россия

e-mail: paul.kochetkov@gmail

Оксана Валерьевна КРУХМАЛЕВА,

кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии
факультета гуманитарных и социальных наук
Российского университета дружбы народов, Москва, Россия

e-mail: kruhoks@yandex.ru

В работе рассматривается девиантность как значимая часть социокультурного воспроизводства человека в процессе его вторичной социализации и интеграции в общественные отношения новой России. В условиях стихийных и хаотических воздействий внешней среды подрастающее поколение оказывается под существенным воздействием разнонаправленных обстоятельств, что делает сознание молодёжи амбивалентным и мозаичным.

Анализ девиантности осуществлён на основе современных социокультурных подходов к изучению новейшей социальной реальности России, с позиций социально-философского, социологического и культурологического знания. На основе обзора значительного числа источников и выводов многочисленных эмпирических работ подчёркиваются глобальные, региональные и собственно российские социокультурные обстоятельства, существенно влияющие на девиантность, которая является значимой и необходимой частью в процессе формирования системы ценностей, норм и фиксированных установок подрастающих поколений современного российского общества.

Статья адресована всем, кто интересуется проблемами подрастающего поколения, формирования ценностей, норм и сознания молодёжи в условиях изменяющейся социальной реальности.

Ключевые слова: девиация, девиантность, молодёжь, образование, человеческий потенциал, социокультурная адаптация, ценностное сознание, социальная реальность.

DEVIANCE IN THE BEHAVIOR OF CONTEMPORARY RUSSIAN YOUTH: REALITY AND ILLUSIONS

Valentina I. Dobrynina, Full Doctor of Philosophy, Professor, the Institute of Business Studies (IBS-Moscow), the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia

e-mail: vdobrynina@yandex.ru

Olga M. Dobrynina, M.A. student of the Department of Criminal Law Disciplines, the International Law Institute, Moscow, Russia

e-mail: Laly_92@mail.ru

Pavel N. Kochetkov, graduate student of the Institute of Business Studies (IBS-Moscow), the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia

e-mail: paul.kochetkov@gmail

Oksana V. Krukhmaleva, Ph.D. (Sociology), Associate Professor of the Department of Sociology, the Faculty of Humanities and Social Sciences, the People's Friendship University of Russia (PFUR), Moscow, Russia

e-mail: kruhoks@yandex.ru

The paper considers deviance as a significant part of the socio-cultural reproduction of a person in the process of his secondary socialization and integration into the social relations of the new Russia. In the conditions of natural and chaotic influences of the environment, the younger generation is under the significant influence of multidirectional circumstances, which makes the consciousness of young people ambivalent and mosaic.

The analysis of deviance is based on modern socio-cultural approaches to the study of the latest social reality in Russia, from the standpoint of socio-philosophical, sociological and cultural knowledge. Based on the review of a significant number of sources and conclusions of numerous empirical works, the author emphasizes global, regional and Russian socio-cultural circumstances that significantly affect deviance, which are a significant and necessary part in the process of forming a system of values, norms and fixed attitudes of the younger generations of modern Russian society.

The article is addressed to all who are interested in the problems of the younger generation, the formation of values, norms and consciousness of young people in a changing social reality.

Keywords: deviation; deviance; youth; education; human potential; socio-cultural adaptation; value consciousness; social reality.

Глобализация современного мира существенно повлияла на формы и способы модернизации всех сфер социального бытия новой России, на деятельность социальных институтов и гражданских организаций, а также выявила особенности протекания новейших процессов, связанных с социокультурной адаптацией и последующей интеграцией подрастающих поколений в жизнедеятельность российского общества [см.: 12; 13; 14].

Исследователи российского общества отмечают сходства и различия с традиционными процессами вторичной социализации подрастающих поколений, подчёркивают их специфику в условиях современной транзитивной России. К ним относятся: становление института частной собственности и рыночных отношений во всех сферах социальной реальности; очевидная социальная депривация и формирование новых социальных групп общества – собственников и предпринимателей; изменение доминировавшей ранее сельской модели расселения на крупный город и городские агломерации, а также наличие существенных демографических сдвигов в совокупном населении России – общее старение населения и уменьшение возрастной когорты подрастающих поколений [3].

Теоретическое осмысление актуальных проблем, существующих в реальной экономической, политической, социальной и духовной жизни России, ещё на рубеже XX–XXI веков потребовало новых методологических принципов познания социальной реальности и инновационных подходов в интерпретации хаотически и случайно изменяющейся действительности, и эти инновационные познавательные стратегии стали разрабатываться отечественной гуманитаристикой без былой традиционной оглядки на всемогущество властных и партийно-хозяйственных структур [см.: 6; 7; 9].

Исследователи отмечают возрастание роли человеческого потенциала в условиях очевидной нестабильности российского общества, а также то, что многие современные работы, анализирующие новую Россию, занимают позиции между очевидным идеологизированным оптимизмом и нетенденциозным осмыслением практической жизнедеятельности разных групп населения, которые имеют самые разные, существенно отличающиеся одна от другой системы базовых и инструментальных ценностей [15].

Значимость новых теоретико-методологических подходов становится особенно очевидной на фоне общемировых демографических и этносоциокультурных процессов, которые происходят в настоящее время и в нашей стране на пути её интеграции в институциональные и предметно-деятельностные формы современных западных стран, а также в мир ценностей, имиджей и симулякров нового модного общества – общества потребления.

Этот переход к принципиально новым политическим, правовым и социально-экономическим нормам и ценностям становится особенно заметным, когда анализируются процессы социокультурной адаптации и вторичной социализации современной российской молодёжи. Подчёркнём, что именно молодёжь осуществляет объективно необходимый и исторически неизбежный процесс реальной интеграции в новый образ

жизни, уклады хозяйствования, в новые стандарты поведения, нормы и идеалы, разительно отличающиеся как от традиционного российского менталитета, так и от чётко прописанных в советский период истории кодексов и норм «юных ленинцев» и «строителей коммунизма».

Значительную роль в формировании мировоззренческих и гражданских позиций молодого поколения имеет институт образования. Существенные изменения, произошедшие в российской высшей школе за последние три десятилетия, касались не только перехода на многоуровневую подготовку специалистов, включённости российских вузов в Болонские соглашения, на базе которых действуют вузы большинства западных стран, а также очевидной коммерциализации системы образования. В рамках демократизации высшей школы Российской Федерации Учёные советы вузов получили право самостоятельно решать, какое количество учебных часов будет выделено на тот или иной учебный предмет социально-гуманитарного цикла при сохранении общего объёма (25% от общего количества учебных занятий в аудиториях). Поэтому сегодня нередко можно встретить молодого специалиста, у которого вообще в период обучения не было курса политологии, социология читалась в объёме 12 учебных часов, а культурология и религиоведение даже не упоминались. В советские времена курс философии, как правило, имел объём 110 аудиторных часов (3 семестра). В большинстве современных вузов, в том числе и в Институте бизнеса и делового администрирования РАНХиГС, этот курс сократился до 40 аудиторных часов (20 часов лекций, 20 часов семинаров).

Интересным и показательным представляется опыт преподавательского коллектива ИБДА, который внимательно анализирует мнения студентов, изучающих философию на разных курсах – на первом, втором и третьем. Курс читается в одном и том же объёме и завершается письменным экзаменом (согласно правилам Болонских соглашений). Дополнительно студентам задаётся вопрос о роли и значении, с их точки зрения, курса философии для будущей специальности. Мнения о значимости изучения курса философии фиксируются самими студентами в процессе сдачи письменного экзамена (в форме ответа на вопрос «Философия и моя будущая специальность»), что позволяет собирать достаточно представительный, а главное, существенно отличающийся по годам обучения эмпирический материал. Различия в ответах фиксируются в зависимости от социально-демографических характеристик студентов: довузовскому местожительству, социальному статусу семьи студента. Однако обобщённый эмпирический материал проведённого мониторинга позволяет сделать общий вывод относительно мнения большинства студентов дневного отделения по поводу роли и значения курса философии.

Основная масса студентов рассматривает курс как определённую инструментальную ценность, которая со временем будет способствовать их более успешной работе в качестве специалиста (свыше 80% от общего числа всех ответов за 12 лет опроса), примерно 10–12% ответов уточняют, что курс позволяет оперировать большим багажом терминов и учит яснее изъясняться (такой ответ дают преимущественно студенты вторых курсов).

На протяжении последних лет существенно возрастает позитивное отношение к разнообразным современным философским теориям в рамках субъективно-идеалистических традиций – ницшеанству, интуитивизму, персонализму и особенно к современному утилитаризму и прагматизму, который, по мнению студентов 2 курса, является более-менее подходящим для современного менеджмента, так как он уже дал возможность осознать важность лишь того, что приносит практическую пользу, ведь менеджмент, как ведение бизнеса, имеет лишь материальные цели – максимализация прибыли.

Следует отметить, что очень незначительное количество студентов (буквально единицы) по всем курсам обучения и за все годы сдачи письменных экзаменов пишет о том, что «философия играет важную роль не столько в менеджменте, сколько в формировании мировоззрения управленца, а также в расширении его кругозора. Она помогает выработать вдумчивое отношение к окружающему миру, в том числе к людям. В конце концов, философия “учит мудрости”» (3 курс, специальность «Управление персоналом»). Таким образом, многочисленные споры и сентенции педагогических коллективов и всей вузовской общественности по поводу главных признаков и принципов компетенции развиваются в головах студентов в совсем другом и даже непараллельном измерении, подтверждая старую культурную ценность российской ментальности: в реальной жизни надо знать, как надо поступать, тогда можно делать то, что хочется.

Современные конкретно-исторические обстоятельства, составляющие особенности жизнедеятельности российского общества в последние три десятилетия, не могли не повлиять на формирование у молодёжи амбивалентного отношения к любым системам ценностей – от самых традиционных до ультрамодных или эксклюзивных. Следует подчеркнуть, что все новые поколения россиян, проходя неизбежную стадию возрастной девиации, то есть такого поведения, которое существенно отклоняется от принятых в обществе, постоянно используемых и одобряемых большинством норм и ценностей. Каждый современный человек, раньше или позже, но всегда оказывается в условиях неизбежного выбора системы ценностей, норм и идеалов, которыми он будет руководствоваться в своей последующей жизнедеятельности. Однако осознание каждым

человеком личной ответственности за этот сделанный выбор приходит существенно позже. Чаще всего подрастающие поколения оказываются незащищёнными от искушений и соблазнов становящегося общества потребления, от той «виртуальной реальности», которая неискущённым молодым людям предстаёт во всем своём ослепительно лживом блеске.

Девиантность современным отечественным социально-гуманитарным знанием рассматривается не только как отклоняющееся от принятой нормы поведение (преимущественно негативно и отрицательно), но ещё и как определённая степень и мера инновативных действий личности и общества. Без таких девиантных действий по отношению к предшествующим системам базовых и инструментальных ценностей никакое общество не могло бы развиваться и изменяться, удовлетворяя свои потребности и интересы [5].

Девиантное поведение в достаточной мере раскрывает отношение человека к существующим в обществе нормам и ценностям, и поэтому девиантность становится определённым исследовательским полем в аксиологии, как в отечественной, так и в зарубежной.

В современном отечественном философском знании аксиология рассматривает содержание и природу ценностного отношения к миру, анализирует роль и значение ценностей в жизнедеятельности современных стран и народов, выявляет становление системы ценностного сознания человека и анализирует его действия и поступки под влиянием его достаточно чётко сформулированных базовых и инструментальных ценностей, традиционных и инновационных норм, ценностей и идеалов [8].

Система ценностей вырастает и формируется на основе личного опыта, теоретических и практических знаний субъекта. На этой основе формируется картина мира и мировоззренческие установки личности, её познавательные и волевые качества. Отечественный исследователь, академик РАН А. А. Гусейнов, продолжая кантианские традиции понимания «этики доброй воли» как нравственного достоинства и основного лично образующего признака человека, подчёркивал, что нравственность не входит в сферу знания, так как она входит в сферу ценностей. Знания представляют собой определённое содержание мира, тогда как ценности создают мир человека, в котором именно мораль организует мир человеческих отношений [4, с. 688–716, 775]. Он убедительно доказывает, что «мораль говорит о том, что мы должны делать. Не о той реальности, которая есть, а о той реальности, которую мы должны создавать» [4].

Однако в условиях существования современной транзитивной России, все сферы социальной реальности которой находятся в условиях современных хаотически и случайно развивающихся многообразных и разнонаправленных социокультурных процессов, любой из них может иметь не один, а множество итоговых результатов, как взаимоисклю-

чающих, так и неожиданно дополняющих и качественно развивающих совсем другие социальные или духовно-культурные явления. Анализ процессов самоорганизации самых разных открытых, нелинейных, динамически развивающихся систем (в том числе социальных и самого человека) позволил современным исследователям сформулировать ряд принципиально новых познавательных принципов, названных синергией, или синергетическим подходом. Этот подход предлагает рассматривать мир как совокупность нелинейных процессов, на основе принципов плюрализма, толерантности и интегральности. Это предполагает обязательное использование самых разных существующих многообразных подходов в анализе нелинейных систем: традиционно научных; в рамках утилитарного обыденного сознания; с позиций интуиции; в рамках мистицизма или мифотворчества; с точки зрения искусства, а также многих других. Каждый такой подход способствует созданию принципиально нового диалога человека с природой [11].

Взаимодействие самых разных подходов и принципов к познанию таких сложных систем позволяет изучить объект существенно глубже, полнее и адекватнее, создавая синергетический эффект принципа холизма, когда познание целого становится существенно глубже, больше и полнее, чем его же аналитическое изучение по частям и в рамках одного какого-либо подхода, а не толерантного, плюралистического и интегрально объединённого знания явлений природы, равно как и ценностей бытия человечества и самого человека как сферы должного быть бытия, а не его реального существования [2].

Исследователи считают, что девиантность, её виды и формы являются своеобразным зеркалом, которое отражает не только уровень общественного бытия, но и человеческий потенциал общества, а также показывает степень правовой культуры населения. Девиантное поведение населения, как отмечают исследователи, существенно зависит от материально-бытовых, социально-экономических, политических, правовых и всех духовно-культурных изменений, происходящих в стране и мире.

Массовые миграционные процессы, огромный рост городского населения Земли, большая часть которого является маргиналами по отношению к новой стране пребывания, стихийность и хаотичность изменений социальной реальности не могли не оказать существенного воздействия на рост отклоняющегося поведения во всём мире.

Девиантность как форма отклоняющегося поведения отечественным социально-гуманитарным знанием рассматривается как некоторая объективно значимая составляющая процессов вторичной социализации или объективно необходимого и исторически неизбежного вхождения каждого члена общества в многообразные социокультурные связи и

отношения. В ходе этого процесса происходит освоение субъектом главных социальных ролей, приобретается определённый социальный статус в среде ближайшего социального окружения, осуществляется интеграция субъекта в социальную реальность и одновременно с тем интериоризация (термин Л. С. Выготского, означающий процесс освоения и последующего присвоения субъектом разных норм, правил и образцов поведения «значимых Других», то есть авторитетов того первичного коллектива, где происходит социализация субъекта, которые становятся его фиксированными мировоззренческими установками [1]).

Исследователи на большом эмпирическом материале показывают, что система ценностей подавляющего большинства респондентов в современной России амбивалентна, диалектически противоположна своим базисным, ментальным традиционным основаниям, не в меньшей мере, чем и известному «Моральному кодексу строителя коммунизма», идеологически правильному, но такому нежизненному в эпоху застоя и в последующих перестроечных стихийных и хаотических социокультурных процессах.

Новые подрастающие поколения граждан России проходят неизбежную стадию возрастной девиации, при этом процессы вторичной социализации и социокультурной адаптации в большинстве учреждений системы образования лишены морально-этического и политико-правового основания.

В результате подрастающие поколения оказываются незащищёнными от искушений и соблазнов общества потребления, круглосуточно демонстрируемых всеми российскими СМИ. Виртуальная реальность в виде имиджей и симулякров формирует массовое мифологическое сознание в современной России.

Ценности общества потребления, основанные на реализации принципа обладания вещами, статусами, процессами, для большинства потребителей продукции наших массмедиа не являются симулякрами, но своего рода идолами-фетишами, в погоне за которыми человек способен забыть всё и уйти за пределы правового поля, о чём ещё много десятилетий тому назад написал Э. Фромм в работе «Иметь или быть?» [16].

Большая часть населения современной России хочет главным образом иметь, а не быть, и это составляет главную трудность транзитивной страны.

Литература

1. *Выготский Л. С.* История развития высших психических функций. – Москва : Юрайт, 2018. – 336 с.
2. *Гайденок П. П.* Научная рациональность и философский разум. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 528 с.

3. *Гундаров И. А.* Демографическая катастрофа в России: причины, механизм, пути преодоления. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 206 с.
4. *Гусейнов А. А.* Философия – мысль и поступок. Статьи, доклады, лекции, интервью. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2012. – 840 с.
5. Девиантность и социальный контроль в России (XIX–XX вв.): тенденции и социологическое осмысление / [Я. Гишинский, В. Афанасьев, Н. Бараева и др.] ; отв. ред.: Я. И. Гишинский ; [Российская академия наук. Социологический институт РАН. Сектор социологии девиантности и социального контроля]. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 384 с.
6. *Заславская Т. И.* Социетальная трансформация российского общества: деятельностно-структурная концепция. – Москва : Дело, 2002. – 568 с.
7. *Лапин Н. И.* Кризисный социум в контексте социокультурных трансформаций // Мир России. – 2000. – № 3. – С. 3–47.
8. *Микешина Л. А.* Эпистемология ценностей. – Москва : РОССПЭН, 2007. – 439 с. – (Серия «Humanitas»).
9. Новые идеи в социологии : монография / отв. ред. Ж. Т. Тощенко. – Москва : Юнити, 2013. – 480 с.
10. Новое в синергетике. Загадки мира неравновесных структур : [сборник статей] / Российская академия наук ; [отв. ред. И. М. Макаров]. – Москва : Наука, 1996. – 264 с. : ил.
11. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. – Москва : Прогресс, 1986. – 432 с.
12. Российское общество и вызовы времени. Книга пятая / М. К. Горшков и др. ; под ред. М. К. Горшкова, В. В. Петухова. – Москва : Весь Мир, 2017. – 427 с.
13. Россия: трансформирующееся общество / под ред. А. В. Ядова. – Москва : Канон-Пресс-Ц., 2001. – 640 с.
14. *Тихонова Н. Е.* Динамика нормативно-ценностных систем россиян и перспективы модернизационного проекта // Вестник Института социологии. – 2011. – № 3. – С. 10–27.
15. *Тощенко Ж. Т.* Парадоксальный человек : монография. – Москва : Гардарики, 2001. – 398 с.
16. *Фромм Э.* Иметь или быть? : пер. с англ. / общ. ред. и послесл. В. И. Добренкова. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Прогресс, 1990. – 330 с.
17. *Яновский Р.* Социальная динамика гуманитарных перемен = Social dynamics of humanitarian change : Социология Шанса для России на достойную и безопасную жизнь её народов. – Москва : Книга и бизнес, 2001. – 424 с. : ил., табл.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Статьи данного раздела публикуются
по материалам научных конференций МГИК,
в том числе кафедры специального фортепиано
факультета музыкального искусства МГИК:
Всероссийская научно-практическая конференция
«Синтез литературы и музыки в русской классической культуре»,
посвящённой 200-летию со дня рождения
И. С. Тургенева (Москва, МГИК, 26–27 ноября 2018 года)

«ВПЕРВЫЕ ВЗГЛЯНУЛ ПРОСТОЛЮДИНУ В ДУШУ...»: КРИТИЧЕСКИЙ МЕТОД К. Ф. ГОЛОВИНА (НА ПРИМЕРЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА)

Ирина Владимировна КАЛУС,

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы
факультета медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств
Московского государственного института культуры, Москва, Россия

e-mail: irina.kalus@yandex.ru

В статье раскрыты грани исследовательского метода Константина Фёдоровича Головина – значительного, но ныне малоизвестного литературного и общественного деятеля конца XIX – начала XX века, автора литературно-критической монографии «Русский роман и русское общество», не переиздававшейся в России после 1917 года, одного из идеологов русского черносотенства. Применительно к творчеству И. С. Тургенева, К. Ф. Головин-критик демонстрирует традиционный консервативный взгляд, органичный для русской культуры и сосредоточенный на понятиях «народ» и «душа», а также предлагает свою классификацию творчества писателя.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, К. Ф. Головин, Феофан Затворник, Иоанн Златоуст, Н. П. Ильин, П. Е. Астафьев, А. А. Безруков, черносотенство, народ, душа, «Русский роман и русское общество», Южнорусская литературоведческая школа, классификация творчества И. С. Тургенева.

**“FIRST TIME LOOKED AT THE COMMONER IN THE SOUL...»:
THE CRITICAL METHOD OF K. F. GOLOVIN
(ON THE EXAMPLE OF INTERPRETATION
OF I. S. TURGENEV’S CREATIVITY)**

Irina V. Kalus, Full Doctor of Philology, Professor
of the Department of literature, the Faculty of Mass Media and Audiovisual Arts,
the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: irina.kalus@yandex.ru

The article reveals the facets of the research method of Konstantin Fedorovich Golovin – a significant, but now little-known literary and public figure of the late XIX – early XX centuries, the author of the literary-critical monograph “Russian novel and Russian society”, which was not republished in Russia after 1917, one of the ideologists of the Russian “black hundreds”. With regard to the work of I. S. Turgenev K. F. Golovin-critic demonstrates a traditional conservative view, organic to Russian culture, and focused on the concepts of “people” and “soul”, and also offers its classification of the writer’s creativity.

Keywords: I. S. Turgenev, K. F. Golovin, Theophan The Recluse, John Chrysostom, N. P. Ilyin, P. E. Astafiev, A. A. Bezrukov, the “black hundreds”, the people, the soul, the “Russian novel and Russian society”, the South Russian literary school, the classification of creativity of I. S. Turgenev.

Сегодняшнее литературоведение до сих пор вынуждено «залатывать бреши», образовавшиеся в результате многочисленных идеологических перекосов. Именно поэтому в настоящее время актуально обращение к фигурам, по идеологическим причинам не вошедшим в литературно-критический пласт конца XIX века, долгое время замалчиваемым, однако по масштабу и глубине осмысления литературы вполне достойным числиться среди «генералов» литературной критики.

Таков Константин Фёдорович Головин (1843–1913) – писатель, общественный деятель, участник монархического движения; видный сотрудник Министерства государственных имуществ, горячий противник бюрократии. Его блестящая дипломатическая карьера оборвалась на 37-м году жизни из-за потери зрения, однако К. Ф. Головин, не теряя присутствия духа, стал видным антинигилистическим писателем, критиком, публицистом «почвеннического» толка (принадлежал к так называемому продворянскому консервативному течению). Публиковался под псевдонимом Орловский. Его повести и романы выходили в «Русском вестнике», «Русском обозрении» и других журналах.

Как критик К. Ф. Головин наиболее отчётливо проявил себя в книге «Русский роман и русское общество», которая в период с 1897 по 1914 год выдержала три издания и была удостоена Пушкинской премии.

Кроме того, мыслитель был весьма авторитетен среди правых государственных деятелей и дворянского движения. На так называемые «среды Головина» приходили члены Государственного совета, учёные и

литераторы. Писатель принимал участие в трудах Русского народного союза имени Михаила Архангела, сотрудничал с журналом «Прямой путь», являлся членом комиссии по подготовке книги в память 300-летия Дома Романовых, а незадолго до смерти участвовал в работе Пятого Всероссийского съезда русских людей в Петербурге в 1912 году и являлся одним из идеологов черносотенного движения.

И здесь будет не лишним упомянуть, что *черносотенцы* – понятие, обросшее негативными коннотациями и придуманное недоброжелателями сразу после создания в ноябре 1905 года РНС, хотя с исторической точки зрения в слове «*черносотенцы*» нет ничего крамольного. В этом нас может убедить фундаментальное исследование В. В. Кожина «Черносотенцы и революция. Загадочные страницы истории XX века» [6]. Например, спасти Москву от нашествия поляков и самозванцев шли вместе с Мининым и Пожарским именно *чёрные сотни*. Не вызвало особого раздражения это понятие, упоминавшееся в древнерусских летописях ещё с XII века, и у самих членов «Союза...». На деле речь идёт о движении, которое противопоставило себя всем неконсервативным политическим течениям – как буржуазно-либеральным, так и социалистическим.

Учитывая всё вышесказанное и возвращаясь к личности К. Ф. Головина, отметим, что его высокие духовно-нравственные устои, колоссальная образованность, аналитический ум, панорамное видение общественно-политической и культурно-исторической обстановки в российской империи – всё это позволило мыслителю создать великолепный по глубине и живости мысли портрет литературной России – «Русский роман и русское общество» [3].

Этот литературно-критический труд является замечательным противовесом работам тех критиков-«прогрессистов» XIX века, которых, согласно мнению В. В. Кожина, Ю. М. Павлова и других, сегодня уже невозможно изучать всерьёз.

Подчеркнём, что после 1917 года книга К. Ф. Головина не переиздавалась в России, поэтому всё ещё не доступна широкому кругу читателей и специалистов. Данная монография К. Ф. Головина отличается гармоничным построением – в ней четыре части, в каждой из которых по двенадцать глав.

Мы же обратимся к первым разделам, где критик, предварительно обозначив приметы романтической литературной школы в русской и мировой литературе, даёт панорамный обзор творчества И. С. Тургенева.

Безусловно, все культурно-исторические предпочтения критика со всей полнотой отразились в его характеристиках Ивана Сергеевича. В то же время труд К. Ф. Головина в должной мере объективен и аналитичен. Его критическое исследование не «поток сознания», а чёткая и обоснованная, логически структурированная система взглядов.

В его книге мы встречаем множество метких, глубоких наблюдений, которых частично коснёмся в нашем небольшом исследовании, обращённом, во-первых, к образу народной души, отражающейся в зеркале тургеневского художественного восприятия, и, во-вторых, к уже упомянутой классификации творчества И. С. Тургенева.

Итак, поднимаемый нами вопрос о душе – душе простолюдина, которая не оставила равнодушным даже такого закоренелого и по-своему «трагического» западника, заставляет нас задуматься об архитектонике критического полотна Константина Фёдоровича, о чётко выверенном литературно-критическом векторе, направленном на самое существенное и важное для человека.

Более всего нам импонирует обращение критика не к «картинам эпохи», не к «типическим» её героям, а к народным глубинам человеческой сути, к её внутренней – душевной – жизни. Здесь хочется говорить даже о своеобразной «поэзии понятий» в книге «Русский роман и русское общество».

В нашем случае, чтобы лучше понять К. Ф. Головина, попробуем применить традиционную философскую методику – «выйти за его пределы», на мгновение вспомнив Н. В. Гоголя, видевшего истинную мудрость в исследовании души и считающего это ключом, открывающим все другие важные двери к человеку.

В этом же русле располагается и глубокое принципиальное убеждение русского философа П. Е. Астафьева в высшей ценности человеческой души. *«Глубина, многосторонность, энергичная подвижность и теплота внутренней жизни и её интересов рядом с неспособностью и несклонностью ко всяким задачам внешней организации, внешнего упорядочения жизни и – соответствующим равнодушием к внешним формам, внешним благам и результатам своей жизни и деятельности. Душа выше и дороже всего: её спасение, полнота, цельность и глубина её внутреннего мира – прежде всего, а всё прочее несущественно, само приложится»* (курсив П. Е. Астафьева. – *И. К.*) [1], – свидетельствовал мыслитель.

Обращение же к человеку вне всяких сословных, классовых и прочих ограничений всегда лежало в основе магистрального направления отечественной мысли – от сочинений Святых Отцов до лучших образцов русской критики (Н. Н. Страхов, Ап. А. Григорьев и другие) и философии (И. В. Киреевский, П. Е. Астафьев, Л. М. Лопатин, Н. Г. Дебольский, В. А. Снегирёв и другие). Такой подход воплотился в лаконичном высказывании свт. Иоанна Златоуста: «... Естество наше равноценно, хотя образом мыслей мы и различаемся, то он и возвращает естеству древнюю его красоту» [8].

В связи с этим приведём следующее, как нам кажется, весьма значимое высказывание К. Ф. Головина.

При самом разном восприятии этих слов мы найдём в них значительную долю истины, демонстрирующей не только меткость головинского языка, но пронизательность взгляда, умение мыслить масштабно. Одну из важных особенностей творчества И. С. Тургенева, посредством которой он завоевал известность и симпатию читающей публики, К. Ф. Головин, несколько преувеличивая, обозначает как «совершенно новую манеру рисовать фигуры из крестьянского быта» [3, с. 84]: «До Тургенева народ, даже у Пушкина, даже у Гоголя, являлся или в качестве безразличного оперного хора, либо чего-то похожего на балетных пейзажей, либо в качестве аксессуарного комического лица. Тургенев впервые взглянул простолюдину в душу и показал, что душа эта такая же, как у человека культурного, только со своим особенным складом понятий и чувств. Приблизив к нам мужика, показав его таким образом, как существо родное, которому можно поэтому сочувствовать, не глядя на него лишь как на диковинное зрелище, Тургенев и заслужил репутацию борца за освобождение» [3, с. 84].

И здесь нам хотелось бы подчеркнуть важность наличия у любого художника не только дара воображения, но и дара сопереживания, перевоплощения: умения проникнуть в душу человека из другого мира, умение почувствовать другое живое существо: например, женскую натуру или чувства животного. Все наши классики и талантливые современники отличались подобным умением сопереживать, перевоплощаться и воссоздавать образ, совершенно живой и органичный – будто бы написанный «изнутри».

Для обретения такой способности необходимо иметь определённую широту души и глубокую концентрацию на предмете своего изображения, погружаясь в глубину, в суть вещей и событий.

Это умение проникнуть именно *в душу* другого живого существа сам И. С. Тургенев очень ценил. Известны его слова, сказанные Л. Н. Толстому: «Послушайте, Лев Николаевич, право, вы когда-нибудь были лошадей» [7, с. 172–173]. Это произошло, когда в присутствии И. С. Тургенева Л. Н. Толстой гладил и сочувственно сопереживал несчастному старому мерину – впоследствии из этой истории вырос художественный замысел толстовского «Холстомера».

К. Ф. Головин чутко подмечает тургеневскую способность почувствовать душу простолюдина, преодолевая своеобразную «коллективизацию» народного сознания, – и это существенная заслуга И. С. Тургенева-художника.

Далее открывается пространство для разного рода оговорок, выявления специфики восприятия и отображения писателем этой народной души.

И если уж касаться «оговорок», то, на наш взгляд, наиболее глубоко почувствовать трагическую и двойственную натуру И. С. Тургенева удалось современному исследователю, представителю Южнорусской

школы литературоведения А. А. Безрукову [5, с. 7–18]. Вообще, хотелось бы попутно отметить вклад в осмысление тургеневского творчества всей Южнорусской литературоведческой школы – подразумеваем научную значимость работ А. А. Безрукова, Г. А. Козловой, О. А. Дорофеевой, А. А. Фокина и других [5].

Теперь обратимся к той классификации тургеневского творчества, которую предлагает К. Ф. Головин.

Критик считает, что «плоды» сочинений И. С. Тургенева можно разделить на три группы, ввиду того, что художественные произведения летописца русской интеллигенции «одинаковые по красоте и блеску, но далеко не равные по внутреннему достоинству» [3, с. 83].

К первой – относит «очерки из народного быта, занимающие большую часть “Записок охотника”», а также рассказы, в числе которых «Гамлет Щигровского уезда», «Муму», «Постоялый двор».

Во второй группе «мелких рассказов» И. С. Тургенева «в параллель первой выведен ряд фигур из культурного класса: помещики средней руки, чиновники, военные, студенты» (рассказы «Мой сосед Радиков», «Лебедянь», «Татьяна Борисовна и её племянник», «Пётр Петрович Каратаев», «Чертопханов и Недопюскин», большинство ранних повестей Тургенева: «Андрей Колосов», «Бретёр», «Жид», «Три портрета», «Петушков», «Два приятеля»). Двум более поздним произведениям «Три встречи» и «Первая любовь» К. Ф. Головин отводит особое место, считая, что все перечисленные произведения второй группы, кроме двух последних, не принадлежат к числу лучших. Критик присоединяет эти повести по признаку «отсутствия в них всякой идейной подкладки» [3, с. 88].

Произведения этой группы носят бытовой характер, показывая какую-либо одну его сторону, содержат в себе эскизы нравов определённой среды и, как правило, отличаются анекдотическим содержанием.

Уже в этой группе произведений И. С. Тургенева, как считает К. Ф. Головин, наметилась важная черта, впоследствии раскрывшаяся гораздо ярче: столкновение двух видов характеров: «натур сильных и притом несколько хищных» с натурами «мягкими и в то же время несколько дряблыми, то есть в сущности потомками Онегина и Ленского» [3, с. 88]. Таковы Андрей Колосов и автор-повествователь, Авдей Лучков и Кистер, Василий Лучинов и Рогачёв.

Согласно мысли К. Ф. Головина, особенность И. С. Тургенева в том, что предпочтение он отдаёт не сильным энергичным людям печоринского типа, а как раз их жертвам.

«Настоящую идею тургеневского творчества следует искать в третьей группе его произведений, посвящённых изображению так называемых лишних людей», – считает К. Ф. Головин. «Сюда относятся “Гамлет

Щигровского уезда”, “Дневник лишнего человека”, “Яков Пасынков”, “Затишье”, “Переписка”, “Фауст”, “Рудин”, “Ася” и “Дворянское гнездо» [3, с. 90–91]. Герои этих произведений одновременно и «Гамлеты», и «лишние люди». И здесь К. Ф. Головин выступает против сложившейся в те годы критической традиции видеть в упомянутых героях неспособность к действию и излишнюю преданность рефлексии как приговор целому общественному классу.

«Но разве такие люди характеризуют собой целый класс, целое поколение? Разве они, напротив, не являются довольно исключительными и карикатурными фигурами?» [3, с. 92], – замечает мыслитель.

Далее критик со вниманием исследует каждого героя и приходит к собственному выводу: «... Не все они друг на друга похожи и не все Гамлеты. И всё-таки у них одинаковая судьба – постигающая их неудача, то роковое проклятие, которое как будто повисло над жизнью всех хороших людей, слабых и сильных, умных и посредственных, и преграждает им дорогу к счастью. В чём же заключается это проклятие?» [3, с. 93].

И в поиске ответа на этот вопрос К. Ф. Головин снова оспаривает распространённую точку зрения своих современников (в том числе отражённую в «Истории новейшей литературы» А. М. Скабичевского), которая опирается на проекцию в творчестве писателя тезиса, взятого из известной статьи «Гамлет и Дон-Кихот», где И. С. Тургенев делит всех людей на два известных коренных типа.

«Пора бы, наконец, отрешиться от удивительной мании отыскивать в романах и повестях наших крупных писателей вечные повторения одного и того же лица, как будто такая односторонность творчества годилась бы для воспроизведения бесконечно разнообразной жизни» [3, с. 94].

И анализируя образы тургеневских «гамлетов», удивительным образом опережая своё время, К. Ф. Головин говорит об их «двойственности», в которой и заключена «вся тайна симпатии» к ним [3, с. 94].

В этих выводах критика видится самобытность его литературного пути, отход от схем и стереотипизации действительности, восприятие художественной реальности во всей сложности и полноте. Как нам кажется, в данном случае К. Ф. Головин даже в какой-то мере предвосхищает открытие пресловутой «амбивалентности» героя М. М. Бахтиным [2] – таким же последователем «философии жизни».

Возвращаясь к вопросу «кто виноват?» в неудачах, постигающих тургеневских героев, К. Ф. Головин сперва выявляет позицию самого И. С. Тургенева, заключающуюся в том, что вина и ответственность равно распределены между самими героями и обществом с некоторым перевесом на стороне общества – это доказывает тургеневский «приговор» лучшему своему герою – Лаврецкому, «который ни бесхарактерностью, ни эгоизмом не заражён» [3, с. 96].

Далее сам К. Ф. Головин отвечает на этот вопрос так (позволим себе процитировать его полностью, поскольку широкий доступ к источнику ограничен): «... От прямого ответа мы должны уклониться ... И в настоящих жизненных конфликтах, и в литературных их воспроизведениях ни правых, ни виноватых нет вовсе. Причина неудач наиболее хороших и умных людей большей частью заключается в их неумении или нежелании приладиться к характеру окружающей среды. Винить их за это трудно, так как прилаживание обыкновенно совершается в ущерб нравственному достоинству. Но нельзя винить и общество. Если оно пошло, если интересы его мелки, то подняться над этим уровнем могут разве исключительные, а не заурядные люди. И вот, когда однообразие и бессодержательность жизни давит и принижает заурядных людей, а люди передовые не в силах произвести в обществе переворота, остаётся им только одно из двух: отрешиться от этого общества нравственно или физически, уйти от него или стать к нему равнодушным – это программа Чацких и Онегиных, или потерять свои шансы на личное счастье – как случилось это с Яковом Пасынковым, Рудиным, Лаврецким. Вот настоящая мораль тургеневских произведений. И вот почему так несправедлива была критика 60-х годов, когда тургеневских “лишних людей”, а заодно с ними и создавшее их поколение, она карала за беспомощность. В этой беспомощности было и то, что обеспечивает за ними уважение, было даже нечто геройское. Они добровольно отказывались от жизненного пира» [3, с. 96–97]. В этом рассуждении видится нам объёмный охват сути явления, глубокое понимание психологии человека, объяснение ситуации с позиции «аксиологического идеализма», столь органичного для русской литературы и культуры в целом.

Критические опыты К. Ф. Головина представляются нам ценными не только с содержательной стороны, но и с точки зрения его критического метода, интерпретационных подходов к тому или иному писателю. Позиция критика видится созвучной высказыванию одного из значительных философов современности Николая Петровича Ильина: «Самопознание человека состоит, в первую очередь, в познании души человека и способствует её воспитанию» [4], а оба мыслителя – К. Ф. Головин и Н. П. Ильин – в своих рассуждениях выражают глубинное ядро русской философской стихии, суть которого можно передать словами свт. Феофана Затворника о том, что «... Душа дороже всего мира» [9, с. 424].

Литература

1. *Астафьев П. Е.* К спору с г-ном Вл. Соловьёвым [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/a/astafxew_petr_ewgenxewich/text_1890_soloviev.shtml
2. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Советский писатель, 1963. – 167 с.

3. *Головин (Орловский) К. Ф.* Русский роман и русское общество. – Санкт-Петербург, 1904. – 520 с.
4. *Ильин Н. П.* Школа русской философии. Лекция 3. На пороге национальной философии: «Общество любомудрия» // Парус. – 2018. – № 70. – URL: <http://parus.ruspole.info/node/10026>
5. Классика в контексте современности : межвузовский сборник научных работ / Федеральное агентство по образованию Российской Федерации, ГОУ ВПО Армавирский государственный педагогический университет. – Армавир : Армавирский государственный педагогический университет, 2009. – 176 с.
6. *Кожин В. В.* Черносотенцы и Революция. – Москва : Алгоритм, 2016. – 302 с. – (Революция и мы).
7. *Сергеев П. А.* Толстой и его современники : Очерки : Герцен, Некрасов, Достоевский, Тургенев, Лесков, Чехов, Брайан, И. Кронштадтский, Толстой и дети. – Москва : В. М. Саблин, 1911. – [4], 283 с.
8. *Свт. Иоанн Златоуст.* Беседа о том, что один Законодатель Ветхого и Нового заветов, также об одежде священника и о покаянии. [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/9102-Беседа-о-том-что-один-Законодатель-Ветхого-и-Нового-заветов-также-об-одежде-священника-и-о-покаянии.pdf>
9. *Свт. Феофан Затворник* Собрание писем : [в 5 томах]. – Москва : Правило веры, 2012. – Т. 2: Укоренение в духовной жизни. – 2012. – 479 с. : ил., портр.

«ТРАГИЧЕСКОЕ РАЗДВОЕНИЕ» И «НЕПОВТОРИМЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ВИДЕНИЯ». Н. А. СТРУВЕ ОБ И. С. ТУРГЕНЕВЕ

Сергей Александрович СТЕПАНОВ,

кандидат культурологии, доцент кафедры литературы
факультета медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств
Московского государственного института культуры, Москва, Россия

e-mail: klit@mguki.ru

Статья посвящена оценке личности и творчества Ивана Сергеевича Тургенева литературоведом Русского зарубежья Никитой Алексеевичем Струве. Недавно отпразднованный 200-летний юбилей И. С. Тургенева совпал с 35-летним юбилеем статьи-передовицы Н. А. Струве «Два юбилея». В этой работе исследователь-эмигрант сопоставляет И. С. Тургенева с другим русским классиком-юбиларом – В. А. Жуковским. Если Жуковский в статье Струве предстаёт как фигура предельно гармоничная и цельная, то Тургенев, напротив, становится воплощением раздвоенности и надлома. Критически воспринимая личность знаменитого писателя, исследователь подчёркивает уникальность и неповторимость художественного наследия Тургенева.

Ключевые слова: юбилей, литература, личность, поэзия.

“TRAGIC SPLIT” AND “UNIQUE POETIC VISIONS”. N. A. STRUVE ABOUT I. S. TURGENEV

Sergey A. Stepanov, Ph.D. (Cultural Studies), Associate Professor
of the Department of literature, the Faculty of Mass Media and Audiovisual Arts,
Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: klit@mguki.ru

The article is devoted to the assessment of the personality and creativity of Ivan Turgenev by the literary critic of the Russian Abroad Nikita Alekseevich Struve. Recently celebrated the 200th anniversary of Turgenev coincided with the 35th anniversary of the article-editorial N. A. Struve “Two anniversaries”. In this work the researcher-émigré compares I. S. Turgenev with another Russian classic-jubilee – V. A. Zhukovsky. If Zhukovsky in the article Struve appears as a figure extremely harmonious and integral, then Turgenev, on the contrary, becomes the embodiment of duality and fracture. Critically perceiving the personality of the famous writer, the researcher emphasizes the uniqueness and uniqueness of Turgenev’s artistic heritage.

Keywords: anniversary, literature, personality, poetry.

Никита Алексеевич Струве (1931–2016) – один из ярких представителей культуры Русского зарубежья, литературовед, историк, издатель, профессор французского университета Сорбонна. Внук известного политического деятеля и мыслителя рубежа XIX–XX веков П. Б. Струве, он родился уже в эмиграции, в России впервые побывал в «перестроечные»

годы, однако внутренней связи с родиной не утрачивал, глубоко знал русскую культуру, в том числе и русскую литературу, подготовил по этой проблематике немало интересных работ.

В течение многих лет Никита Струве писал передовицы для периодических изданий русской эмиграции, посвящённые наиболее заметным событиям и датам русской культуры. В 1983 году была опубликована очередная передовица, посвящённая двум пришедшимся на этот год юбилеям классиков русской литературы: 200-летию со дня рождения Василия Андреевича Жуковского (1783) и 100-летию со дня смерти Ивана Сергеевича Тургенева (1883). Основное внимание в статье уделено не художественному наследию писателей-юбиляров, но их личностным качествам, человеческому образу, сформировавшемуся в сознании современников и потомков. В этом контексте два русских классика противопоставлены.

В. А. Жуковский в статье Струве определяется как личность предельно цельная и гармоничная: «Высшее значение Жуковского, как это прекрасно почувствовал и выразил Тютчев, в нём самом, в неповторимости его стройной личности. Есть нечто таинственно-знаменательное и глубоко, в наши тёмные дни, утешительное, что у порога русской литературы стоит цельный, чистый, радушно-благоволящий, насквозь духовный, такой спокойно-уверенно-христианский образ Жуковского» [5, с. 352].

Струве подчёркивает, что, несмотря на огромные заслуги перед русской литературой, «подвиг Жуковского шире и выше литературы». Будучи воспитателем цесаревича Александра Николаевича, впоследствии императора Александра II, знаменитый поэт, один из наиболее передовых и просвещённых людей первой половины XIX века, «своим влиянием на будущего царя-освободителя несомненно подготовил великое, хотя и слишком позднее, раскрепощение России» [5, с. 353].

Определённый своим гениальным учеником А. С. Пушкиным в качестве кормилицы молодой русской литературы начала XIX века [цит. по: 2, с. 70], ставшей национальной классикой, В. А. Жуковский был и её ангелом-хранителем: «Несчастливый в любви, Жуковский был одарён той “души высокою свободой, что дружбою наречена”: друг Александра Тургенева, друг – учитель – покровитель Пушкина, перед всеевропейским гением которого он благоговел, друг-единомышленник Гоголя, которого в письмах он так ласково называл “Гоголёк”, – Жуковский был, в самом неподдельном смысле, ангелом-хранителем русской литературы» [5, с. 354].

Другой классик-юбиляр, Иван Сергеевич Тургенев, напротив, стал воплощением надлома и трагической раздвоенности: «С Тургенева в русскую литературу входит раздвоение. Маловвер, двух станов не боец, Тургенев, от родной семьи уйдя, своей не создал, в борьбе между почвенниками и революционерами остался “приклеишем” сбоку, искал

успеха и вызвал разочарование, стремился за поездом времени и опаздывал ...» [5, с. 355]. Струве приводит достаточно категоричное высказывание Л. Н. Толстого о том, что «писать повести ... вообще напрасно, а ещё более таким людям, которым грустно и которые не знают хорошенько, чего они хотят от жизни» [5, с. 356].

Подвергая жёсткой критике Тургенева-человека, исследователь искренне превозносит Тургенева-художника слова: «И тем не менее, при всех слабостях характера, при том, что он недостаточно возвысился над своим переходным временем, Тургенев-писатель неоспоримо велик. Его поэтическим видениям русской природы и русских людей нет равных. Как Лукерья, так и Лиза Калитина, так и «Бежин луг» – бессмертны. И ни у кого – этой гармонически-полнокровной, предельно ясной, музыкально-безошибочной ласкающей речи ...» [5, с. 356].

Неоднозначных и критических отзывов о личности И. С. Тургенева оставлено достаточно много. П. В. Анненков, первый биограф писателя, отмечает следующее: «... Люди Москвы и Петербурга должны были привыкать к нему, и отзывы их поражают на первых порах печальным единодушием... Вообще говоря, нельзя было никогда угадать, куда увлечёт его голова, работающая в различных направлениях, но можно было указать, зная его прямое сердце, место, где он остановится. Было что-то женственное в этом сочетании решимости и осторожности, смелости и расчёта, одновременной готовности на почин и на раскаяние, сообщавшее прелесть его меняющемуся существованию» [1, с. 148–149].

А. А. Фет утверждал, что Тургенев «решительно принадлежал к типу людей, совершенно равнодушных к материальным своим средствам, готовых горстями разбрасывать своё добро и в то же время скупых на копейки и неразборчивых в источниках нового прилива денег» [цит. по: 3, с. 184].

Ф. М. Достоевский, воссоздавший окарикатуренного Тургенева в образе высокомерного, самовлюблённого и беспринципного писателя-эстета Карамзинова из романа «Бесы», в письме к А. Н. Майкову характеризует собрата по перу не менее уничижительно: «Генеральство ужасное; а главное, его книга “Дым” ужасно меня раздражила. Он сам говорил мне, что главная мысль, основная точка его книги состоит в фразе: “Если бы провалилась Россия, то не было бы никакого ни убытка, ни волнения в человечестве”. Он объявил мне, что это его основное убеждение о России» [цит. по: 4, с. 96].

Если личность, человеческие качества И. С. Тургенева, как, впрочем, практически всех классиков русской литературы, нередко вызывали отзывы противоречивые и даже негативные, то его уникальный художественный дар признавался и признаётся всеми. Рассмотренная нами статья исследователя-эмигранта Н. А. Струве здесь является показательной.

Литература

1. *Анненков П. В.* Литературные воспоминания / вступ. ст. В. И. Кулешова ; коммент. А. М. Долотовой и др. – Москва : Художественная литература, 1983. – 694 с. : портр. – (Серия литературных мемуаров).
2. *Кулешов В. И.* История русской литературы XIX века : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 520300 и специальности 021700 – «Филология» / Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Филологический факультет. – Москва : Трикста : Академический проект, 2004. – 794 с.
3. *Лебедев Ю. В.* Тургенев. – Москва : Молодая гвардия, 1990. – 432 с.
4. *Николаева О. А.* Прямая речь. Откровенно о главном. – Москва : Даниловский благовестник, 2015. – 160 с.
5. *Струве Н. А.* Два юбилея // Православие и культура : [сборник статей]. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Русский путь, 2000.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Наталья Николаевна ГАШЕВА,

доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий философско-социологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета, Пермь, Россия

e-mail: gascheva2010@yandex.ru

В статье предпринят анализ рецепции литературной классики современным российским театром на примере спектакля «Господа Головлевы» Пермского Театра «У Моста» в постановке С. Федотова. Автор статьи отмечает, что обострившийся сегодня интерес гуманитаристики и искусства к проблемам гибели семьи обусловлен тем, что данная тема осознаётся как созвучная современному состоянию культуры. Учитывая интегративный характер культурологического подхода, автор включает в исследование категориальный аппарат смежных областей гуманитарного знания: философии, эстетики, семиотики. Наиболее репрезентативными методологическими основаниями в контексте статьи становятся концепции анализа логико-символической и смысловой структуры текста культуры (Р. Барт, Ю. М. Лотман), особую роль в осмыслении текста театра и его семантической глубины играет герменевтическая традиция (Г.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер), взгляды М. С. Кагана, рассматривающего искусство как форму выражения существенных сдвигов в антропологической парадигме культуры. Это позволяет автору выйти на путь формирования собственного новаторского подхода в анализе художественного метода прочтения романа М. Е. Салтыкова-Щедрина в Театре «У Моста». Автор статьи доказывает, что репертуарная политика Пермского Театра «У Моста» и творческие стратегии режиссёра С. Федотова, тяготеющего к культурной традиции мениппеи, развиваются в контексте общероссийских социокультурных процессов и ведущих тенденций современной театральной культуры. Авторский театр С. Федотова стремится к обновлению традиционного психологического реализма не только за счёт усиления синтетических возможностей театральной выразительности (актёрская пластика, способы переживания, общения со зрителем, характер хронотопа, мизансценирование, сценография, музыкальное оформление), но и через включение художественной семантики и символики в полифонический контекст культурного семиозиса.

Ключевые слова: литературная классика, театральная интерпретация, режиссёрская рецепция, тема гибели семьи, М. Е. Салтыков-Щедрин, Пермский Театр «У Моста», Сергей Федотов, культурологический и междисциплинарный анализ искусства театра, контекст культурного семиозиса, мениппея, обновление традиционного реализма, синтез искусств, авторский театр, спектакль как открытая художественная структура.

CLASSIC LITERATURE IN RECEPTION OF CONTEMPORARY THEATRE

Nataliya N. Gasheva, Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Social and Humanitarian Technologies, the Faculty of Philosophy and Sociology, the Perm State National Research University, Perm, Russia

e-mail: gascheva2010@yandex.ru

The article deals with the analysis of classical literature reception by contemporary Russian theatre on the basis of the case study of the play "The Golovlev Family" produced by Sergey Fedotov at the Perm theatre "U Mosta". The author of the article emphasizes that an acute interest of humanitaristics and art to the problem of family decay is determined by the fact that this topic is actual in contemporary culture. Taking into account the integrative character of the culturological approach, the author uses the methodological grounds of the following allied humanitarian fields of knowledge in her research: philosophy, aesthetics and semiotics. In this study the plausible methodology is premised on logic symbol and sense structure analyses (R. Barthes, Yu. Lotman). A special role in the theatre text interpretation and its semantic depth understanding is played by the hermeneutic tradition (H.-G. Hadamer, M. Heidegger). M. Kagan's view on art as a form of manifestation of essential shifts in the anthropological paradigm also forms the basis of the methodology. All this allows the author to form her own innovative approach to the analysis of the artistic method in the interpretation of Saltykov-Shchedrin's novel staged at the theatre "U Mosta". The research proves that the repertoire policy implemented at the Perm theatre "U Mosta" and creative traditions which Fedotov followed – resembling the cultural tradition of Menippean satire – have been developing within the framework of all-Russian socio-cultural processes and the mainstream of contemporary theatre culture. Fedotov's author theatre is striving for renewal of traditional psychological realism not only due to magnified synthetic means of theatre expression (actor's sense of movement, a variety of emotions, communication with a spectator, a kind of chronotopos, positioning, set design, and background music), but also due to inclusion of artistic semantics and symbols in the polyphonic context of cultural semiosis.

Keywords: classical literature, theatre interpretation, director's interpretation, R. Barthes, M. Bakhtin, M. Kagan, N. Berdyaev, family decay, M. E. Saltykov-Shchedrin, Perm theatre "U Mosta", Sergei Fedotov, culturological and interdiscipline analysis of theatre art, context of cultural semiosis, Menippean satire, traditional realism renewal, arts synthesis, author theatre, play as an open artistic structure.

В 2010-е годы особенно заметным оказывается обострившийся интерес российского театра к новому прочтению страниц литературной классики, посвящённых состоянию семьи. Усиливается внимание современной гуманитаристики к проблемам семьи, которая становится предметом собственно культурологического и междисциплинарного анализа и осознаётся как тема, созвучная современности. В контексте этого интереса М. Е. Салтыков-Щедрин предстаёт автором одного из самых глубоких психологических романов о гибели семьи.

Учитывая интегративный характер культурологического подхода, мы включаем в исследование категориальный аппарат смежных областей гуманитарного знания: философии, эстетики, семиотики. Наиболее репрезентативными методологическими основаниями в контексте нашего микроисследования становятся концепции анализа логико-символической и смысловой структуры текста культуры (Р. Барт, Ю. М. Лотман); особую роль в осмыслении текста театра и его семантической глубины играет герменевтическая традиция (Г.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер); взгляды М. С. Кагана, рассматривающего искусство «как форму самосознания культуры» [7, с. 159], форму выражения существенных сдвигов в антропологической проблематике своего времени.

Литературная классика в Пермском Театре «У Моста»: контекст мениппеи. Не впервые Пермский Театр «У Моста», позиционирующий себя в качестве мистического, обращается к реалистическому материалу, да ещё и к русской классической прозе. В чём тут дело? Как мистика уживается с реализмом на сцене современного российского театра? Нам представляется совершенно очевидным тот факт, что определение Театра «У Моста» как мистического не является исчерпывающим и полным, не объясняет его тяги к авторам совершенно особого склада. Мы имеем в виду то, что характеристика мистичности – это только одна из характеристик более содержательного и объёмного понятия, предложенного и разработанного в своё время М. М. Бахтиным применительно к особенностям авторского мышления и поэтики Ф. Достоевского. Речь идёт о мениппее, которая, как отмечает исследователь, «не скована требованиями правдоподобия, соединяет вымысел и реальность для испытания философской идеи, правды, органично соединяет символику, фантазию и натурализм, действие переносится с земли в преисподнюю и обратно, мертвецы взаимодействуют с живыми в едином пространстве-времени» [3, с. 192]. Черты, характеризующие мениппею и карнавал, объединяют авторов, к которым тяготеет Театр «У Моста». Это и Н. В. Гоголь, и Ф. М. Достоевский, Ф. К. Сологуб, и В. Шекспир, и М. Горький, и М. А. Булгаков, и Н. Р. Эрдман, и Ф. Кафка, и М. Е. Салтыков-Щедрин, и Ю. В. Мамлеев, Н. Н. Садур, и М. Макдонах. Авторский театр Сергея Федотова обращается к изображению экстраординарных морально-психологических проявлений человека, когда он перестаёт быть тождественным самому себе, воспроизводит на сцене атмосферу скандала, эксцентрики, неуместного поведения, событийного и эмоционального хаоса, амбивалентности профанного и сакрального измерений бытия.

М. Е. Салтыков-Щедрин в современном российском театре: «конфликт интерпретаций». В 2017 году театры страны, как столичные, так и провинциальные, неоднократно обращались к замечательному роману М. Е. Салтыкова-Щедрина, что было во многом обусловлено потребностью отметить юбилей великого реалиста и сатирика.

Так, например, режиссёр К. Серебренников в спектакле, поставленном в МХТ имени А. П. Чехова, размышляет о повседневности и обыденности семейного насилия, его тотальности, проецируя картины распада голловлевского рода на удушливую и безысходную, в своей абсурдности, историю перманентной энтропии советско-постсоветского мира. Вместе с тем режиссёр В. Фурман в петербургском Театре имени Андрея Миронова актуализирует в своей постановке вечную тему «отцов и детей», выстраивая композиционно, сценически контрастно, сюжетно, противостояние двух несовместимых картин мировоззрения, полярных психологических типов в системе спектакля. Пермский театр юного зрителя (режиссёр

М. Скоморохов) и Рязанский государственный областной театр для детей и молодёжи (режиссёр М. Есенина) увидели главную задачу театральной интерпретации классического романа в актуализации «проклятого» русского вопроса «кто виноват?», сосредоточив все выразительные средства театрального действия на раскрытии драмы разрушения семейных устоев через саморазоблачение героев в их сценической речи. В центре художественного мира в том и другом спектакле оказывается образ маменьки, Арины Петровны. А Тюменский большой драматический театр (режиссёр Р. Габриа) пристально исследует хронику семейства Головлевых, в котором рушатся традиционные устои и ценности, а проблемы выходят за границы одной семьи и становятся общечеловеческими.

Общая тенденция этих постановок в целом направлена на обновление театральной поэтики, радикальное «осовременивание» классики в духе постмодернизма.

Пермский Театр «У Моста» в поисках синтетических форм выразительности. Режиссёр Сергей Павлович Федотов сознательно и принципиально в своих устных высказываниях отмежевывается от подобных экспериментов и настаивает в своём прочтении известного романа на верности традициям русского психологического театра. Однако, думаем мы, режиссёр лукавит и стремится мистифицировать зрителя, предоставляя ему право самому разбираться в смысле того духовного послания театра своему адресату, которое заключено в сценическом художественном высказывании. Ведь, к слову сказать, и сами-то термины, и теории достаточно условны и относительны: реализм, постмодернизм, символизм, натурализм.

В рамках пространства современной культуры искусство, в частности театр, занято выработкой стилистических форм, адекватных современному состоянию культурного сознания. Театр, как известно, искусство синтетическое по своей природе, во все времена на своей основе объединяющее взаимодействие изображения, музыки, танца, света, слова и актёрского исполнения. Но в XX веке такое содружество искусств, составляющих систему театра, обрело новое качество органического единства. Эстетика справедливо связывает этот феномен с появлением и развитием особой роли режиссёра, призванного не только направить усилия всех создателей спектакля на постановку пьесы, но, опираясь на неё, сформулировать самостоятельное художественное высказывание. Тенденция эта углубляется. Театр всё настойчивее расширяет свой арсенал, прибегая при создании представления к языку телевидения, кино, хореографии, архитектуры, стремясь не просто «позаимствовать» их художественные средства, но и ассимилировать их, подчинить задаче наиболее полного раскрытия режиссёрского замысла.

Синтез искусств в современном театре выдвигает на первый план режиссёрское видение спектакля, подчиняя все участвующие в нём искусства его творческой концепции. Ведущая роль в процессах синтеза искусств на театральной сцене принадлежит прозе. Ведь необходимость создания на сцене художественного аналога романа потребовала от театра поиска более ёмких выразительных средств в других областях искусства. Для того чтобы полноценно воссоздать объёмные структуры прозы, богатство и многообразие её идей и образов на сцене, театру потребовалось более активное взаимодействие других искусств. Проза стимулировала и активизировала процессы синтеза на сцене.

Контакты с прозой, стимулируя семиозис искусств, в значительной степени изменили и поэтику театра. Изменяются актёрская пластика, способы переживания, общения актёров со зрителем, функции музыки, интерьера, семиотика сценического хронотопа. Доктрина традиционного реализма больше не является адекватным инструментом описания современного мира театром – в пространстве постмодерна, или уже постсовременности, рождаются многослойные тексты, сочетающие различные языки и интегрирующие различные уровни восприятия. Это происходит не только за счёт синтетической природы театра, впитавшего опыт литературы и других видов искусства, но и благодаря полилогу с другими формами духовной культуры, религии, философии, истории, психологии, культурологии, эстетики. Театральная структура становится «открытой художественной структурой», о которой говорит Р. Барт [2, с. 280].

Пермская театральная культура всегда развивалась в контексте общих социокультурных процессов. В Театре «У Моста» целостность образного видения складывается из соединения, казалось бы, несовместимых начал: экспрессионистических исканий, элементов театра жестокости А. Арто и индивидуализма Е. Гротовского. Это не эклектика, а явственное тяготение к синтетическому художественному мышлению. Знаменательна тяга этого театра к классическому репертуару, но не к классике как таковой, а к классике, преобразованной в контексте сегодняшних культурных смыслов.

Театр «У Моста» осознанно подчёркивает экспериментальность работы, предлагая свою версию постановки классического произведения, тем самым не претендуя на полноту трактовки литературного текста. Обновление интерпретации сочетается с такими чертами синтетической поэтики этого театра, как экспрессия актёрской речи, эксцентричность жестово-мимической пластики, демонстративная спрессованность сценического пространства, его симультанность, подчёркнутая визуальная выразительность раскинувшихся горизонтально и в глубину сцены сфер несовмещающихся человеческих миров.

Роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» и контексты культуры рубежа XIX–XX веков. На самом деле, всё не так просто с самим писателем-классиком. Является ли он реалистом в классическом понимании? Конечно, нет. Если это и реализм, то гротескный или фантастический. М. Е. Салтыков-Щедрин продолжил в русской литературе XIX века гоголевскую традицию, открыв в обыденной жизни, в повседневности, глубинный, скрытый абсурд, соединив социальное и метафизическое, исследовал монструозные проявления бытия, уродства человеческой психологии. Это про него писал Ю. И. Айхенвальд как про художника, изображающего «не юридическое, а психологическое крепостничество» [1, с. 265], а В. В. Розанов вообще обвинял писателя в ненависти к России, называл его вампиром, который «присосался к телу русского народа и досыта напился его кровушки» [10, с. 324], подобно своему герою, Иудушке Головлеву.

Примечательно, что роман был создан в 1880 году, и он вполне «вписался» в сложный, драматический контекст культурной эпохи своего времени. Л. Н. Толстой уже написал свою «Анну Каренину», а Ф. М. Достоевский работает над «Братьями Карамазовыми», уже напечатаны и вышли к читателю и «Преступление и наказание», и «Идиот», и «Бесы», и «Подросток». Через год, в 1881-м году, Достоевский уже умрёт, народовольцы метнут свою бомбу в русского царя, а Ф. Ницше опубликует свою философскую книгу «Весёлая наука», где и подведёт знаменательную черту развитию европейского гуманизма и вынесет вердикт многовековой европейской культуре, частью которой являлась и русская: «Бог умер» [8, с. 370]. Мысль Ницше, в свою очередь, подхвачена была Н. А. Бердяевым, размышляющим о кризисе гуманизма как основной характеристике культуры второй половины XIX века и рубежа XIX–XX веков. Разрывая связь с Богом, человек, созданный по образу и подобию Божьему, утрачивает свою целостность, теряет себя, свою индивидуальность. Образ Божий вырождается в образину, лик превращается в личину.

Режиссёрская стратегия С. Федотова и культурфилософские контексты спектакля. Эти контексты, как нам представляется, позволяют С. Федотову выстроить объёмно сложный, неоднозначный, многомерный мир спектакля¹. Театр уходит от наскучивших школьных интерпретаций, в своей версии прочтения романа полемичен по отношению ко всякого рода упрощённым, социологизированным схемам, выцепляющим из щедринского текста только социально-критические смыслы и характеристики персонажей и общества. Конечно, история гибели одного

¹ В том же 2017 году постановка спектакля была осуществлена С. Федотовым и в Новосибирском государственном драматическом театре «Старый дом»

русского семейства – это аллегория нравственного состояния русского мира и мира вообще.

Но воссоздавая на сцене конкретную социокультурную ситуацию, реалистически исследуя причинно-следственные связи между обстоятельствами и героями, акцентируя моменты развития характеров персонажей, максимально эффективно оживляя текст Щедрина, наполняя его актёрской эмоцией, театр всё же не стремится буквально восстановить на сцене авторский замысел, а переструктурирует первоисточник, в соответствии со своими задачами и логикой собственного понимания, предлагает зрителю свою модель мироздания, спроецированную на наше время.

Федотов делает спектакль, который предполагает сопереживание героям, хотя и в романе, и на сцене все персонажи – люди весьма сомнительные. Зритель становится свидетелем взаимной нелюбви родителей и детей, злобы, расчеловечивания. Опыт Театра «У Моста» вписывается в ведущую тенденцию современного театрального искусства. Вовлечённость зрителей в действие, как это осуществляется традиционно в обрядово-мифологическом комплексе, способствует постижению базовых ценностей бытия, изнутри, через личный опыт.

Театр пристально анализирует человеческую природу и, как утверждал в своё время Н. А. Бердяев, характеризуя аналитическое течение в современном авангардном искусстве, «срывает с персонажей покров за покровом, чтобы обнаружить внутреннее строение природного существа, идя всё дальше и дальше вглубь мотивов взаимной ненависти героев друг к другу, открывая образы настоящих чудовищ» [4, с. 392].

Метафизика зла здесь парадоксальным образом смешивается с индивидуализмом, элементарным эгоизмом, жадностью, завистью, патологической сладострастной тягой истязательства своих ближних. Такое гротескное соединение демонического с «человеческим, слишком человеческим» (Ф. Ницше) отсылает зрительскую ассоциативную память к офортам на причудливые сюжеты испанского художника Ф. Гойи: «Вот они и ощипаны. Раз их уже ощипали, пусть убираются. Другие придут на их место» [5, с. 19]. В аллегорическом видении Гойи одни ощипывают других, и эти, уже ощипанные, не то уродливые птенцы-полулюди, не то полудемоны, не то полуангелы. Такими же уродцами-недочеловеками сыграны в Театре «У Моста» герои М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Но сочувствие тем не менее прорастает. Исток этого сочувствия – в нашем жизненном опыте, в общей для всех людей человеческой природе. Да и основная тема романа Щедрина, так же как и спектакля, – метаморфозы человеческой природы.

Что такое человек?

На что он способен?

Можно ли его любить? Такого, каков он есть.

Тема любви к человеку, к ближнему. Христианской любви. Христианского гуманизма. Тема братства.

По сути, это всё проблематика, сближающая Щедрина с Достоевским. Ведь это его герой, Ставрогин, говорит о « страдании, когда нельзя уже более полюбить» [6, с. 204]. Чуть позже, размышляя об этом времени в связи с трагедией Анны Карениной, Б. Л. Пастернак выскажет предположение о том, что в истории человечества случаются такие времена. Он называет их «эпохами безлюбья» [9, с. 493]. Никто никого не любит, кроме себя.

Режиссёрская работа Сергея Федотова подобна труду художника-экспрессиониста, работающего крупными, мощными, контрастными мазками. В спектакле светозвуковое, мизансценическое решение хронотопа, актёрская палитра представляют собой виртуозную игру смыслами, метаморфозами высокого и низкого, смешного и трагического. Сквозь толщу смысловых напластований зритель вместе с театром пробивается к неким изначальным архетипам, к глубинному ядру человеческого существования. Напряжённый темпоритм спектакля подкрепляется цельным актёрским ансамблем, демонстрирующим глубокие актёрские работы исполнителей ролей Арины Петровны, трёх братьев, племянниц, сыновей Порфирия. Продуманная и тщательная работа актёров М. Шиловой и А. Воробьёва возводит спектакль до уровня мрачной трагикомедии, проецирует сценическое действие на современность.

Общая цветовая гамма сценического оформления спектакля сочетает оттенки серо-коричневого, чёрного, бежевого. Эта же цветовая гамма преобладает и в костюмах персонажей. Такое цветовое решение дистанцирует зрителя от происходящего на сцене. Перед зрителями – людьми XXI века – в колорите старинных фотографий возникают картины жизни, бесконечно отдалённой в историческом времени. Наши реалии слишком изменились, однако сквозь столетие к зрителю пробиваются сегодняшние терзания и отчаяние героев, их острая, хватающая за душу тоска по подлинной, осмысленной жизни.

Режиссёр использует статичную декорацию. Неподвижность интерьера головлевского жилища сценически символизирует мертвенность всего хода их жизни. Вместе с тем в процессе развития темы оборотничества Иудушки Головлева, его нравственного лицедейства обнаруживаются и неожиданные превращения пространства сцены, когда герой, подобно бесу преисподней, поднимается на сцену прямо из подполья, почуввав приближение смерти брата Павла, с бредовой фразой показного благочестия на устах: «Кутью не забыть...», и воздевает страдальческие очи к иконе, расположенной в верхнем правом углу сцены. Метафора склепа, гробницы, где заживо погребены участники семейной драмы,

визуализируется буквально в моменты появления призраков, свободно пересекающих невидимую границу между миром живых и мёртвых, укладывающих скончавшегося от безысходности брата Степана на обеденный стол или являющихся пугающими Порфирия сигналами раздвоения его сознания, вспышками душевных наитий, не свойственных его природному эгоизму.

Тема выморочного существования головлевского семейства выразительно воплощается и в противопоставлении тяжёлой, косной материальности вещного мира, его плотскости, загромождённости сцены предметами, мебелью, утварью, бесконечными разговорами героев о пище, её наличии, изобилии или же нехватке (хлебца, пирожка, картофельцу, капусты, белорыбицы, солёных огурцов, грибов, вареньица) и жизни духовной. Хотя Порфирий без конца предаётся молитве и демонстративно крестится напоказ, даже тогда воздевая смиренные очи ввысь, к пустому месту, дыре в пространстве, то ли стены, то ли самого бытия (как тут не вспомнить «Чёрный квадрат» К. Малевича), образовавшейся в роковой момент – в результате громкого падения иконы («Бог умер»...), когда мать прокликает своего сына.

Общий колорит сценического оформления мрачен. Это человеческое жилище, остывшее гнездо, вскормившее братьев, но оно лишено тепла и света. Не обласканные в детстве, птенцы этого гнезда не жизнеспособны. Вот и сиротки-племянницы, чаявшие вырваться на свободу, посвятить себя театру, быстро теряют силы и гибнут, как погибли несчастные, неприкаянные сыновья Порфирия.

Музыкальное звучание спектакля также подчинено режиссёрскому замыслу. Тоскливо, монотонно лают по ночам собаки, скудно и приглушённо щебечут птицы. И это – все звуки. Только колыбельная песня звучит в самом начале, предвеля историю гибели семьи, и вновь её слышит в финале Порфирий (возможно, её певала ему в младенчестве его нянька), который запоздало очнулся от нравственной смерти и вопрошает удивлённо, испуганно, растерянно и обречённо: «Где все?»

Что это, момент прозрения героя? Знак ли это пробуждения человека? Или только слабое полубессознательное тоскливое воспоминание, тщетная ностальгия по утраченному детству, навсегда безвозвратному блаженству?

Такой финал без финала приковывает зрителей, ударяет в самое сердце обрывом переживания на вопле отчаяния героя в момент позднего, радикального акта его самосознания.

«Мы знаем, что в мире есть любовь. Но существует ли жалость?» [10, с. 363], – писал почти сто лет назад В. В. Розанов. В традиции русской народной культуры жалость тождественна любви. Жалость – это и есть подлинная христианская любовь. Насколько это актуально сегодня,

судить современному зрителю, свидетелю и соучастнику тотальной войны всех против всех, насилия, терроризма, бездуховности нашего века.

Заключение. Пермский Театр «У Моста» исследует кризис семьи как модель социокультурных деформаций, сосредоточивая свою художественную стратегию на образном изображении распада родственных связей и отчуждения в семье.

Вместе с тем режиссёрская стратегия С. Федотова демонстрирует характерную для современного российского театра тенденцию к смещению акцента театрального высказывания от интерпретации литературной классики к созданию собственных сценических текстов, настолько насыщенных расширенной культурфилософской и художественно-символической информацией, что театроведение и эстетика говорят о феномене спектакля повторного просмотра, требующего от зрителя неоднократного духовного и интеллектуального усилия для восприятия и раскодирования всей полноты сценического образа, выходящего за пределы эстетической трактовки конкретного литературного произведения.

Таким образом, прочтение театрального искусства как феномена культуры, на наш взгляд, позволяет уточнить интерпретационную стратегию анализа театральной поэтики с точки зрения культурологии. Режиссура современного российского театра стремится к синтезу разных языков культуры, что и демонстрирует творческий опыт Театра «У Моста».

Литература

1. *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей / вступ. ст. В. П. Крейд. – Москва : Республика, 1994. – 591 с. : портр. – (Прошлое и настоящее).
2. *Барт Р.* S/Z / пер., ред. отв. Г. К. Косикова, пер. В. П. Мурат. – Москва : РИК «Культура», 1994. – 303 с.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е издание. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с.
4. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства : в 2 томах / [вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой]. – Москва : Искусство, 1994. – Том 1. – 542 с.
5. *Гойя Ф.* «Капричос». Альбом по искусству. – Москва : Центр Рой, 1992.
6. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полное собрание сочинений : в 30 томах. – Ленинград : Наука, 1972-. – Том 10. – 1980. – 400 с.
7. *Каган М. С.* Философия культуры : учебное пособие. – Санкт-Петербург : Наука, 1996. – 375 с.
8. *Ницше Ф.* Весёлая наука // Сочинения : в 2 томах. – Москва : Мысль, 1996. – Том 1. – 860 с.
9. *Пастернак Б. Л.* Неоконченная проза // Собрание сочинений : в 5 томах. – Москва : Художественная литература, 1992. – Том 4. – 910 с.
10. *Розанов В. В.* Возврат к Пушкину (к 75-летию его кончины) // Сумерки просвещения : [сборник]. – Москва : Педагогика, 1990.

ПЛАТОНОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В “THE PLATO PAPERS” ПИТЕРА АКРОЙДА

Марина Ивановна НИКОЛА,

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой всемирной литературы института филологии
Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия
e-mail: nikola7352@mail.ru

Михаил Николаевич ПОПОВ,

кандидат филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы
Литературного института имени А. М. Горького, Москва Россия
e-mail: pomni19@mail.ru

В статье поставлена задача – рассмотреть отражение платоновской традиции в романе Акройда «The Plato Papers». Устанавливаются мотивы обращения автора к образу древнегреческого философа, раскрывается трансформация исторического образа философа в свете замысла Акройда, прослежена также ориентация его на образ Сократа. В поэтике романа Акройда вскрыты такие проявления платоновской традиции, как диалогизм, утопизм, мифологизм мышления, пластика образов, нашедшие отражение в жанровой специфике романа, его хронотопе, мифологической образности. Особое внимание уделено образу эпохи Крота, содержащей проекцию на нашу современность.

Ключевые слова: Платон, Сократ, традиция, постмодернизм, авторский миф, гетерогенность жанра, дискретность, эпоха Крота.

PLATON TRADITION IN “THE PLATO PAPERS” BY PETER ACKROYD

Marina I. Nikola, Full Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of International Literature, the Institute of Philology,
the Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia
e-mail: nikola7352@mail.ru

Mikhail N. Popov, Ph.D. (Philology), Professor of the Department of Foreign
Literature, the Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia
e-mail: pomni19@mail.ru

The article aims to analyze the reflection of the Platonic tradition in Ackroyd's novel “The Plato Papers”. The motives of the author's appeal to the image of the ancient Greek philosopher are considered, the transformation of the historical image of the philosopher in the light of Ackroyd's perception is revealed, the author's focus on the image of Socrates is also established. Such manifestations of the Platonic tradition as dialogism, utopianism, the mythology of thinking, the plasticity of images, reflected in the genre specificity, its chronotop, and mythological imagery, are also revealed in the poetics of the novel. Particular attention is paid to the image of the era of Mouldwarp, containing a projection on our contemporaneity.

Keywords: Platon, Socrates, tradition, postmodernism, author's myth, genre heterogeneity, discreteness, Age of Mouldwarp.

Книга современного английского писателя Питера Акройда, изданная на русском языке в переводе Л. Мотылева как «Повесть о Платоне», была опубликована в 2002 году в «Б.С.Г.-ПРЕСС». Это небольшое по объёму сочинение вызвало заметный интерес как текст, содержащий критическую оценку современного мира и в то же время обладающий несомненными художественными достоинствами. Примечательно, что сам автор также выделял именно этот текст из всех своих многочисленных произведений: «Я очень люблю свою книгу “Повесть о Платоне”, если вообще можно выделять любимую собственную книгу. Мне кажется, что она наименее понята» [5].

Текст повести обнаруживает такие типичные постмодернистские черты, как дискретность, гетерогенность, богатую аллюзивность и другие. В то же время «Повесть о Платоне» свидетельствует об известных сдвигах в творчестве постмодернистского автора, отказывающегося от представлений об окружающем мире как непознаваемом хаосе, и обнаруживает стремление писателя воссоздать модель истории, прогнозировать ход развития цивилизации. В «Повести о Платоне» П. Акройд предлагает нам перенестись в будущее, в 3700-й год н.э. Однако это не утопия и не антиутопия, а, скорее, опыт построения истории цивилизации, авторский миф, вполне согласующийся с процессом мифологизации культурного сознания в переходные эпохи. Постмодернистский автор, создавая свою конструкцию, опирается на уже имеющиеся мифологические построения. Модель истории цивилизации у Акройда, как это было и у античных авторов, например Гесиода (VII век до н.э.) и Овидия (I век до н.э. – начало I века н.э.), включает пять веков. В хронологическом отношении Акройд располагает их следующим образом:

- около 3 500 до н.э. – около 300 до н.э. – эпоха Орфея;
- около 300 до н.э. – около 1 500 н.э. – эпоха Апостолов;
- около 1 500 н.э. – около 2 300 н.э. – эпоха Крота;
- около 2 300 н.э. – около 3 400 н.э. – эпоха Чаромудрия;
- около 3 700 н.э. – текущее время, сегодня.

В этой космологической модели мировой истории можно выделить мифологическое время, сакральное – эпоху Орфея. В интерпретации Акройда, эпоха Орфея – это своего рода «золотой век» человечества, пронизанный лирической гармонией, нескончаемой метаморфозой форм: «Первую из эпох мы назвали эпохой Орфея; воистину то была весна нашего мира. То были дни, когда статуи, поддаваясь уговорам, оживали и сходили со своих пьедесталов, когда духи рек и ручьёв могли превращаться в деревья или поляны, когда из крови раненых героев в один миг вставали цветы. Даже боги то и дело становились лебедями или быками просто ради счастья преобразования» [1, с. 1].

Орфея автор избрал символом этой эпохи, «волшебной поры», так как именно он, по замыслу автора, олицетворяет в высшей мере такие начала, как сила музыкальной гармонии, обладающая магической властью воздействия («мелодиями своими заставлял деревья танцевать, а горы говорить»), и сила любви. В изложении Акройда трагический исход нисхождения героя в Аид не лишил его дара музыки. Даже после смерти героя, вознесённого на небо, где его лютия преобразилась в созвездие Лиры, люди на земле ощущали музыку сфер. Освещение этой первой эпохи в истории человечества связывается с эпохой греческой античности, греческого мифологизма, вполне и определённо идеализируемого автором.

При освещении второго периода, эпохи Апостолов, тональность характеристики резко меняется и приобретает критическое звучание. Уже первая фраза описания эпохи Апостолов содержит вполне однозначную оценку: «Эпоха Апостолов была эпохой страданий и плача, когда сама земля считалась источником зла и все жившие на ней были осуждены как грешники» [1, с. 17].

Характеристика эпохи Апостолов содержит многочисленные аллюзии на Библию и на её доктрины (о первородном грехе, едином Боге и ангелах, Страшном суде, рае и аде и других), нередко заключающие в себе противоречия. Эти противоречия, как в учении, так и в реальной практике Церкви, и становятся, по мысли автора, основанием краха этой эпохи: «Утверждая, к примеру, такие ценности, как сочувствие и сострадание, она преследовала тех, кто не соглашался с её верховенством; она возвеличивала всемогущее божество, настаивая при этом, что всякая личность выбирает спасительный или гибельный путь. Эти парадоксы держались много веков, но, в конце концов, вера рухнула, уступив место иным, на вид более складным и правдоподобным, объяснениям, дававшимся в эпоху Крота» [1, с. 67]. В этой части «Повести» речь очевидным образом ведётся о средневековой христианской эпохе, заканчивающейся в XV веке.

Однако у современного читателя, конечно, наибольший интерес вызывает созданный в повести образ эпохи Крота, более сложный и развёрнутый, нежели уже представленные эпохи Орфея и Апостолов. Примечательно также, что изображение эпохи Крота, согласующейся с нашим временем, в повести претерпевает определённую эволюцию. Сначала эпоха Крота представлена «из будущего», четвёртого тысячелетия. Представляющий Академию этого периода персонаж по имени Платон создаёт образ эпохи Крота на основании дошедших до четвёртого тысячелетия «следов». Затем этот образ приобретает более углублённое и амбивалентное описание после путешествия Платона «во времени», когда философ-историк получает возможность непосредственно при-

общиться к давно прошедшему времени, наблюдая людей эпохи Крота и их город. В изображении указанной эпохи Крота мы легко узнаём тревожащие нас явления современного мира.

Эпоха Крота представлена как эпоха прагматическая, эпоха потребительского общества, рациональная, исповедующая культ науки и самонадеянной веры в прогресс. Однако представленная наука сводится прежде всего к технократизации жизни. Автор создаёт образ богини Информации, которая становится своего рода идолом для населения эпохи Крота. Это служение находит выражение в образе паутин и сетей, опоясывающих мир. Однако наполнение коммуникативных каналов отмечено дегуманизацией. Для Платона, как человека будущего, становится мучительной загадкой, почему люди эпохи Крота «желали знать как можно больше о войнах и убийствах ...у них в ходу были так называемые “газеты”, которые повествовали о наихудших событиях за тот или иной период ... Как ни трудно нам это понять, им, по-видимому, просто приятно было читать о несчастьях других. В этом состоит главный принцип информации» [1, с. 34].

Критерий состояния души и проявления одухотворённой жизни, которую автор толкует как самопознание, сомнение на пути искания истины, становится в повести определяющим при оценке разных эпох. Что же касается эпохи Крота, то автор усматривает основанием её ущербности маниакальное сосредоточение людей эпохи Крота на проблемах половой жизни. Как свидетельство подобной одержимости Акройд приводит сохранившееся через тысячелетие сочинение Зигмунда Фродо. Имя Фрейда намеренно искажается автором, поскольку этого философа-психолога Акройд ассоциирует со словом fraud – ‘обманщик’ и представляет в облике комика, обладающего способностью говорить о нелепостях с абсолютно серьёзным лицом, используя в качестве своих доводов фразу «Мне сподручнее об этом судить!».

Также важной характеристикой людей эпохи Крота становится их глубинная зависимость от времени, в котором они неустанно торопились, дробя и механизировав своё существование: «для всего у них было отведено своё время – для еды, для сна, для работы. Запястье у каждого из них было окольцовано временем, которое, словно наручник, приковывало их к миру пещеры. Они существовали в мелких отрезках времени, в его фрагментах, постоянно предвосхищая и предвкушая завершение отрезка, как будто весь смысл деятельности заключался в её прекращении. Воистину время их было вездесущим. Оно гнало их вперёд» [1, с. 116–117].

Жанровое своеобразие текста Акройда состоит в его синтетической жанровой природе. В единое целое объединяются фрагменты с разной жанровой природой: диалог, словарь, рассказ о путешествии, лекция, картина судебного заседания и т.д. Так, существенным дополнением

к характеристике эпохи Крота становится круг словарных статей, составленных по материалам свидетельств, якобы дошедших до четвёртого тысячелетия. Содержание понятий, по замыслу автора, должно было вскрывать противоречия либо абсурдность и нелепость явлений и понятий эпохи Крота. Например:

Литература: слово неизвестного происхождения. Чаще всего его возводят к *litter* (мусор).

Хромота: считалась неотъемлемым свойством тех, кто передвигался пешком. Это слово использовалось и в бранном смысле, как в выражении: «Рассказ хромот в отношении сюжета». Возможно, в древности ходьба считалась занятием неблагородным; этим может объясняться существование огромного числа транспортных средств, зачастую перемещавших людей на очень короткие расстояния.

Ставленник: тот, кто ставил перед населением вопросы; официальное лицо, правитель. Его роль выяснена не до конца, однако представляется вероятным, что он предлагал населению несколько вопросов в год. Горожане должны были публично на них отвечать. Он же, со своей стороны, никаких ответов не давал.

Поп-музыка: священные песнопения. Исполнялись не людьми, а механизмами в рамках ритуалов, связанных с обожествлением машин. Вариант – рок-музыка, то есть музыка рока, горестной судьбы.

Солнечный удар: гибель солнца. И т.д.

Мироощущение людей рассматриваемой эпохи характеризуется тревожностью, подавленностью, которые, случалось, сменялись краткими, немотивированными состояниями восторга и неудовлетворения. Это существование с предчувствием ужасных катаклизмов завершается для людей эпохи Крота наступлением краха – потерей света солнца. Эпоха, таким образом, не случайно получает своё обозначение. В этой номинации заключена мысль автора об ограниченности, заблуждении, ущербности существования людей, которые утратили свет подлинных истин ещё до наступления темноты. Поколению этих людей, согласно изображению Акройда, будет суждено пройти через тяжкий период страданий, прежде чем они обретут свет не вовне, а в самих себе, вернув себе ценности души. Но обретение света будет связано уже с началом новой эпохи, эпохи Чаромудрия: «Наконец воцарился ясный день, и не было больше ночного неба, которое так долго обманывало людей и властвовало над ними; они возрадовались было, но затем испугались, увидев, что сияние исходит и от них самих» [1, с. 72].

Эпоха Чаромудрия, однако, изображается как краткий период улучшения жизни, отказа людей от механистичного существования, частичное восстановление черт мифологического сознания, одухотворённости, вылившихся в обретение вновь света, поэтического восприятия при-

роды и т.д., что, в свою очередь, и обусловило название наступившей эпохи.

Что же касается того времени, в которое живёт у Акройда главный герой повести, то обозначение этой эпохи отсутствует, и характер её обрисован достаточно скупо и зыбко. Это некая условная реальность, претендующая на совершенство. Людьюми, живущими в большом городе (Лондоне), владеет чувство покоя, некое состояние грёзы-сна, они обезличены, пассивны, полностью следуют предписаниям некой высшей силы, хранителей-ангелов, устроивших для них это в значительной мере безмятежное, но изолированное и однообразное существование, оживляемое разве что рассказами Платона. Дело в том, что в этом «идеальном» мире есть Академия минувших эпох, которую возглавляет Платон. Он также является официально назначенным Оратором, своего рода наставником, выступающим перед населением этого утопического города. Особенно развлекают жителей города рассказы о нелепостях жизни из эпохи Крота.

Один из важных вопросов при рассмотрении повести – почему именно Платона автор сделал главным героем книги. Чем это мотивировано и как это отразилось в поэтике книги? Мотивы избрания этого персонажа, на наш взгляд, достаточно многообразны. Это и сущность философии Платона, касающаяся не только состояния космоса, но и социума, и отношение ко времени, и специфика образности в прозе Платона: нераздельность мифа и логоса, прошлого и будущего в сочинениях философа. Мифотворчество Платона, устремлённое к воплощению идеального будущего, пластичность мифотворческой модели Платона, диалогичность его сознания, восходящая к опыту его наставника Сократа, также сыграли свою побуждающую роль. В герое в целом угадывается немало черт от облика Сократа. Он ораторствует на площади, наставляет граждан, насыщает свою речь юмором и парадоксами, он неказист и мал ростом, выглядит комично, но, когда начинает говорить, завораживает. Главное же, что, подобно Сократу, он будоражит сознание людей, взрывает их покой, за что и становится неуютным в этом псевдоидеальном городе, где, в конце концов, затевается суд над ним (опять же подобно суду над Сократом), и Платон в итоге покидает город.

Примечательно, что образ Платона в повести претерпевает определённую эволюцию. До поры до времени он более или менее удовлетворён обстоятельствами и самоуверен, в том числе и в своих исторических изысканиях. В то же время подчёркивается, что уже в детском возрасте Платон отличался от остальных, что прежде всего выразилось в его постоянных разговорах с собственной душой. Бессмертная душа и станет надёжным спутником героя, сея постепенно в его сознании сомнения в том, что он живёт в лучшем из миров, побуждая к познанию истины.

Решающим этапом для преобразования героя окажется его путешествие во времени, путешествие в мир эпохи Крота, которую он прежде так решительно осуждал и высмеивал. Знаменателен эпизод, в котором герой во время своего путешествия, пережив общение своей души с душой юноши мира Крота, всматривается в речную гладь Темзы: «И там – впервые в этом мире – я увидел колеблющийся на воде образ моего лица. Я увидел себя в потоке времени» [1, с. 120]. Образ реки, которая органично вбирает в себя воды других рек и других морей, становится в повести воплощением единого потока времени, взывающего к самоопределению героя.

Хронотоп мира эпохи Крота воплощён в образе пещеры, опять же заставляющем вспомнить один из ключевых образов диалогов древнегреческого Платона, который такой образ создавал для воплощения мысли о заблуждениях людей, отдалённых от высших идей. Однако этот низший мир, увиденный и услышанный акройдовским Платоном, окажется при всём своём несовершенстве, при всех противоречиях при ближайшем и непосредственном наблюдении героя более живым и притягательным, прежде всего своей пестротой, живописностью, своей изменчивостью, своей динамикой: «Эти люди не были похожи друг на друга внешне, как я ожидал; напротив, видом своим они, казалось, насмешничали друг над другом и пародировали друг друга. Их, словно бы, радовало многообразие, и им весело было верить, что между внешним и внутренним нет разницы. Это удивляет вас, да? Лишь тогда начал я понимать подлинную суть той эпохи. Конечно, они не могли спастись от тирании измерений, в которых жили, и от скованности пещерного существования, но именно это усиливало их восторг от всякого контраста и от всякой разрывности» [1, с. 115]. При всей заражённости воздуха «запахом чисел и машин» в людях эпохи Крота Платон обнаружил многократное наличие душ, охваченных самым разным состоянием, связанным с взаимной тягой, взаимной причастностью. Совсем иначе он теперь воспринимает это желание людей эпохи Крота знать обо всём, что близко и далеко, в том числе огорчительно и неутешительно. За этим герой видит теперь у людей эпохи Крота и пытливость, и тревогу, и мучительное искание понимания происходящего. Многоликость, динамика, драматизм эпохи становится для героя, в равной степени и для автора, известным оправданием современности.

Соответственно, иными становятся рассказы Платона о прошлом после его возвращения из путешествия. Он предостерегает жителей города от самодовольства и высокомерия по отношению к предкам. Главные наставления итоговых речей героя касаются сохранения человеком своей индивидуальности, своей души, которая ни у кого не должна «изгладиться»; для этого жизнь должна протекать в неустанной

душевной неуспокоенности, искании истины, искании своего пути в мире: «Я просто призываю вас ставить вопросы и пытаться порой взглянуть на мир по-другому. После путешествия со мной произошло именно это. Я лишился всего, в чём был уверен, и ощутил физический страх. Но я выжил. Я хочу, чтобы вы рассматривали иные возможности. В этом, по крайней мере, мы можем получить преимущество по сравнению с теми, кто жил прежде нас ... Если мы не научимся сомневаться, возможно, и наша эпоха умрёт ... Может быть, я для того сделался смешным дураком, чтобы вы поумнели. Что там кричат? Что я выпал из гармонии?.. но, позвольте мне обнародовать мой личный закон гармонии. Я скорее готов презирать весь мир, чем выпасть из гармонии с самим собой. Если другие меня осудят – что ж, останусь один» [1, с. 161–162].

Однако Платон покидает город как победитель, что становится залогом посеянных им истин в душе горожан. Показательно, что среди провожающих героя в толпе преобладают дети как образ будущего, «возможного прорастания семян» мысли и слова того, кто назван в «Повести» самым «возвышенным и благоустремлённым из умов» [1, с. 12]. В последних речах героя также важны настойчиво повторяющиеся и варьирующиеся мысли о возможном сосуществовании разных миров, неразрывной связи между прошлым, настоящим и будущим. Горожанам и раньше сигнализировали об этом происходящие чудесные события, как, например, вдруг проросшее в центре Лондона ритуальное для средневековья Майское дерево.

Питер Акройд, блистательный знаток «биографии» Лондона, и в этой повести делает Лондон одним из главных героев. Город хранит память о прошлом, настойчиво взывает к его познанию, «сигнализирует» о его сохраняющейся значимости, а автор своими сносками и комментариями к топонимам помогает читателю понять этот замысел. Маленькая книжечка Акройда в очередной раз привлекла внимание широкого читателя самых разных стран. Её причудливая архитектоника не помешала увидеть вечные проблемы бытия: недуги современности и её возможные перспективы, актуальность опыта минувших эпох, неизменную ценность искания истины на пересечении интересов личности и общества.

Литература

1. *Акройд П.* Повесть о Платоне. – Москва : Б.С.Г. – Пресс, 2002. – 211 с. Текст повести в переводе Л. Мотылева цитируется по указанному изданию с указанием в скобках страницы.
2. *Липчанская И. В.* Образ Лондона в творчестве Питера Акройда : дис. на соиск. учён. степ. кандидата филологических наук : 10.01.03 / Липчанская Ирина Владимировна. – Саратов, 2014. – 184 с.
3. *Нуштаева Е. Д.* Авторская концепция времени и истории и её воплощение

- в «античных» романах Питера Акройда // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2017. – № 10. – С. 47–51.
4. *Нуштаева Е. Д.* Образ античности в романах Питера Акройда «Падение Трои» и «Повесть о Платоне» // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи : коллективная монография / [Агапова Э. И., Акимов С. С., Аксенова М. В. и др. ; ответственные редакторы: Т. А. Шарыпина и др.] ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского госуниверситета, 2017. – С. 544–549.
 5. Питер Акройд: «Не верю в утрату доминирующего положения английской культуры» : интервью с В. Поляковским и К. Щербино // Частный корреспондент. 21 мая 2009 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.chaskor.ru/article/piter_akrojd_ne_veryu_v_utratu_dominiruyushchego_polozheniya_anglijskoj_kultury_6626
 6. *Струков В. В.* Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма) : монография. – Воронеж : Полиграф, 2000. – 182 с.
 7. *Ушакова Е. В.* Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда : дис. на соиск. учён. степ. кандидата филологических наук / Ушакова Елена Вячеславовна. – Москва, 2001. – 197 с.
 8. *Шишкина С. Г.* Образ истории в постмодернистской литературной антиутопии (Дж. Барнс, П. Акройд) // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2006. – Вып. 1. – С. 196–202.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Статьи данного раздела публикуются
по материалам научных конференций МГИК,
в том числе кафедры специального фортепиано
факультета музыкального искусства МГИК:
Всероссийская научно-практическая конференция
«Феномен Детства и Юности в культуре, искусстве,
образовании» (Москва, МГИК, 21–23 мая 2018 года)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ВЕРСАЛЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Эмиль Суренович КАРАПЕТЯН,

режиссёр-постановщик по договору

e-mail: emilkarat@mail.ru

Данная статья посвящена версальскому дворцовому комплексу, который со своей феноменальной поэтической составляющей на протяжении более трёх столетий являлся источником вдохновения монархов и служителей муз классических видов искусства. С рождением нового искусства – кинематографа Версаль оказывается в центре кинокамеры, выступая и как архитектурный фон действия, и как художественный образ, и как самостоятельный «актёр» со своими задачами в режиссёрском замысле игрового кино. Особое внимание в статье уделено обзору именно тех кинолент, в идейных замыслах которых Версалью была предназначена роль ведущего плана.

Ключевые слова: Версаль, кинематограф, игровое кино, историческая среда, историко-биографический, историческая достоверность.

VERSAILLES IN ART OF THE FILM

Emil S. Karapetyan, Director

e-mail: emilkarat@mail.ru

This article is devoted to the Versailles palace complex which from the phenomenal poetic component throughout more than three centuries, was a source of inspiration of monarchs and attendants of muses of classical art forms. With the birth of new art – cinema, Versailles appears in the center of a movie camera, acting and as an architectural background of action, and as an artistic image, and as independent “actor” with the tasks in a director’s concept of game cinema. Special attention in article is given to the review of those movies in which ideological plans the role of the host of the plan was intended to Versailles.

Keywords: Versailles, cinema, game cinema, historical environment, historical and biographic, historical reliability.

Версальский дворец, как известно, с самого начала своего создания, с первых же этапов преобразования, стал образцом подражания для европейских монархов, государственных деятелей и источником вдохновения для творцов и мастеров во всех известных дисциплинах искусства: живописи, скульптуре, литературе, декоративно-прикладном. За последние четыре столетия он был воспет и запечатлён не только европейскими, но и русскими, советскими творческими личностями. «Поэтическое зерно Версаля понимали и современники, и потомство: впоследствии Версаль сравнивали с гомеровским эпосом» [3, с. 205]. В XXI веке мы лицезреем египетские пирамиды, собор Св. Фамилии в Барселоне, Вестминстерский дворец, Петергоф, дворец Сан-Суси и Акрополь в Афинах; они приводят нас в восторг, к размышлениям, к новым неизвестным нам ранее эмоциям, к потерянности и необъяснимой радости. Александр Бенуа писал: «Я чуть не расплакался, когда под самый конец этого нашего первого посещения Версаля лучи заходящего солнца на минуту прорвали густую пелену туч и оранжевым пламенем засияли бесчисленные окна дворца. И почему-то именно в этот момент показался мне тогда чем-то удивительно знакомым, точно я это самое уже когда-то видал и “пережил”. Подобные же ощущения я испытывал и в Петергофе, и в Царском, и в Ораниенбауме, но здесь, в Версале, они приобрели небывалую, почти до физического страдания дошедшую остроту» [1, с. 121]. Возвращения из Версаля почему-то особенны. На нашего впечатлительного соотечественника, и в прошлом, и в настоящем, от мастеров искусства, интеллигенции, новоявленных субъектов «верхнего» слоя до обычного туриста из постсоветского пространства, Версаль производит, как правило, впечатление, несоизмеримое с впечатлением от посещения других, «эпохальных» достопримечательностей Старого и Нового Света. «Я съездил также в Версаль, где провёл полдня, и впервые подивился божественному виду с террасы дворца на перспективу садов» [2, с. 170] (М. Добужинский). Созерцание дворца и садов доставляет духовное наслаждение. Примечательны, впрочем, как и занимательны, литературные очерки, эссе или просто отзывы, фото и видео «картины» гостей дворца, в которых не они в Версале, а сам Версаль. Их глазами, сердцем и чувством. Одним словом, они особенны «версалевоприятием» этих людей.

Вот так, живя не только в пригороде Парижа, в искусстве, но и в умах и сердцах людей, дворец и этос Версаль вступил в новое искусство XX века – кинематограф. И вступил опять-таки по-своему особенно и запоминающе, в большинстве документальных и игровых лентах с 20-х годов прошлого века и до наших дней. Версаль, как архитектурный объект со всей своей бесспорной эстетической значимостью, стал не просто местом действия, архитектурной декорацией или задником, а

зачастую самостоятельной смысловой составляющей режиссёрского замысла в новом молодом искусстве – кино. Не так часто, как версальский комплекс, дворцы Санкт-Петербурга, замки Британии и Франции, Эскориал или Шёнбрунн, становятся пространственной средой, создаваемой режиссёром и художником-постановщиком в кино.

Пожалуй, только баварский Нойшванштайн Людвига II, правда, несколько в другом качестве, занял «легендарное» место в киноиндустрии, став узнаваемым логотипом компании “Walt Disney Pictures”. Не надо быть «человеком кино» или «киноманом», чтобы понимать очевидное: в игровом художественном кино архитектура выступает как фон эпизода, важная деталь, перспектива кадра или значимая слагаемая в создании атмосферы действия или всего фильма. Но кинолент, в которых архитектурный, природный или садово-парковый объект служит методом выражения мысли создателей, важной автономной сутью в построении кадра или ещё значительней – выступает героем, «персонажем», одушевлённым эпицентром или ядром предполагаемых обстоятельств, не так уж и много. «Вишнёвый сад» в драматургии пьесы не только безмолвно молил «послушайте, ещё меня любите за то, что я умру», «Титаник» не просто был огромной роскошной посудиною, беспрецедентно реалистично погибшей за 190 минут кинематографического времени Джеймса Кэмерона, Москва не просто столицей-лотереей, не верящей слезам в советской мелодраме Владимира Меньшова, или Вечный город в ленте «Римские каникулы».

Версаль воплощён в кино не просто как историческая среда, условное или реальное место действия, повествования, фон для развития сюжета, декорационный задник для планов или антураж мизансцен. Дворец выступает как актёр первого плана в кинопроизведении или в развлекательном современном action. Как правило, кино, где фигурирует Версаль, это костюмные, историко-биографические ленты, драмы и комедии с реальными историческими героями, вымышленными персонажами или же фильмы-экранизации. Как средой обитания героев мы видим Версаль в лентах «Мадам Дюбарри» (1954), «Тайны Версаля» и «Если бы Версаль поведал о себе» (1954), в сериях «Анжелика и король», «Великолепная Анжелика» (1964).

Историческое время фильмов, где так или иначе присутствует Версаль, это, как правило, эпоха «короля-солнца», Людовика XV и Людовика XVI. Режиссёры выбирают или придумывают альковные темы, интриги и сплетни двора, сочиняют систему перипетий и всё остальное, что может заинтересовать зрителя. Поэтому кино интересуется больше фаворитками королей – мадам Дюбарри, маркизой де Помпадур, королевой Марией-Антуанеттой, нежели серьёзными событиями и личностями в истории Франции, которые влияли из Версаля на все страны Европы и на ход её истории. «Кино – это жизнь, из которой вырезано все скучное». Спорная

фраза Хичкока. В 1919 году в Германии снимается фильм «Мадам Дюбарри», в Голливуде – «Мария-Антуанетта» (1938), во Франции – «Мария-Антуанетта – королева Франции» (1956), «Маркиза» (1997), в 2006 году Робин Дэвис снимает историю «Жанна Пуассон. Мадам де Помпадур» с Венсаном Пересом в роли Людовика XV и Элен де Фужроль в роли маркизы. Во Франции фильмы, в которых герои – это приближённые монархов или их конфиденты, снимаются часто. Сюжеты этих лент можно определить простым словом – полуправда. Но все они яркие, зрелищные, костюмные. Одним из главных их преимуществ – проведение натуральных съёмок в реальных объектах, в том числе и в Версале. В 2001 году выходит фильм «Роялистка», в 2012 году – «Прощай моя королева».

Версаль в серьёзных произведениях по содержанию, по авторскому замыслу и по жанру выступает действующим лицом, конкретизирующим психологические аспекты действия. Дворцовый или парковый простор, парадные залы или интимные комнаты выступают не жилищем героев или центром событий, а во многих случаях раскрывают образы или помогают приоткрыть завесу, насколько это возможно в кино, во внутренний мир героев и персонажей как реальных персон истории. Версаль, двор, история Людовика XIV и маркизы де Ментенон ожили во французском сериале Нины Компанеец «Путь короля» (1996), снятым по роману Франсуазы Шандернагор «Королевская аллея», в основу которого легли воспоминания супруги короля. В этой ленте наглядна и очевидна неразрывность двух драматических искусств. Вербального и звуко-зрительного. Достоверность изначального литературного источника, игра актёров, повествование от лица маркизы, воссозданная повседневная и парадная жизнь дворца, работа декораторов, художников по костюмам, гриму, реквизиту, саундтрек из произведений Ж.-Б. Люлли, Франсуа Куперена и Делаланда, дворцовые апартаменты, сады и аллеи Версаля обеспечили ленте потрясающую художественную зрелищность и историческую достоверность, а работа первой профессии в кинематографе – оператора и художника по свету – удивительную атмосферу и эмоциональную выразительность. Публичная и повседневная жизнь дворца, распорядок дня, быт и церемониал предстают в фильме в «обжитом» виде, «как было», в переливах истории государства и в событийных главах жизни королевской семьи и двора. «Кто видел двор, тот видел всё, что есть в мире самого прекрасного, изысканного и пышного; кто, повидав двор, презирает его, тот презирает и мир» [4, с. 186].

В «экранном» времени «Пути короля» – всё то, что любит и без чего не может существовать кино, – Человек. Люди, мужчина и женщина, сложные человеческие отношения, мироощущение, все вечные страсти. Земной путь. Начало и конец. Престарелая маркиза де Ментенон, доживающая свой век в Сен-Сире, записала: «Я поочередно испробовала любовь,

власть, набожность и, боясь лишиться, в оставшееся короткое время, хоть одной из них, погналась сразу за тремя – и упустила всё. Сегодня, когда моего супруга уже нет на свете, я с нежностью смотрю на его подарок – чётки, я прошу играть его любимые пьесы для клавесина и читаю с интересом лишь те книги, где говорится о нём. Словом, нынче я так же страстно люблю всё, что сближает меня с ним, как прежде любила то, что нас разъединяло; увы, былого уже не исправить» [8, с. 562].

Это именно то кино, которое не только смотрят, но и слушают. Воспоминания маркизы погружают зрителя в эпоху великого века Франции и в её почти сорокалетнюю историю отношений с королём. Герои взрослеют, стареют, дряхлеют и вместе с ними меняется Версаль, атмосфера во дворце и образ жизни в нём. Он присутствует в фильме в смене времён года и десятилетий. В зените и закате «короля-солнца» и супруги. «Я скоро уйду. Я больше не услышу эти звонкие голоса, заполнившие часовню. Я больше никогда не пройду по тропинке, ведущую к фонтану, который мы называли фонтаном Одиночества. Мне уже не придётся ступать по гравию этих дорожек, которым король сам придумывал красивые названия. Никогда мне уже не подняться по королевской аллее, в конце которой он так часто ждал меня» [6].

После фильма «Путь короля», пожалуй, есть только одна лента, где Версаль показан в формате максимально реалистичной реконструкции. Это кино «Мария-Антуанетта» Софии Копполы 2006 года, с Кирстен Данст в главной роли. Именно в этом фильме мы видим Версаль таким, каким он был. Гламурным, роскошным, сочным. Личность королевы Марии-Антуанетты всегда привлекала литераторов и кинематографистов. Фильмы, сериалы выходят на экраны достаточно часто. Фильм Копполы – неоднозначный и необычный, отмеченный наградами, съёмки которого проходили в Версале, который показан не просто как дворец королевской четы и двора, а любимый дом, который невероятно тяжело навсегда и драматически покинуть. В финальных кадрах фильма королевская чета покидает Версаль, за окном кареты – версальская перспектива парка; панорама канала и фонтан Аполлона в лучах восходящего солнца. Разговор обречённых супругов глазами, в которых слёзы и великая печаль, для которых солнце уже зашло навсегда. «Вы восхищаетесь своей лаймовой аллеей? – Я прощаюсь ...» [5]. А до прощания с прошедшей беззаботной жизнью – мы смотрим на жизнь королевы в Версале, с первых дней её прибытия к французскому двору. Именно в этой картине Версаль показан многогранно, зрелищно и поэтично. Малый Трианон, Французский павильон, деревня королевы, пейзажи парка, водный партер и гроты, убранство и декор парадных комнат и внутренних покоев. Талантливое воссоздание атмосферы жизни двора – главное достоинство этой визуально роскошной и красочной цветовой ленты.

В телефильме «Версаль – мечта короля» 2008 года проиллюстрирована история создания комплекса в игровом жанре с ключевым акцентом на его создателе – Людовике XIV. И вновь где Версаль, там «король-солнце». Или наоборот. Этот «тандем» predetermined высокий рейтинг француско-канадского телесериала «Версаль» «про короля и дворец» (2015–2016). Интересен факт создания в наши дни трёхмерных приключенческих компьютерных игр «Версаль. 1685» (1996) и «Версаль. Завещание короля» (2002), в которых игрок оказывается в ситуативном действии во времена Людовика XIV в Версале, в залах, комнатах, садах и парке.

В 2014 году в Англии Алан Рикман снимает «Версальский роман», придуманная история с Кейт Уинслет в главной роли, где парк, сад, гроты строящегося дворца, как пространственная сфера, эмоционально характеризуют главных действующих лиц. Кинематограф пишет оригинальные сценарии с реальными историческими героями, но в авторском восприятии этих личностей и событий. Зачастую сюжет и события, разворачивающиеся в ленте, не имеют никакой реальной основы и исторической правды. Настоящим кинопроизведением эти ленты становятся за редким исключением.

Нет однозначного ответа на вопрос, почему художественный образ Версаля столь популярен в искусстве, а само его имя эксплуатируется в различных, зачастую неожиданных сферах повседневной жизни XXI века. Версаль – один из тех шедевров искусства, архитектурно-парковых объектов, который в своей эстетической ценности определённо включает большой коэффициент иррациональной составляющей и присутствие непрерывающейся сакральности.

В искусстве город, дом, архитектурное сооружение, а порой и целая страна локализуют пространство, место или точку действия, иногда выполняя самую неожиданную задачу и конструируя впечатляющие последствия. Так, роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в 1831 году реально спас готическое знаковое церковное сооружение Парижа от грозящего физического уничтожения. Кстати, участь Версаля в послереволюционной Франции могла бы быть необратимо катастрофичной. По воле Бонапарта и благодаря бесславной реставрации Бурбонов Версаль всё же медленно вернул своё величие как музей и правительственная резиденция республиканской Франции. В XXI веке Версаль остаётся богатейшим историческим источником и вдохновением для творческих людей. Остаётся также его загадка и феномен. Поэтому впереди нас непременно ожидают новые поэмы, полотна и киноленты.

Дворец, очерченный квадратами террас,
В часы, когда закат окрашивает стены.
Как много крови ты вливаешь в наши вены
Из царства красоты и рыцарских кирас! [7, с. 35]

Литература

1. *Бенуа А.* Мои воспоминания : в 5 книгах / [изд. подг. Н. И. Александрова и др.]. – Москва : Наука, 1980. – 121 с.
2. *Добужинский М. В.* Воспоминания / сост. Г. И. Чугунов. – Москва : Наука, 1987. – 170 с.
3. Искусство. Книга для чтения / М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев, М. Г. Неклюдова. – Москва : Просвещение, 1969. – 763 с.
4. *Лабрюйер Жан де.* Характеры, или Нравы нынешнего века / [пер. с фр. Ю. Б. Корнеева, Э. Л. Линецкой]. – Москва : АСТ : Транзиткнига, 2005. – 412 с.
5. «Мария-Антуанетта». Фильм. Режиссёр София Коппола. 2006.
6. «Путь короля». Сериал. Режиссёр Нина Компанеец. Франция, 1996.
7. *Самен А.* Версаль = Versailles : Стихотворения / пер. с фр. Роман Дубровкин. – Москва ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2001. – 62 с. – Текст парал. рус., фр.
8. *Шандернагор Ф.* Королевская аллея : Воспоминания Франсуазы д'Обинье, маркизы де Ментенон, супруги короля Франции. – Москва : МИК, 1999. – 575 с.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА – 20-е ГОДЫ XIX ВЕКА

Маргарита Андреевна ВЕДЕРНИКОВА,

доктор культурологии, доцент, профессор кафедры классического танца хореографического факультета Московского государственного института культуры, Москва, Россия

e-mail: wds80@mail.ru

В статье рассматривается начальный период зарождения балетоведения в России и присущие данному процессу основные тенденции. Среди тенденций балетоведения второй половины XVIII века – 20-х годов XIX века следует выделить: приобщение к мировой художественной мысли; появление первого труда, посвящённого истории русского балета; утверждение понятийного аппарата балетоведения как науки; появление первых теоретических публикаций в прессе о хореографии, утверждающих равноправие балетного искусства среди других видов искусства; появление первых рецензий на балетные спектакли и выступления танцовщиков в периодических изданиях.

Ключевые слова: балет, балетоведение, балетная критика, Я. Я. Штелин, А. И. Тургенев, «Вестник Европы», «Сын Отечества», газета «Бабочка».

THE MAIN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN BALLET IN THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY – THE 20TH OF THE XIX CENTURY

Margarita A. Vedernikova, Full Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of classical dance, the Dance Faculty, the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: wds80@mail.ru

The article deals with the initial period of the origin of ballet in Russia and the main trends inherent in this process. Among the trends of ballet studies in the second half of XVIII century – 20th of the XIX century should be highlighted: introduction to the world of artistic thought; the appearance of the first work dedicated to the history of the Russian ballet; approval of the conceptual apparatus of ballet studies as a science; the appearance of the first theoretical publications in the press about the choreography, affirming equality of ballet among the other arts; the emergence of the first reviews of ballet performances and the performances of the dancers in the periodical.

Keywords: ballet, ballet studies, ballet criticism, Yakob Shtelin, Aleksandr Turgenev, "Bulletin of Europe", "Son of the Fatherland", newspaper "Butterfly".

К концу XVIII века – началу XIX века под влиянием французских и итальянских балетных школ в Российской империи завершается процесс становления балетного театра. Несмотря на то, что первая балетная постановка «Об Орфее и Эвридике» состоялась при правлении царя

Алексея Михайловича в 1673 году, балет как самостоятельный вид искусства заявит о себе только через сто лет, к началу XIX века.

Под балетоведением мы понимаем «науку о балете, включающую теорию, историю хореографии, а также балетную критику» [4, с. 41]. Научных работ, раскрывающих особенности зарождения балетоведения в России во второй половине XVIII века – первой половине XIX века немного, наиболее исчерпывающая из них работа О. А. Петрова «Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века» [3].

Рассматриваемый период второй половины XVIII века – 20-е годы XIX века является *периодом* зарождения балетоведения в России.

Первые упоминания о балетных спектаклях в прессе относятся ко второй половине XVIII века. В «Московских ведомостях» регулярно выходили короткие заметки, анонсирующие предстоящий спектакль. Несмотря на то, что данные заметки носили характер коротких сообщений, они свидетельствовали о становлении балета как самостоятельного жанра.

Необходимо отметить, что *по русскому балету XIX века сохранилось большое число фактологического материала*, оставленного современниками, но по XVIII веку информации крайне мало, что повышает ценность работы Якоба Якововича Штелина (1709–1785) «Известия об искусстве танца и балетах России» (1770) [6]. Данный труд был впервые опубликован в книге Иоганна Иозефа Хайгольда «Приложения к преобразованиям в России». В 1779 году работа в укороченном виде повторно была опубликована в «Санкт-Петербургском вестнике» под названием «Сокращённые известия о русских танцах и театральных в России балетах, сочинения его превосходительства действительного статского советника Я. Я. Штелина».

Я. Я. Штелин, уроженец Швабрии, окончил высшие академические классы в Цитау, на которых изучал философию, поэзию, музыку, искусство фейерверков и перспективное рисование. Затем он учился в Лейпцигском университете, где у него проявились универсальные способности к физике, химии, математике, праву, истории и даже к музыке. В апреле 1735 года Якоб Штелин приехал в Петербург, где с 1836 года занимал должность заведующего кафедры красноречия при Академии наук, а с 1738 года возглавлял Департамент гравирования на меди, Монетный двор, заведовал каталогизацией Императорской библиотеки и составлением фейерверков для придворных торжеств. Штелин также занимался редакторской и журнальной деятельностью в «Санкт-Петербургских ведомостях», вёл раздел историко-географических обзоров. К концу 1740-х годов деятельность Штелина сконцентрировалась вокруг области искусства. До наших дней сохранились рукописи Я. Я. Штелина, раскрывающие развитие искусства в России *в данный период истории*,

в том числе посвящённые развитию балетного искусства. Штелин также собрал большое число картин, офортов, разнообразных коллекций, перешедших впоследствии в музеи Санкт-Петербурга.

Следует сделать акцент на том, что работа Я. Я. Штелина «Известия об искусстве танца и балетах России» (1770) является основным материалом по русскому балетному искусству XVIII века. В работе, состоящей из двадцати трёх параграфов, содержатся сведения о русском народном танце, танцах на балах, первых балетных представлениях, начиная с постановок Ж.-Б. Ланде и заканчивая сочинениями Г. Анджолини. О русском народном танце Штелин пишет: «Во всём танцевальном искусстве Европы не сыскать такого танца, который бы мог превзойти русскую деревенскую пляску» [6, с. 259–260]. Сила русских танцевальных традиций не угасла с появлением французских и итальянских профессиональных балетных школ, а наоборот, дала уникальный сплав, на основе которого начнёт формироваться русская школа классического танца.

Я. Я. Штелин по праву может считаться первым историком русского балета, а его работы – первыми текстами критического жанра, посвящёнными балету.

Первоначально русское балетоведение развивалось через приобщение к мировой художественной эстетической мысли. В 1790 году был издан «Танцевальный словарь», в основу которого легли сочинения Ж.-Ж. Новерра и Л. де Каюзака. Словарь был переведён с французского языка. Как отмечает О. А. Петров: «В предисловии к “Словарю” называются три главные части, которые необходимы в рассуждении о танце» [3, с. 25], а именно: механика, или хореописание, поэтика и история танца. Именно на них следует обратить внимание при прочтении словаря, поскольку «в этих трёх частях, по сути, были заключены три начала балетной критики. Знание технологии танца, понимание его поэтики, введение рецензентом исторических реминисценций в анализ современного ему спектакля уже в XVIII веке представлялись необходимостью в критических рассуждениях об искусстве балета» [3, с. 26]. Также интерес представляют *определения, данные таким понятиям*, как «танец» и «балет». Например: «Ballet. Балет. Театральное действие, представляемое танцованьем и пляскою, которое всегда соединено с музыкою. Сие слово происходит от древняго французскаго слова Baller, балер, плясать, увеселяться. Балеты разделяются на исторические, баснословные и стихотворческие» [2, с. 44–45].

На современный русский язык «Танцевальный словарь» так и не был переведён. В 2013 году книга была переиздана репринтом в Москве, в издательстве «Книга по требованию».

В 1803–1804 годах в Санкт-Петербурге был издан труд Ж.-Ж. Новерра «Письма о танце». Это основной труд по теории хореографии, определив-

ший вектор развития не только отечественного, но и мирового балета. Как известно, Шарль Луи Дидло, с чьим творчеством связан первый расцвет русского балета, являлся сторонником идей Новерра.

С 1803 по 1806 год русский писатель, переводчик Николай Максимович Яновский (ок. 1764–1826) издал при Российской Академии наук «Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: «содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значение которых не всякому известно, каковы суть между прочим: астрономические, математические и пр.» [7]. Словотолкователь состоит из трёх частей: Часть 1 [от А до И] – 1803 год; Часть 2 [от К до Н] – 1804 год; Часть 3 [от О до Я] – 1806 год. Издание интересно тем, что в нём также даны *определения понятиям* «балет» и «танец», но носят они уже более законченный характер.

Балет определяется как «пляска или танец между многими лицами, украшенный разными выступками и фигурами и представляющий какой особенной предмет трагический или комический» [7, с. 319–320].

Танец определяется как «пляска, плясание, танцование, действие того, кто пляшет, танцует, есть искусство выражать чувства души или страсти, также делать себе и другим соприсутствующим удовольствие особенную выступную или размерным прыганием, правильными и приятными движениями тела и рук, соразмеряя свои шаги с пением или со звуком музыкальных инструментов» [7].

Так, в первых произведениях, посвящённых новому для Российской империи виду искусства – балетному искусству, формулируется сущность данного вида искусства, приводятся первые теоретические рассуждения о хореографии и раскрывается главный объект хореографического отображения – человеческие чувства.

Газеты и журналы – это основной источник, зафиксировавший возникновение отечественного балетоведения, но, к сожалению, пресса рассматриваемого периода сохранилась и дошла до наших дней не в полном объёме. Среди основных источников – журналы «Вестник Европы» и «Сын Отечества», газета «Бабочка». Публикации, помещённые в данных изданиях, не носили системный характер, но свидетельствовали о всё возрастающем интересе к балетному искусству и являются единственным источником, сохранившим для потомков описание балетов прошлого и их исполнителей.

Литератор и историк Александр Иванович Тургенев (1784–1845) в журнале «Вестник Европы» в 1810–1811 годах опубликовал несколько статей, посвящённых хореографическому искусству («О плясанье и танцах», «О танцевальном искусстве» (1810), «О балете» (1811)), которые были наполнены утверждениями о полноправности балетного искусства среди других видов искусств.

В своих работах А. И. Тургенев классифицировал танец на четыре класса: гротескный, комический, полухарактерный и «важные» танцы, и предложил следующее определение понятия «балет»: «К четвёртому классу относятся танцы важные, в которых действуют лица трагические. Иногда состоят они в соло-танце, изображающем один какой-либо важный характер, а иногда в целом действии. Здесь потребны все пособия искусства, служащие к выражению чувств благородных и возвышенных. Такой величественный танец, представляющий определённое действие, называется балетом» [5].

В это же время состоялись знаменитые постановки Шарля Луи Дидло «Аполлон и Дафна» (1802), «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809), всколыхнувшие русскую интеллигенцию и оставившие свой след в произведениях русских литераторов. В газетах и журналах появились первые рецензии на спектакли Дидло и выступления танцовщиков – так зародилась профессиональная русская балетная критика. Среди имён русских исполнителей, которые называла пресса тех лет, А. И. Истомина, Е. И. Колосова, Е. А. Телешова, В. А. Зубова и другие.

Летописцами русского балета начала XIX века были не только рецензенты, постоянно следившие за событиями балетной сцены. Своеобразными балетными рецензиями являются отклики русских поэтов на балетные постановки. Среди деятелей русской культуры, отразивших в своём творчестве впечатления об искусстве танца современных им мастеров, Г. Р. Державин, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, Д. Н. Давыдов, П. А. Вяземский. Например, «Дифирамб на балет Зефир и Флора» Г. Р. Державина, стихотворение на выступление Е. А. Телешовой в балете «Руслан и Людмила» А. С. Грибоедова¹, бессмертные пушкинские строки в «Евгении Онегине».

Балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», сочинённый в 1821 году А. П. Глушковским (по поэме А. С. Пушкина), был представлен на петербургской сцене 8 декабря 1824 года. Телешова танцевала в этом балете партию Зломиры, обольщающей Руслана. Именно это исполнение побудило Грибоедова к написанию стихотворения.

Поэма «Руслан и Людмила» уникальна ещё и тем, что молодой Пушкин, посвятивший балетному театру три года из своей жизни, с 1817 по 1820, написал её под воздействием балетных постановок Дидло. Данный факт доказан в советском балетоведении Л. П. Гроссманом в работе «Пушкин в театральных креслах: Картины русской сцены 1817–1820 годов» [1].

Таким образом, следует отметить некоторые тенденции, присущие рассматриваемому этапу зарождения балетоведения во второй половине XVIII века – 20-е годы XIX века:

¹ Стихотворение Грибоедова «Телешовой в балете “Руслан и Людмила”». – URL: <http://primoverso.ru/stihi-russkie/stihi-griboedov/stihi10017.shtml>

- приобщение к мировой художественной мысли о балете через изучение произведения Ж.-Ж. Новерра «Письма о танце и балетах» (1760);
- появление первого труда, посвящённого истории русского балета, – работа Я. Я. Штелина «Известия об искусстве танца и балетах России» (1770);
- утверждение понятийного аппарата (понятий «танец» и «балет») в издаваемых словарях (1790, 1803–1806);
- появление первых теоретических публикаций в прессе о хореографии, утверждающих равноправие балетного искусства среди других видов искусств, – статьи А. И. Тургенева;
- появление первых рецензий на балетные спектакли и выступления танцовщиков в периодических изданиях – журналы «Вестник Европы», «Сын Отечества», газета «Бабочка». Большинство были посвящены творчеству Ж. Л. Дидло и его сподвижников по сцене;
- художественные публикации русских писателей как своеобразные рецензии и как особый подраздел русской балетной критики – произведения Г. Р. Державина, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина и других.

Литература

1. *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах : Картины русской сцены 1817–1820 годов. – Ленинград : Брокгауз-Ефрон, 1926. – 182 с. : ил.
2. *Компан Ш.* Танцевальный словарь : Содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства : С критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к новым и древним танцам : перевод с французского. – Москва : Университетская типография, у В. Окорокова, 1790. – 437 с.
3. *Петров О. А.* Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – Москва : Искусство, 1982. – 319 с.
4. *Русский балет : энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова.* – Москва : Большая Российская энциклопедия : Согласие, 1997. – 632 с. : ил.
5. *Тургенев А. И.* Орхестика. О плясанье и танцах // Вестник Европы. – 1810. – Часть 54. – № 23. – URL: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Turgenev1.htm>
6. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. – 320 с. : ил.
7. *Яновский Н. М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины ... – Санкт-Петербург : Типография академии наук, 1803–1806. – Часть 1 : [От А до И]. – 1803. – 868 с.

ПРОБЛЕМЫ ВЗРОСЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЖ. НОЙМАЙЕРА

Елена Марковна ШАБШАЕВИЧ,

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Статья посвящена балету Джона Ноймайера «Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого. Интересное претворение в спектакле находят важные для Толстого темы: мир детей и мир взрослых, проблема взросления. Отмечаются следующие параллели: отношения героев с детьми как одна из существенных черт их характеристики, дети как фактор стабильности семьи, сохранившиеся черты ребёнка в душе взрослого человека. В то же время констатируется отличие спектакля Ноймайера от романа Толстого в трактовке образов Левина и Китти. В балете они воплощают идею перехода от подросткового сознания к взрослому. Это подчёркивается музыкальной стороной, а именно противопоставлением фолк-рока (Кэт Стивенс) и музыки академической традиции (П. И. Чайковский, А. Г. Шнитке). В итоге сопоставления воплощения темы взросления в романе и в балете с её претворением в литературном творчестве западноевропейских и русских писателей XVIII–XIX веков делаются выводы о художественной глубине и объёмности концепции Ноймайера.

Ключевые слова: Лев Толстой, Джон Ноймайер, «Анна Каренина», современный балет, детство, юность, взросление.

THE PROBLEMS OF GROWING UP IN THE ARTISTIC CONCEPT BY JOHN NEUMEIER

Elena M. Shabshavich, Full Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, the Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia

The article is devoted to the ballet by John Neumeier “Anna Karenina” based on the novel by L. N. Tolstoy. An interesting implementation in the play finds important topics for Tolstoy: the world of children and the world of adults, the problem of growing up. The following parallels are noted: the relations of the characters with children as one of the essential features of their characteristics, children as a factor of family stability, the preserved features of a child in the soul of an adult. At the same time, the differences between Neumeier’s ballet and Tolstoy’s novel in the interpretation of the images of Levin and Kitty are noted. In the ballet they embody the idea of the transition from adolescent to adult consciousness. This is emphasized by the musical side, namely the juxtaposition of folk rock (Cat Stevens) and the music of the academic tradition (P. I. Tchaikovsky, A. G. Schnittke). As a result of comparison the theme of growing up as it seems in the novel and ballet with the embodiment of in the literary work of Western European and Russian writers of the XVIII–XIX centuries, conclusions are drawn about the artistic depth and volume of the concept of Neumeier.

Keywords: Leo Tolstoy, John Neumeier, “Anna Karenina”, modern ballet, childhood, youth, adulthood.

Классическую русскую литературу XIX века отличает большой интерес к детству. Формирование личности является центральной темой многих

романов середины XIX века: Д. В. Григоровича, А. Я. Панаевой, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева [3, с. 7–8]. Как отмечают исследователи, большое воздействие на русских писателей в этом плане оказало творчество Ч. Диккенса [3; 10].

Тема взросления является одной из важнейших и в творчестве Льва Николаевича Толстого. Это проявилось уже в его первом сочинении, вышедшем в 1852 году, – «Детство». Далее она нашла отражение в двух повестях, составивших вместе с первой знаменитую трилогию «Детство». «Отрочество». «Юность». Детские образы играют существенную роль и в других сочинениях писателя.

В данной статье я хотела бы поразмышлять о феномене детства в художественном диалоге между великим классическим русским писателем и, как мне представляется, также ставшим уже классиком современного танца, выдающимся американским хореографом Джоном Ноймайером. Этот диалог осуществлён посредством бессмертного романа «Анна Каренина».

Вообще, претворение сюжетов русской литературной классики в художественном творчестве зарубежных музыкантов, театральных и кинорежиссёров, хореографов в течение последних двух столетий достаточно распространено. Авторы обращаются к ним как к источнику «вечных сюжетов», актуальных во все времена. Сочинения Л. Н. Толстого занимают в этом ряду одно из почётных первых мест [7; 8].

Балет Ноймайера «Анна Каренина», поставленный в Гамбургской опере в сезоне 2017 года и в Московском Большом театре в марте 2018 года, в силу глубины мысли, силы экспрессии, отточенности художественной формы уже вызывает серьёзные отклики в зарубежной печати [12; 13; 14]. В отечественной науке он пока не нашёл сколь-нибудь научного осмысления, за исключением недавнего исследования автора данной статьи [10]. Между тем спектакль ставит множество важных вопросов философского, нравственного, эстетического порядка. Насколько можно судить, он стал первой попыткой обращения хореографа к обозначенной теме.

В арсенале Ноймайера не только выразительные средства танца, но и, конечно, – и во многом прежде всего – музыка, которую он сам komponует для своих балетов. В «Анне Карениной» он использует музыку П. Чайковского, А. Шнитке и представителя современного направления фолк-рок Кэта Стивенса. В предлагаемой статье будут затронуты прежде всего аспекты музыкального воплощения заявленной темы.

Отмечу, что в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» детско-юношеская тематика не является главной: первостепенное внимание уделено вопросам взаимоотношений полов, брака – то есть проблемам взрослых людей. Однако она тем не менее присутствует, поскольку в представлении

Толстого семейная жизнь немыслима без детей. Взаимоотношения героев с детьми: Серёжей, маленькой Анечкой являются важной составляющей их характеристики. В итоге Толстой ярко показывает, что в семейных конфликтах дети – всегда страдающая сторона, а родительские чувства героев – важная, а бы сказала даже больше, – определяющая сторона их личности.

Во всех трёх случаях семейных отношений, показанных в романе, дети являются важным фактором для сохранения семьи. В этом смысле Ноймайер также следует Толстому.

В музыкальном материале спектакля есть даже общая для всех родителей тема, которую можно назвать «темой любви к детям»: это тема знаменитого Анданте из Первого квартета Чайковского, основанная на русской народной песне «Сидел Ваня на диване». Эта тема звучит в сцене Долли с детьми, в сцене свидания Анны с Серёжей. Её светлый, элегически-прозрачный характер оказывается очень близким к воплощению общего пространства детей и взрослых, пронизанного единым лирическим током. Минорная вторая тема, с её чуть тревожными ритмами и щемящими интонациями передаёт тоску по любимым: родителей по детям, детей – по родителям. Обе темы – мягкие, женские, «материнские».

Мир отцовства у Ноймайера такого законченного музыкального отражения не нашёл. Отношения отцов и детей характеризуются скорее хореографически, чем музыкально. У Каренина – резкие жесты, репрезентирующие приказы, повелительные указания. Стива «прикрывается» детьми в сцене ссоры с Долли как неодушевлёнными предметами. Левин, напротив, бережно берёт на руки ребёнка. Но в музыке в это время всегда звучат темы, относящиеся не собственно к детям, а к их матерям – у всех трёх мужских персонажей приоритетными оказываются чувства к женщине, а не к ребёнку.

Есть ещё один аспект, в котором взгляды Ноймайера близки Толстому: взрослый человек тоскует по гармоничности, целостности восприятия, которое он утратил, выйдя из детского возраста.

В его балете трагедия Анны в наибольшей степени связана с разлукой с сыном: его образ возникает в её видениях постоянно и неотступно, и разрыв их связи означает для неё прежде всего потерю какой-то важной части собственной природы. В своих дуэтах с Серёжей она как бы сама становится ребёнком и сбрасывает маску роковой женщины (наиболее полно эта её ипостась представлена в «Маленьком марше» из Первой сюиты Чайковского).

Ноймайер тонко показывает амбивалентность чувства Анны к Вронскому и к сыну: любовная идиллия в Италии и видения Анны, в которых ей является сын, основаны на одном музыкальном материале – медленной части Секстета «Воспоминание о Флоренции». Значимость образа

Серёжи подчёркнута и концовкой балета: его страдания после смерти Анны оказываются в центре внимания балетмейстера. Рядом с ним в этот тяжёлый момент оказывается не отец, а Константин Левин, чей выразительнейший хореографический и музыкальный монолог приковывает наше внимание.

Вообще, этот герой – Левин – в балете показан разносторонне и развёрнуто, а трактовка его отношений с Китти становится едва ли не столь же важной, что и любовный треугольник Анна – Каренина – Вронский. Это достаточно необычно для музыкально-театральной интерпретации романа Толстого. Несмотря на то, что «Анна Каренина» в последнее время в оперном и балетном жанре, даже в мюзикле, чрезвычайно популярна, почти никто из авторов не уделяет должного внимания фигуре Левина. Если мы возьмём только хореографические прочтения: в балетах на музыку Р. Щедрина, постановках А. Ратманского, Б. Эйфмана этот персонаж отсутствует, в спектакле Кристиана Шпука его роль совершенно проходяща. Это, конечно, обедняет содержание романа Толстого, в котором сам этот герой с такой говорящей фамилией – альтер эго Льва Николаевича, и его поиски смысла жизни, основ семейного счастья чрезвычайно важны для понимания мировоззрения писателя.

В то же время необходимо отметить явное различие в трактовке образов Левина и Китти у Толстого и Ноймайера. В романе Толстого Левин и Китти предстают сразу же сложившимися личностями, со своими особенностями характеров. Их образы, конечно, эволюционируют по мере того как приобретается душевный опыт, но кардинальной смены психофизических фаз мы всё же не наблюдаем. Возможно, это связано с тем, что во времена Толстого раньше, чем сейчас создавали семью и к 16–18 годам были уже вполне взрослыми людьми; девушки были полностью готовы к материнству, юноши – к ответственности за своих близких, за свою Родину (вспомним знаменитое поколение 1812 года, когда генералами становились в 24 года, а 14-летние подростки шли в бой наравне со старшими). В нынешней ситуации, как констатируют отечественные и зарубежные социологи, психологи, педагоги [1; 2; 4; 5], сдвигаются периоды юности, молодости, зрелости.

Так, Н.Н. Толстых, ссылаясь на исследования Дж. Арнетта [11], утверждает, что в настоящее время «между завершением подросткового возраста и началом зрелости фиксируется достаточно длительный, почти десятилетний период (практически до 30 лет), который уже не является в собственном смысле подростковым, но ещё и не становится периодом действительной зрелости» [6, с. 8]. Китти и Левин в спектакле Ноймайера как раз находятся в этом периоде затянувшегося отрочества. Может быть, в том числе и поэтому они оказываются главными носителями идеи взросления.

Важную роль в этом играет музыкальная драматургия балета. Ноймайер применяет сильнейший стилистический контраст. Пару Левин – Китти характеризует музыка не академическая, а массовая – популярного направления фолк-рок, представленного песнями из альбомов Кэта Стивенса. (Этот исполнитель также известен под именем Юсуф Ислам). Усугубляет разрыв «двух музык», и шире «двух культур», сценическое решение: Левин – типичный американский ковбой в ковбойской рубашке, шляпе, сапогах, он собирает сено и ездит на тракторе. Его музыкально-хореографический образ – рубаха-парень, добрый, искренний, открытый, в этом отношении Ноймайер, с одной стороны, следует в русле руссоистской концепции «естественного человека», противопоставляя «неотесанную деревенщину», Левина, лощеному представителю светского общества Вронскому, его сопернику в любви Китти. С другой – Ноймайер заостряет столкновение мира очень молодых людей, которые слушают фолк-рок, – с миром взрослых, чья сфера интеллектуальных и художественных интересов связана с «высокой», академической культурой. Но оба этих юных героя балета в эстетическом отношении проходят такой же большой путь, что и в нравственном: если сначала их музыкальная характеристика связана преимущественно с фолк-роком, то по мере развития чувства она уже определяется музыкой Чайковского (Мелодрама из музыки к пьесе «Снегурочка»).

Актуализация романа, типичная для прочтения классики нашего времени, идёт прежде всего по линии высвечивания проблем современного человека, в соответствии с возрастом. У взрослых это – построение карьеры в ущерб семье (Каренин – политик, Вронский – спортсмен), у подростков – это общая невротизация, проблемы с психикой (нервный срыв у Китти – после разрыва помолвки с Вронским она попадает в психиатрическую клинику, и только любовь и забота Левина спасают её от тьмы умопомешательства). Левин, скорее всего, становится таким же спасителем и для Серёжи. В конце балета он снимает свою ковбойку и символически передаёт её Серёже: теперь его очередь пройти путь от отрока – к юноше – и к зрелому мужчине.

Таким образом, в балете Ноймайера тема воспитания оказывается как минимум второй по значимости, а фактически, по силе экспрессии она то и дело выходит на первый план. Расставание с матерью и ещё более её смерть сопровождают переход Серёжи от детства к отрочеству. Левин и Китти проходят путь от отрочества к юности и делают первые шаги в своей взрослой жизни. В этих двух «линиях жизни» можно усмотреть некоторые интересные параллели с русским и западноевропейским подходом к проблеме взросления, – как он отражается в литературе и искусстве.

Исследователи, обращающиеся к теме детства в творчестве Толстого, отмечают важные черты, которые отличают русские литературные

представления о детстве от западных (они ярко проявились прежде всего именно в творчестве Толстого). Для европейских писателей XVIII–XIX веков детство – это естественная стадия общего жизненного пути человека, переход от детства к отрочеству и к юности происходит плавно, путём усвоения неких правил и норм, постепенной перестройки детского сознания. В русской литературной традиции детство воспринимается как отдельный, особый период, своего рода «золотой век» существования человека, и детское сознание, обособленное и иноприродное взрослому, меняется резким скачком, причиной которому является чаще всего трагические события – например, смерть матери (как у Николеньки Иртеньева, героя трилогии Толстого), разлука с родным домом и проч. В балете Ноймайера мы наблюдаем и то, и другое: Левин и Китти взрослеют вследствие имманентных причин, внутреннего духовного роста – по мере того как они приходят к пониманию любви, к признанию семейных ценностей. Взросление Серёжи происходит резко – после смерти матери. Таким образом, ноймайеровский музыкально-хореографический «роман воспитания» оказывается вписан в общую линию развития русско-западноевропейского художественного творчества.

Литература

1. *Андреева А. Д.* Образ семьи и родительства у современных матерей: кросс-культурное исследование // Теоретическая и экспериментальная психология. – 2016. – Т. 9. – № 2. – С. 17–30.
2. *Данилова Е. Е.* Понятие детства и его историческая трансформация [Электронный ресурс] // Тенденции инновационного развития науки и практики : сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции 30 ноября 2017 года, г. Смоленск. – Смоленск, 2017. – URL: auki-i-prakti11-2017.pdf#page=65
3. *Дианова Е. Е.* Образ детства в английской и русской прозе середины XIX века : автореферат дис. на соиск. учён. степ. кандидата филологических наук : 10.01.05 / Дианова Екатерина Евгеньевна ; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 1996. – 16 с.
4. *Поливанова К. Н.* Детство в меняющемся мире [Электронный ресурс] // Современная зарубежная психология : электронный журнал. – 2016. – Том 5. – № 2. – С. 5–10. – URL: http://psyjournals.ru/files/82357/jmfp_2016_n_2_Polivanova.pdf
5. *Пушкарева Н. Л., Мицюк Н. А.* Модернизация материальной культуры раннего детства в российских дворянских семьях второй половины XIX – начала XX века [Электронный ресурс] // Уральский исторический вестник. – 2017. – № 1 (54). – URL: [http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV1\(54\)_2017_Pushkareva.pdf](http://uralhist.uran.ru/pdf/UIV1(54)_2017_Pushkareva.pdf)
6. *Толстых Н. Н.* Современное взросление // Консультативная психология и психотерапия. – 2015. – № 4. – С. 7–24. – URL: <http://psypublic.com/assets/files/Tolstyh.pdf>

7. *Шабшаевич Е. М.* Произведения Л. Н. Толстого в зарубежной музыке // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2015. – Том 74. – № 5. – С. 51–58.
8. *Шабшаевич Е. М.* Русские литературные сюжеты в зарубежных музыкальных отражениях // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации / ред.-сост. : А. Б. Куделин, М. Ф. Надъярных, В. В. Полонский ; под общ. ред. академика РАН А. Б. Куделина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2015. – С. 242–281.
9. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная драматургия в балете Джона Ноймайера «Анна Каренина»: социально-культурные аспекты // Учёные записки Российского государственного социального университета. – 2017. – Том 16. – № 6 (145). – С. 97–105.
10. *Шестакова Е. Ю.* Детство в системе русских литературных представлений о человеческой жизни XVIII–XIX столетий : автореферат дис. на соиск. учён. степ. кандидата филологических наук : 10.01.01 / Шестакова Елена Юрьевна. – Архангельск, 2007. – 22 с.
11. Arnett J. J. (2011) Emerging adulthood(s): The cultural psychology of a new life stage. In: Arnett J. J. (ed.) *Bridging cultural and developmental approaches to psychology: New synthesis in theory, research, and policy*. – Oxford: University Press. – Pp. 255–275.
12. Neimaier's re-reading of Anna Karenina. *Ballet 2000*. – 2017. – Issue 267. – Pp. 7–8.
13. Pastori J. P. (2017) Karenina according to Neimeier. *Ballet 2000*. Issue 269, pp. 30–31.
14. Weickmann D. (2017) Anna Karenina. A Tragedy of World Literacy. A choreographer can only be too easy to do, but Hamburg's Ballet Director John Neimeier triumphs thanks to a very modern Heroine. *Tanz*. – August-September. – No. 8–9. – Pp. 12–16.

ИННОВАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СФЕРЕ МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ОБЛАСТИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РОССИИ

Валерий Анатольевич ЕСАКОВ,

доктор культурологии, профессор,
профессор кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
Московского государственного института культуры,
Москва, Россия

e-mail: esakov.va@yandex.ru

Владимир Вячеславович КОНДАКОВ,

кандидат физико-математических наук, заместитель начальника
Управления научной работой Московского государственного
института культуры, Москва, Россия

e-mail: juvenator2006@yandex.ru

В статье на примере обеспечения концертных площадок необходимым оборудованием и музыкальными инструментами рассматривается инновационная деятельность в сфере материально-технического обеспечения области академической музыки в России. Указаны проблемы в этой сфере, приведены нормативные правовые акты Правительства Российской Федерации, которые эти проблемы обозначили (в частности, недостаточность финансирования данной сферы), и рассмотрены четыре варианта их решения. Сделан вывод о необходимости включения в государственную программу развития культуры мероприятий по поддержке реализации инновационных проектов по разработке и внедрению технологий и выпуску с их использованием качественной отечественной продукции для материально-технического обеспечения сферы культуры, в том числе в области академической музыки. Эта мера позволит не только развивать отечественные технологии производства в области материально-технического обеспечения сферы культуры, но, главное, позволит (конечно, не сразу и не во всех областях) преодолеть зависимость от иностранного производителя такой продукции.

Ключевые слова: академическая музыка, инновационная деятельность, материально-техническое обеспечение сферы культуры, Концепция развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации, Федеральный закон «О науке и государственной научно-технической политике», Стратегия инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года, Федеральная целевая программа «Культура России (2012–2018 годы)», импортозамещение.

INNOVATIVE ACTIVITY IN THE FIELD OF MATERIAL AND TECHNICAL SUPPORT OF THE FIELD OF ACADEMIC MUSIC IN RUSSIA

Valery A. Esakov, Full Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Music Education, the Faculty of Musical Arts, the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: esakov.va@yandex.ru

Vladimir V. Kondakov, Ph.D. (Physical and Mathematical Sciences), Deputy Head of the Department of Scientific Work, the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: juvenator2006@yandex.ru

The article considers innovative activity in the sphere of material and technical support of the field of academic music in Russia on the example of providing concert venues with the necessary equipment, providing musical instruments. The problems in the field of material and technical support of the field of academic music, with an indication of the normative legal acts of the Government of the Russian Federation, which these problems and identified (in particular, the lack of funding in this area), and considered four options for their solution. It is concluded that it is necessary to include in the state program of cultural development measures to support the implementation of innovative projects for the development and implementation of technologies and the production of high-quality domestic products for the material and technical support of the sphere of culture, including in the field of academic music. This measure will allow not only to develop domestic production technologies in the field of material and technical support of the sphere of culture, but, most importantly, will allow (of course, not immediately and not in all areas) to get away from dependence on a foreign manufacturer of such products.

Keywords: academic music, innovation, material and technical support of the cultural sphere, Concepts of the development of concert activity in the field of academic music in the Russian Federation, Federal Law "On Science and State Scientific and Technical Policy", Strategy of Innovative Development of the Russian Federation for the period up to 2020, federal program "Culture of Russia (2012–2018)", import substitution.

Как указано в пункте 1 раздела II «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года», утверждённой распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 года № 326-р [8], «отечественная академическая музыка по-прежнему играет ведущую роль в мировой музыкальной культуре, составляет национальную славу и гордость Российской Федерации. Отечественные исполнители регулярно занимают призовые места на престижных международных конкурсах, востребованы мировой культурой, выступают на сценах крупнейших концертных залов мира». Это было написано в 2016 году и пока остаётся актуальным и в настоящее время. Вот только насколько этого «пока» хватит?

Один из решающих факторов развития концертной и образовательной деятельности в области академической музыки – наличие соответствующей

щей материально-технической базы (концертных площадок, технического оборудования, музыкальных инструментов, костюмов, нотного материала и т.п.).

Вместе с тем, согласно данным, указанным в разделе VII «Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации», утверждённой распоряжением Правительства Российской Федерации от 24 ноября 2015 года № 2395-р [7] (далее – Концепция), обеспеченность населения концертными площадками по качественным параметрам (общее состояние, пригодность акустики) достаточно низкая. В этом же разделе Концепции указывается, что «в стране почти нет полноценных филармонических залов, соответствующих мировым стандартам. По оценкам экспертов, с акустической точки зрения для проведения концертов академической музыки пригодно около 20 % залов, большинство из которых расположены в Москве и Санкт-Петербурге. Однако даже в этих городах, учитывая концентрацию в них ведущих творческих коллективов, дирижёров и солистов, инфраструктура для показа концертных программ значительно уступает объёму художественного предложения и слушательскому спросу ... Особенно тормозят развитие концертной деятельности в области академической музыки ... отставание имеющихся площадок по показателям акустической пригодности, технической оснащённости и комфорта не только от международных норм, но и от реальных потребностей филармонической концертной деятельности в России» [7].

Важным условием деятельности творческих коллективов и отдельных исполнителей, а также образовательной деятельности в области академической музыки служит оснащённость музыкальным инструментарием (наличие музыкальных инструментов определённого качества является одним из показателей уровня выступлений творческих коллективов и отдельных исполнителей, качества обучения). В разделе VII Концепции отмечается, что «фактический срок службы инструментов во много раз превышает допустимые нормы, в большинстве оркестров музыкальный инструментарий находится в удручающем состоянии. В распоряжении многих коллективов нет отдельных видовых инструментов, ударных, клавишных, что значительно сужает их репертуарные возможности или приводит к вынужденным заменам “голосов” и искажению авторского замысла. Не все филармонии имеют надлежащего качества рояли, без которых невозможно приглашение ведущих солистов» [7]. Примерно такая же ситуация в обеспечении качественными музыкальными инструментами наблюдается и в большинстве музыкальных школ, образовательных организаций среднего профессионального и высшего образования, осуществляющих образовательную деятельность в области академической музыки.

Следует отметить, что в разделе VII Концепции представлены данные на конец 2015 года, более точных данных к настоящему времени не опубликовано, но, учитывая кризисные явления в экономике страны, вряд ли ситуация в этой сфере за прошедшие три года существенно изменилась к лучшему, особенно в дотационных регионах страны.

В разделе VII Концепции указывается и основная причина сложившейся ситуации в сфере материально-технического обеспечения области академической музыки в стране – недостаточность финансирования. При этом в Концепции, как и в любых других концепциях, предлагаются лишь некоторые пути решения проблемы без указания сроков их выполнения, ответственных за их выполнение и источников финансирования.

Стоит отметить, что качественное техническое оборудование для концертных площадок, музыкальные инструменты производятся в основном иностранными организациями и из-за высокой стоимости недоступны для закупки большинству отечественных потребителей этой продукции. При этом в постсоветское время были практически утрачены или не развивались технологии производства указанного оборудования и музыкального инструментария. Разработка и внедрение таких технологий и выпуск с их использованием качественной отечественной продукции для материально-технического обеспечения области академической музыки по более низким, чем у иностранных производителей, ценам в условиях непрерывно налагаемых санкций на нашу страну являются не только насущными, но и необходимыми, поскольку будут способствовать развитию материально-технической базы в области академической музыки (и, соответственно, не позволят утратить России ведущие позиции в мировой музыкальной культуре), преодолению зависимости от иностранных производителей данной продукции (импортозамещение).

Очевидно, что такие технологии и продукция являются инновационными. Согласно абзацу двенадцатому статьи 2 Федерального закона от 23 августа 1996 года № 127-ФЗ «О науке и государственной научно-технической политике» [3], инновация – это введённый в употребление новый или значительно улучшенный продукт (товар, услуга) или процесс, новый метод продаж или новый организационный метод в деловой практике, организации рабочих мест или во внешних связях. Также очевидно, что поддержку инновационной деятельности в сфере культуры должно оказывать государство. Согласно абзацу пятнадцатому статьи 2 Федерального закона от 23 августа 1996 года № 127-ФЗ «О науке и государственной научно-технической политике» [3], инновационная деятельность – это деятельность (включая научную, технологическую, организационную, финансовую и коммерческую деятельность), направленная на реализацию инновационных проектов, а также на создание инновационной инфраструктуры и обеспечение её деятельности, а

согласно части 1 статьи 16.1 Федерального закона от 23 августа 1996 года № 127-ФЗ «О науке и государственной научно-технической политике» [3], государство оказывает поддержку инновационной деятельности в целях модернизации российской экономики, обеспечения конкурентоспособности отечественных товаров, работ и услуг на российском и мировом рынках, улучшения качества жизни населения.

В соответствии с разделом III «Стратегии инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года», утверждённой распоряжением Правительства Российской Федерации от 8 декабря 2011 года № 2227-р [4], общая инновационная политика государства связана с решением задач инновационного развития в различных секторах экономики и социальной сферы, в том числе в культуре, в рамках государственных программ.

В рамках федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)», утверждённой постановлением Правительства Российской Федерации от 3 марта 2012 года № 186 [5] (далее – ФЦП «Культура»), выполнялись 2 мероприятия, связанные с развитием материально-технической базы в области музыки: «Приобретение музыкальных инструментов и специального оборудования для организаций, осуществляющих образовательную деятельность по образовательным программам в области культуры и искусства» (общий объём финансирования – 248,65 млн. рублей); «Приобретение уникального оборудования (музыкальных инструментов, свето- и звукотехнического оборудования, фондового и экспозиционного оборудования, компьютерного оборудования и т.д.) для учреждений культуры» (общий объём финансирования – 796,87 млн. рублей). За 7 лет реализации ФЦП «Культура» на эти мероприятия было выделено 1045,52 млн. рублей (в среднем по 149 млн. рублей в год). Скорее всего, эти средства в большей своей части ушли на закупку либо не очень качественного оборудования, либо качественного оборудования иностранного производства по достаточно высокой цене. При этом мероприятия по поддержке реализации инновационных проектов по разработке и внедрению технологий и выпуску с их использованием качественной отечественной продукции для материально-технического обеспечения сферы культуры, в том числе в области академической музыки, в этой программе предусмотрены не были. Следует отметить, что в ФЦП «Культура» были предусмотрены мероприятия по поддержке и реализации инновационных проектов, в частности: в области современного искусства (312,93 млн. рублей); по использованию информационно-коммуникационных технологий в сфере культуры (49,44 млн. рублей); по разработке и внедрению инновационных технологий (создание базы данных образовательных программ, создание базы данных одарённых детей) (16,85 млн. рублей); по поддержке раз-

вития образовательных программ и проведения мероприятий для детей и молодёжи с целью освоения и активного использования языка современного искусства (видеоискусство, инсталляция, мультимедийные практики) (35,34 млн. рублей). Всего на реализацию инновационных проектов за 7 лет было выделено 414,56 млн. рублей. Несомненно, реализация этих мероприятий необходима, но и поддержка реализации инновационных проектов для развития материально-технической базы сферы культуры, в особенности в области академической музыки, тоже важна, поскольку, как уже было указано ранее, отсутствие необходимого технического оборудования, музыкальных инструментов высокого качества может привести к деградации исполнителей, образовательного процесса и в результате к утере Россией ведущих позиций в мировой музыкальной культуре.

Одним из вариантов выхода из данной ситуации было бы включение в государственную программу развития культуры мероприятий по поддержке реализации инновационных проектов по разработке и внедрению технологий и выпуску с их использованием качественной отечественной продукции для материально-технического обеспечения сферы культуры, в том числе в области академической музыки.

Возможен и второй вариант решения данной проблемы – закупка технологий, разработанных иностранными компаниями, и создание отечественных предприятий, выпускающих с их использованием качественную продукцию для развития материально-технической базы в области академической музыки. При этом следует учитывать, что, как правило, импортируемые технологии не являются самыми передовыми в мире. При использовании этого варианта возникают риски, связанные в том числе с введением в последние годы санкций против России:

- соответствующий договор может быть вообще не рассмотрен либо подписан на кабальных для страны условиях;
- необходимо конкурировать с производителями аналогичной продукции, использующими такую же либо более совершенную технологию, что можно обеспечить только при кардинальном росте производительности труда в российской экономике.

Кроме того, данная статья расходов должна быть где-то предусмотрена.

Существует и третий вариант – это расчёт на отечественный частный капитал, который придёт (или не придёт) на рынок продукции, необходимой для материально-технического обеспечения сферы культуры, в частности в области академической музыки. Здесь можно привести два примера таких отечественных компаний (их, конечно, больше).

«Компания Нева-Саунд», ключевым направлением работы которой является разработка и производство акустических пианино и роялей, совместно с концерном «С. Bechstein» с 2017 года выпускает на территории

Российской Федерации пианино «Михаил Глинка». На сайте компании указано, что «отличительной особенностью пианино “Михаил Глинка” от инструментов других отечественных марок является то, что в основе его производства лежит инновационный европейский подход к отбору и обработке материалов, сборке и интонировке будущих инструментов» [2]. Следует отметить, что программа по развитию производства отечественных фортепиано (в том числе создание пианино «Михаил Глинка») была на начальном этапе поддержана Президентом и Правительством Российской Федерации, а также Министерством промышленности и торговли Российской Федерации. В настоящее время уже более 200 пианино «Михаил Глинка» установлены, настроены и успешно эксплуатируются в школах городов Московской области – Сергиевом Посаде, Раменском, Электрогорске и других. Получены великолепные отзывы от пианистов, директоров музыкальных школ и лучших мастеров России (более подробно ознакомиться с отзывами можно на сайте компании [2]).

Компания «BAYLAND Музыкальные технологии», основными направлениями деятельности которой являются разработка проектов, поставка и монтаж профессионального звукового и светового оборудования, музыкальных инструментов для музыкальных школ, концертных площадок, использует в своей работе новейшие научные и технологические достижения, разработки ведущих мировых фирм-производителей светозвукового оборудования (компания является официальным дистрибьютором в России таких производителей звукоусилительного и акустического оборудования, как “Audix” (США), “Montarbo” (Италия), “Reference” (Италия), “Rolls-Bellari” (США); партнёрами компании являются фирмы “Lampo” (Италия), “Sagitter” (Италия), “Coemar” (Италия), “HK-Audio” (Германия), “Mayer Sound” (США), “Varco” (Бельгия), которые давно и прочно заняли свою нишу на российском рынке профессионального светового и звукового оборудования). Компания «BAYLAND Музыкальные технологии» успешно воплотила в жизнь много значимых проектов, в частности: проектирование и поставка оборудования в Центральный киноконцертный зал Академии ФСБ России, Зал конференций и приёма делегаций ФСБ России, репетиционный зал Большого Театра, Концертный зал имени П. И. Чайковского; поставка музыкальных инструментов для Ансамбля песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова, в Московский дом национальностей, Концертный и паркетный зал Московского дворца молодёжи, Московский театр-студию под руководством Олега Табакова и другие.

Как видно из приведённых примеров, это отечественные компании, взявшие для своего развития иностранные технологии. То есть фактически они воплотили в жизнь указанный ранее второй вариант решения проблемы материально-технического обеспечения сферы

культуры (в данном случае в области академической музыки) без участия государства. Вряд ли этим компаниям что-то грозит в ближайшее время, но непредсказуемость внешней политики США и Европейского союза не могут им гарантировать устойчивого развития в перспективе.

Четвёртый вариант развития сферы культуры – это государственно-частное и муниципально-частное партнёрство в этой сфере, которое регулируется Федеральным законом от 13 июля 2015 года № 224-ФЗ «О государственно-частном партнёрстве, муниципально-частном партнёрстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» [6] (далее – Закон № 224-ФЗ). Статья 13 Закона № 224-ФЗ, в частности, предусматривает заключение соглашений о государственно-частном партнёрстве, соглашений о муниципально-частном партнёрстве, в соответствии с которыми «частный партнёр (в соответствии с пунктом 5 статьи 3 Закона № 224-ФЗ частный партнёр – российское юридическое лицо, с которым, в соответствии с Законом № 224-ФЗ, заключено соглашение) обязуется создать полностью или частично за счёт собственных либо привлечённых средств являющиеся объектом соглашения недвижимое имущество или недвижимое имущество и движимое имущество, технологически связанные между собой ... и предназначенные для осуществления деятельности, предусмотренной соглашением, осуществлять эксплуатацию и (или) техническое обслуживание такого имущества, а публичный партнёр (в соответствии с пунктом 4 статьи 3 Закона № 224-ФЗ публичный партнёр – Российская Федерация, от имени которой выступает Правительство Российской Федерации или уполномоченный им федеральный орган исполнительной власти, либо субъект Российской Федерации, от имени которого выступает высший исполнительный орган государственной власти субъекта Российской Федерации или уполномоченный им орган исполнительной власти субъекта Российской Федерации, либо муниципальное образование, от имени которого выступает глава муниципального образования или иной уполномоченный орган местного самоуправления в соответствии с уставом муниципального образования) обязуется предоставить частному партнёру права владения и пользования им для осуществления указанной в соглашении деятельности и обеспечить возникновение права собственности частного партнёра на объект соглашения» [6]. Примеры возможного применения механизма государственно-частного и муниципально-частного партнёрства в сфере культуры приведены во многих публикациях [см., например: 1]. Однако согласно пункту 12 части первой статьи 7 Закона № 224-ФЗ к объектам соглашений о государственно-частном партнёрстве, соглашений о муниципально-частном партнёрстве относятся, в частности, «объекты образования, культуры, спорта, объекты,

используемые для организации отдыха граждан и туризма, иные объекты социального обслуживания населения». То есть, согласно Закону № 224-ФЗ, на основе соглашений о государственно-частном партнёрстве, соглашений о муниципально-частном партнёрстве возможно создание конкретных объектов культуры, а не создание объектов для обслуживания сферы культуры. Таким образом, создание объектов материально-технического обеспечения сферы культуры на основе соглашений о государственно-частном партнёрстве, соглашений о муниципально-частном партнёрстве Законом № 224-ФЗ не предусмотрено.

Представляется, что лучшим вариантом решения проблемы материально-технического обеспечения сферы культуры является включение в государственную программу развития культуры мероприятий по поддержке реализации инновационных проектов по разработке и внедрению технологий и выпуску с их использованием качественной отечественной продукции для материально-технического обеспечения сферы культуры, в том числе в области академической музыки (с финансированием, соответствующим финансированию крупных инновационных проектов ФЦП «Культура»), при этом поддержку должны получать (естественно, на конкурсной основе) организации, зарекомендовавшие себя в этой сфере деятельности. В частности, в области академической музыки такую поддержку могли бы получить приведённые в качестве примера компании, что позволило бы им уйти от зависимости от иностранных производителей (при оказании поддержки такая задача должна быть обязательно поставлена перед компаниями). Таким образом, эта мера позволит не только развивать отечественные технологии производства в области материально-технического обеспечения сферы культуры, но, главное, позволит (конечно, не сразу и не во всех областях) преодолеть зависимость от иностранного производителя такой продукции.

Литература

1. Есаков В. А. Искусство или бизнес? Перспективы государственно-частного партнёрства в вузах культуры и искусств // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 3 (65). – С. 193–199.
2. Сделано в России: Фортепиано «Михаил Глинка» [Электронный ресурс]. – URL: <https://pianomag.ru/articles/sdelano-v-rossii-fortepiano-mihail-glinka>
3. Собрание законодательства Российской Федерации, 1996, № 35, ст. 4137; 2011, № 30 (ч. 1), ст. 4602) (по состоянию на 21 апреля 2019 года).
4. Собрание законодательства Российской Федерации, 2012, № 1, ст. 216 (по состоянию на 21 апреля 2019 года).
5. Собрание законодательства Российской Федерации, 2012, № 13, ст. 1516; 2013, № 1, ст. 42; 2014, № 2 (часть I), ст. 81; 2014, № 38, ст. 5064; 2015, № 16, ст. 2376; 2016, № 5, ст. 691; 2016, № 24, ст. 3525; 2016, № 25, ст. 3802; 2017,

- № 10, ст. 1476; 2017, № 33, ст. 5180; 2018, № 7, ст. 1056; 2018, № 35, ст. 5559; 2018, № 47, ст. 7264 (по состоянию на 21 апреля 2019 года).
6. Собрание законодательства Российской Федерации, 2015, № 29 (часть I), ст. 4350; 2016, № 1 (часть I), ст. 11; 2016, № 27 (часть II), ст. 4293; 2016, № 27 (часть II), ст. 4294; 2018, № 27, ст. 3948; 2018, № 27, ст. 3956 (по состоянию на 21 апреля 2019 года).
 7. Собрание законодательства Российской Федерации, 2015, № 49, ст. 6998 (по состоянию на 21 апреля 2019 года).
 8. Собрание законодательства Российской Федерации, 2016, № 11, ст. 1552 (по состоянию на 21 апреля 2019 года).

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЦИКЛЕ «ЭСТАМПЫ» К. ДЕБЮССИ

Тамара Леонидовна МАЙДАНЕВИЧ,

и.о. доцента кафедры специального фортепиано
факультета музыкального искусства
Московского государственного института культуры,
Москва, Россия

e-mail: tlm_2@rambler.ru

Статья посвящена теме синтеза искусств в фортепианном цикле «Эстампы» французского композитора Клода Дебюсси. С точки зрения содержания здесь представлены три культуры: от восточноазиатской – через арабскую культуру Испании – к французской, окрашенной достижениями восточной цивилизации. В статье уделяется внимание эстетике Дебюсси в контексте символизма и импрессионизма, а также проводится параллель между музыкальными произведениями и поэзией символистов и живописью импрессионистов. В результате раскрывается значение названия цикла и влияние графики на замысел композитора. Автор подробно характеризует многоликость образов во второй и третьей частях цикла, также останавливается на истории создания и теме Востока в первой пьесе, а при анализе последней приводит сравнения с различными явлениями природы. Подобные ассоциации направлены на постижение композиторского замысла и расширение творческой фантазии исполнителя с целью формирования у него яркой интерпретации данного произведения.

Ключевые слова: Клод Дебюсси, «Эстампы», синтез искусств.

THE SYNTHESIS OF ARTS IN CYCLE “ESTAMPES” BY C. DEBUSSY

Tamara L. Maydanevich, Acting Associate Professor
of the Department of Special Piano, the Faculty of Musical Arts,
the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia

e-mail: tlm_2@rambler.ru

The article is devoted to the synthesis of arts in piano cycle “Estampes” by French composer Claude Debussy. In terms of contents three cultures are presented here: from the East Asian – through the Arab culture of Spain – to French, painted by oriental originality. In article attention is paid to Claude Debussy’s esthetics in the context of symbolism and impressionism and the parallel between pieces of music and poetry of symbolists and painting of impressionists is drawn. As a result the value of the name of a cycle and influence of graphics on the composer’s plan reveals. The author in detail characterizes variety of images in the second and in the third pieces of a cycle and stops on history of creation and a subject of the East in the first piece. Comparisons with various natural phenomena are also given in the last piece. Such associations are focused on the comprehension of the composer’s mind, the expansion of the creative imagination of the artist to create an outstanding interpretation of this cycle.

Keywords: Debussy, Estampes, the synthesis of arts.

Клод Дебюсси, основоположник музыкального импрессионизма, избрал для своей музыки совершенно новую систему образов, восходящую к мировоззрению художников-импрессионистов и поэтов-символистов, но причислял себя к символистам, а не к импрессионистам. Творчество символистов Ш. Бодлера, Ж. Лафорга и А. Самена музыковед С. Яроцинский назвал «поэзией агонии существований и предметов» [11, с. 210]. Именно под их воздействием композитора стали привлекать состояния меланхолии, затихания, сумерек, угасания; экзотические, исторические и пейзажные темы.

В своих творческих исканиях Дебюсси не мог не учитывать достижения художников-импрессионистов, которые стали работать на пленэре, их картины наполнились светом и воздухом. Они изображали лишь впечатление о цвете и форме предмета, из-за чего исчезли его чёткие контуры; природа воспринималась художниками как нескончаемая смена впечатлений. Как отмечает Р. Куницкая, «для Дебюсси ... принципиально важным стало доверие непосредственному впечатлению от природы. Разнообразные эмоциональные ощущения он детализировал в оттенки пейзажа и достиг тем самым предельной слитности душевных переживаний человека и природы» [6, с. 74]. «Теперь пейзаж, а не настроения человека Дебюсси признавал главной реальностью, подлежащей отображению в звуковых образах» [6, с. 64].

Наследуя традиции символистов, Дебюсси привносит в свои сочинения поэтическое содержание, в котором больше недосказанности и завуалированности, нежели конкретики. По мнению В. Смирнова, «в своих произведениях Дебюсси воплощает эмоцию-настроение в слиянии с живописной атмосферой впечатления и стремится названием дать толчок восприятию слушателя, направить его воображение. Отсюда и тяготение к живописным заглавиям» [10, с. 59]. А С. Яроцинский подчёркивает, что они «в подавляющем своём большинстве более поэтичны, чем живописны, и наперекор видимости служат скорее вуалированию намерений художника, чем их раскрытию» [11, с. 211]. Не случайно Дебюсси дал названия своим прелюдиям уже после создания музыки и перенёс их в конец музыкального текста. Такой принцип программности композитор унаследовал от символиста Стефана Малларме, считавшего, что «назвать предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы; внушить его образ – вот мечта».

Стремясь приблизиться в своих исканиях и к новаторству художников, Дебюсси, вслед за композиторами-романтиками, особенно Ф. Листом и М. Мусоргским, увлекла идея синтеза искусств (поэзии, живописи, архитектуры и музыки). Ярким примером подобного синтеза, в частности музыки и графики, является фортепианный цикл «Эстампы», который занимает важное место в репертуаре пианистов.

Эстамп (франц. *estampe*, от *estamper* – ‘оттискивать’) – произведение станковой печатной графики, представляющее собой отпечаток (оттиск) какого-то изображения на бумаге, иногда на ткани, пергаменте и т.д. Наиболее распространённые виды эстампа – гравюра и литография.

Эстампы были широко популярны в Европе, но когда в 60-х годах XIX века в Париж были привезены первые японские гравюры, то наступило всеобщее увлечение ими, в частности такими мастерами, как Утамаро, Харанобу.

Например, Ван Гог случайно приобрёл японские эстампы, которые впоследствии оказали большое влияние на его манеру письма. Ознакомившись с японскими эстампами, художники увидели иной способ изображения пространства, а для Дебюсси они послужили поводом к созданию фортепианного цикла «Эстампы». Композитор впервые употребил подобное название в истории фортепианной литературы.

Цикл открывается пьесой «*Пагоды*», написанной под впечатлением от восточной культуры. Дебюсси одним из первых в XX веке обратился к теме Востока и очень точно воплотил наиболее значимые стороны восточного искусства. Начав с этой пьесы, Дебюсси ещё не раз будет обращаться к подобной тематике («И луна опускается над развалинами храма», «Золотые рыбки», «Терраса, посещаемая лунным светом»).

Непосредственным прообразом сочинения стал туземный оркестр гамелан – национальный индонезийский оркестр. В состав гамелана входят ударные инструменты: гонги, барабаны, иногда включаются струнные щипковые и различные шумовые инструменты, общее число которых насчитывает от 10 до 25. Услышав этот оркестр на Всемирной выставке 1889 года, на которой были представлены этнографические экспонаты французской Океании, Дебюсси увлекла идея создать образ Востока посредством собственной стилистической системы, а главное – передать «впечатление» от музыки гамелана.

Для изображения присущих восточной культуре статики и созерцательности композитор использует лейтмотив, основанный на пентатонике, который на протяжении всей пьесы варьируется лишь за счёт ритма и гармонии, создавая единый образ.

Одной из возможных ассоциаций с данной пьесой является зримое представление пагод при разном освещении, подобно тому, как художники писали целые серии картин, изменяя лишь время суток (например, К. Моне «Руанский собор в полдень», «Руанский собор вечером», «Стога сена», Хокусаи «Тридцать шесть видов Фудзи» и т.д.).

Образ «Пагод» очень точно передаёт стихотворение китайского поэта VII века Ван Вэя «Посещаю обитель Сянцзи».

Бреду наудачу к святому храму Сянцзи.
В глушь углубился, – гряда вершин, облака.

Деревья древни, безлюдны крутые стези.

Где-то в ущелье колокол издалека.

Вторая пьеса цикла **«Вечер в Гренаде»** – это первое претворение Дебюсси образов Испании, которой он восхищался, но никогда не посещал.

По примеру Ж. Бизе и многих других композиторов, для которых хабанера (исконно гаванский танец) стала олицетворением Испании, Дебюсси решил использовать этот жанр для воплощения испанского духа в данной пьесе.

Говоря об образной сфере «Вечера в Гренаде», можно представить, что перед нами мелькают различные бытовые сценки, как будто используется приём кинематографического монтажа, а пьеса «рисует» яркую картину испанского города. А. Алексеев проводит аналогию с картиной К. Моне «Бульвар Капуцинок в Париже»: «В обоих произведениях авторы стремятся прежде всего передать общее впечатление от большого пространства уличного движения, пёстрой красочной толпы» [1, с. 119].

В «Вечере в Гренаде» Дебюсси мастерски передаёт зрительно-пространственные образы.

Во вступлении появляется ощущение, что сейчас раздвинется занавес и мы увидим какую-то сцену. Октавные ходы создают иллюзию расширяющегося пространства, а педальный наплыв ассоциируется с вибрацией струй воздуха. Первый образ – эпизод *Très rythmé* (тт. 38–60), к которому можно подобрать множество сравнений, например – уличное празднество, где под звуки гитары веселится толпа, постепенно она удаляется, и уже издалека слышны лишь отзвуки веселья.

В следующем эпизоде *Fis-dur* (тт. 67–91) Дебюсси использовал необычное сочетание ритмов – хабанеры и регтайма, здесь явно проявляется постоянно изменчивый, типично испанский характер – то гордый, то страстный, то нежный. Его очень точно передаёт картина Э. Мане «Лола из Валенсии», где изображена гордая и страстная цыганка, а также возникает ассоциация со стихами А. С. Пушкина:

... Вот вошла луна золотая,
Тише ... чу ... гитары звон ...
Вот испанка молодая
Оперлась на балкон ...

Далее перед нами вырисовывается новый образ (тт. 109–112 – *Léger et lointain*), имитирующий гитарный наигрыш, который дважды прерывается внезапным появлением второго эпизода, словно изображая сцену признания в любви под отдалённые звуки струн гитары.

Когда рисует картину замирания жизни города, погружения его в вечерние сумерки, что навеивает отрывок из стихотворения Г. Лорки: «Вечер, лиловою мглой омытый ...».

Произведение вызывает ассоциации и со стихотворением символиста А. Самена «Вечера»:

Задумался простор, застыв и не дыша,
И озеро небес исчезло золотое;
В пространстве густоты, в незыблемом покое
Ночь изливается – скорбящая душа.

В этом сочинении Дебюсси удалось создать неповторимый пейзаж: мы будто видим картину андалузского летнего вечера, тишина которого нарушается или отзвуками серенады, или гитарными наигрышами. Отголоски хабанеры словно «реют в вечернем воздухе»; они то приближаются, то исчезают.

Зрительную картину вечера также передаёт картина К. Моне «Руанский собор вечером», где собор – лишь предлог, а цель – изображение игры света. Контуры собора теряют отчётливость и материальность, пространство становится неопределённым, а всё изображение превращается в зыбкий мир.

Последний номер цикла **«Сады под дождём»** – ещё один пример пейзажно-звуковой зарисовки, в которой композитору удалось изобразить явления природы: дождь, ветер и солнце. И. Мартынов считает, что «в музыке Дебюсси почти зримо передано сверканье дождевых капель, падающих с листьев, переливающихся радужными оттенками, в ней слышится шорох листьев, ощущается опьяняющая свежесть летнего воздуха» [8, с. 168].

А Л. Кокорева связывает эту пьесу «со всем струящимся в природе: это не только потоки дождя, но и струящийся воздух, струящиеся запахи, лунные лучи, солнечный свет» [4, с. 106].

Рассмотрим лишь основные образы произведения, которые очень быстро и контрастно сменяют друг друга, будто рисуя картины природы.

Весь первый раздел, беспокойный по характеру, словно изображает дождь с завываниями ветра и надвигающуюся грозу.

Средний раздел пьесы, контрастный по фактуре, ритму и характеру, создаёт впечатление успокоения природы, затишья перед бурей. Тема в мажоре напоминает звон капель, и возникает ощущение, что солнце пробивается сквозь дождь.

Сходство музыкальной ткани следующего эпизода *Темпо I* и фактуры прелюдий «Ветер на равнине» и «Что видел западный ветер» позволяет говорить о стремлении композитора передать картину разбушевавшегося ветра, а М. Лонг характеризует данный фрагмент «как тучу, предшествующую радуге» [7, с. 121].

Яркие всплески арпеджио в коде ассоциируются с картиной Ф. Милле «Весна», где изображены ещё мокрые деревья, но разлившаяся радуга придаёт полотну необычайно светлое и радостное настроение.

Тема дождя привлекала многих поэтов, чьи творения по духу родственны сочинению Дебюсси:

Я слышу: дождь пустился вскачь ...
И вместе с потемневшим садом
Мы ждём, когда сверкнёт гроза.
(Ф. Вьеле-Гриффен. «Летний дождь»).

Есть в дожде откровенье – потаённая нежность
И старинная сладость примирённой дремоты,
Пробуждается с ним безыскусная песня,
И трепещет душа усыпленной природы.
(Г. Лорка. «Дождь»)

Все упомянутые поэтические и художественные ассоциации направлены расширить кругозор исполнителя, поскольку программная музыка несёт в себе особый художественный образ. А углубившись в историю создания пьес и обратившись к другим видам искусства, которые зрительно или словесно более точно передают эмоции и настроения, у исполнителя может сформироваться собственная интересная интерпретация этого цикла.

Литература

1. *Алексеев А.* Французская фортепьянная музыка конца XIX – начала XX века : Камиль Сен-Санс, Сезар Франк, Клод Дебюсси, Морис Равель. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1961. – 220 с.
2. *Альшванг А.* Клод Дебюсси : Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество. – Москва : Музгиз, 1935. – 96 с.
3. *Быков В.* Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 137–172.
4. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси : [исследование]. – Москва : Музыка, 2010. – 496 с. : ноты, портр., табл.
5. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. – Москва : Музыка, 1965. – 792 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил.
6. *Куницкая Р.* О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. – Москва : Музыка, 1982. – 89 с.
7. Маргерит Лонг. За роялем с Дебюсси. – Москва : Советский композитор, 1985. – 160 с.
8. *Мартынов И.* Клод Дебюсси. [1862–1918]. – Москва : Музыка, 1964. – 280 с.
9. *Печерский П.* О фортепианной музыке Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 91–136.
10. *Смирнов В.* Клод-Ашиль Дебюсси : Краткий очерк жизни и творчества. 1862–1918. – Ленинград : Музгиз, 1962. – 88 с.
11. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с пол. / [вступ. статья И. Бэлзы]. – Москва : Прогресс, 1978. – 232 с. : нот., нот. ил.

СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ»

Екатерина Александровна РАДЗЕЦКАЯ,

старший преподаватель кафедры фортепианного исполнительства
Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке,
Москва, Россия

e-mail: doktorbob@mail.ru

Проблема общения интересовала и продолжает интересовать многих исследователей. Общась, человек становится участником разнообразных сообществ людей, отождествляя себя с ними в понятии «мы». Особенно остро проблема общения проявляет себя в современном образовании. В музыкальном образовании общение имеет свою специфику, связанную с тем, что обучающиеся взаимодействуют не только с педагогом, но и между собой. Такое взаимодействие – музыкальная коммуникация – наиболее ярко проявляет себя в ансамблевой игре. Виды и формы такой музыкальной коммуникации разнообразны, от небольших дуэтов до многолюдных оркестров. Коммуникация музыкантов в оркестре будет значительно отличаться от коммуникации в малой группе (в дуэтах, трио, квартетах). Знание педагогом специфики и особенностей коммуникации в форме малой группы позволят достичь оптимального результата работы.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, ансамблевое исполнительство, взаимодействие, малая группа, общение профессионалов, уровни общения, манипулятивный уровень, сотворческий уровень.

SPECIFICITY OF THE MUSIC COMMUNICATION IN CLASS ON DISCIPLINE “CHAMBER ENSEMBLE”

Ekaterina A. Radzetskaya, Senior Lecturer of the Department of Piano Performing,
the Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia

e-mail: doktorbob@mail.ru

The problem of communication has been and continues to be of interest to many researchers. Communicating, the person becomes the participant of various communities of people, identifying with them in the concept “we”. Especially acute problem of communication manifests itself in modern education. In music education communication has its own specificity, due to the fact that students interact not only with the teacher but also with each other. This interaction – musical communication – most clearly manifests itself in the ensemble game. The types and forms of such communication a variety of music, from duets to small orchestras crowded. Communication of musicians in the orchestra will differ significantly from communication in a small group (in duets, triode quartets). Knowledge teacher knowledge of communication in the form of a small group to help you achieve optimal results.

Keywords: musical communication, ensemble performance, interaction, small group, communication of professionals, levels of communication, manipulative level, creative level.

Человек существо социальное. Существовать может только в социуме, не сам по себе, реализуя при этом одну из своих самых важных базовых потребностей. Этой потребностью для человека является потребность в общении. Общение является жизненно важной потребностью человека, сферой его многообразных переживаний и удовольствий. В общении человек раскрывает себя как личность, формируясь в общении сам и формируя круг своего общения, вырабатывает способность влиять на других людей, перенимать и передавать свои вкусы, взгляды, черты характера, шаблоны поведения и многое другое. В общении человек учится понимать себя и свой внутренний мир в обсуждениях своего внутреннего состояния, своих достижений, неудач и т.д. Понятие общения широкое, оно охватывает не только процессы развития отношений между людьми или их влияние и взаимовлияние друг на друга. Общение охватывает также процессы возникновения и разрешения межличностных конфликтных ситуаций. Тема общения всегда интересовала психологов, социологов и педагогов. В.В. Знаков понимает общение как форму взаимодействия людей, «которая изначально мотивируется их стремлением выявить психологические качества друг друга и в ходе которой формируются межличностные отношения между ними (привязанности, дружбы или, наоборот, неприязни)» [10, с. 48–49].

Особенно остро проблема общения стоит именно в образовательном процессе, происходящем как в общем, так и в специальном образовании. Связано это с тем, что начиная своё образование с раннего возраста (если иметь в виду дошкольное образование), человек продолжает его фактически на протяжении своей жизни, изменяясь сам и меняя своё отношение к образованию в различные периоды своей жизни. Соответственно этому меняются черты, стили, особенности общения человека, как с его учителями, так и с его сверстниками.

Общение людей может происходить в самых различных формах и видах, образуя притом сообщества людей – микросоциумы. В жизни человека такими микросоциумами могут быть семья, сослуживцы, круг друзей и знакомых, соседи, рабочий коллектив и т.д. Каждый человек уже с самого начала своей сознательной и социальной жизни называет для себя такой микросоциум «мы», тем самым ощущая себя частью такого «мы». Это «мы» является для человека переживанием его общности с другими людьми его микросоциума, его идентификацию с ними. Как пример таких «мы» можно назвать семью, класс, друзей, коллег и т.д. В сообществе музыкантов, такими «мы» можно назвать микросоциумы педагогов, студентов, пианистов, скрипачей и т.д., которые объединяются по различным признакам или количеству участников. Самое большое из таких «мы» будет – «мы» музыканты. «Мы» музыкантов будет связано своими общими целями и ценностями, определённой

ответственностью и профессиональной этикой. В связи с этим невозможно представить эффективное взаимодействие музыкантов друг с другом без взаимопонимания, взаимодоверия, сотрудничества. Работа в любом коллективе, будь то педагогический коллектив на работе, оркестр, камерный ансамбль или концертмейстерская практика, от каждого музыканта требует мастерства и профессионализма, постоянной готовности к самосовершенствованию, умения сотрудничать, гибкости в общении с другими музыкантами и т.д.

Музыкантское «мы» обучающихся претерпевает изменения как в составе микросоциума, в его количестве, так и в определённом его качестве. В процессе образования, происходящем в музыкальной школе, то есть в начальном образовании, «мы» объединяет детей по принадлежности к классу одного педагога, к общему потоку детей различных специальностей и способностей, входящих в один класс для посещения различных дисциплин, например, хор, сольфеджио, музыкальная грамотность и т.д. Стоит отметить, что у обучающихся фортепианного отделения таких микрогрупп будет меньше, чем, скажем, у обучающихся оркестрового отделения – например, скрипачей, виолончелистов. Оркестровое отделение включает в образовательный процесс такие совместные исполнительские дисциплины, как оркестр, квартет и т.д. Кроме этого, в классах по специальной дисциплине на оркестровом отделении присутствует концертмейстер, выполняющий как аккомпаниаторские, так и ансамблевые функции. Ученики фортепианной кафедры практически не задействованы в групповой интерпретации музыкальных произведений, исключение составляют редкие исполнения фортепианных концертов в сопровождении второго рояля (как партии оркестра). Из вышесказанного можно сделать вывод, что обучающиеся на фортепианном отделении детских музыкальных школ меньше задействованы в групповом исполнительском общении, а следовательно, возникающих проблем в музыкальной коммуникации у них будет больше, по сравнению с обучающимися на оркестровом факультете.

В следующем образовательном звене – среднем профессиональном образовании, то есть музыкальные колледжи, у обучающихся пианистов появляются такие совместные дисциплины, как фортепианный ансамбль, концертмейстерский класс, класс камерно-ансамблевого исполнительства. Именно эти совместные исполнительские дисциплины учат пианистов музыкальной коммуникации, образуя новое «мы» – ансамбль. Но «мы» проявляет себя и в других различных ипостасях. По мнению психологов, при возникновении такого объединяющего людей «мы» само общение становится более интересным, интенсивным, информативным, живым. В сообществе музыкантов таким примером может послужить объединяющее «мы» исполнителя музыкального

произведения и слушателей, складывающееся на концерте. По мнению Е. Назайкинского, такое слушательское «мы» «органично включается в акт восприятия, делает его особого рода активной и коллективной художественной деятельностью» [17]. Музыкант-исполнитель передаёт, посредством своей интерпретаторской трактовки замысел композитора слушателю, используя музыкальный язык, включая тем самым слушателя в общее «мы». Такая коммуникативная связь не односторонняя, ощущая некий ответ от публики на концерте, музыкант чувствует отдачу от своего исполнения. Б. Поршнева считает, что «чем больше скрещивается на индивиде разных “мы”, разных границ “мы” и “они”, тем меньше места для слепых, полубессознательных импульсов и эмоций, тем больше они должны уступать место мысли» [21, с. 162]. По мере взросления человека увеличивается и количество различных «мы». Различные категории «мы», такие как семья, друзья, сослуживцы и так далее, существуют в зависимости от ситуации. Образование же такого «мы» напрямую и неразрывно связано с общением, которое является объединяющим для людей в каждой из таких категорий.

Музыкальное общение является важным процессом совместных действий, создающим основу для ансамблевой интерпретации музыкального произведения. В связи с этим на самых первых этапах образовательного процесса в музыкальных учреждениях представляется чрезвычайно важным уделять внимание совместным действиям юных музыкантов, обучать их особенностям музыкальной коммуникации, поскольку именно так музыканты передают друг другу и публике своё слышание, восприятие, понимание, то есть свою интерпретацию музыкального произведения. Профессия музыканта изначально формирует у детей особый уровень сознания вместе с потребностью постоянно осмысливать свой опыт. Вот почему общение между различными поколениями профессионалов играет важную роль. Такое общение происходит через осмысление высказываний гениальных музыкантов и педагогов, слушание записей выдающихся исполнителей. Разумеется, не все темы, которые являются предметом обсуждения музыкантов, связаны исключительно с музыкой, но всё профессиональное музыкальное общение в итоге формирует сильное ощущение общности, принадлежности к «мы»-музыканты, которое будет непосредственно влиять как на личную, так и на профессиональную жизнь каждого музыканта.

Различные представители музыкальных видов деятельности и специальностей будут образовывать категорию «мы», объединяясь в различные группы и профессиональные сообщества. Профессиональные сообщества музыканты образуют на протяжении всего своего творческого пути, начиная с первых ступенек – музыкальных школ, средних специальных учебных заведений – музыкальных колледжей, вузов, продолжая их

в сложившихся исполнительских коллективах. Музыканты-исполнители объединяются в различные «мы» – от небольших формирований, дуэтов и трио, до довольно многочисленных по количеству участников – оркестровые коллективы, хоры и оперные студии. Небольшие объединения музыкантов, такие как дуэты, трио, квартеты и квинтеты, принадлежат к камерным ансамблям. Такие камерные ансамбли являются, по сути, малыми группами.

Специалисты считают, что малая группа – это небольшое по количеству связанных между собой взаимодействием участников процесса общения объединение. В ситуации камерного ансамбля, как дисциплины учебных заведений, такая малая группа будет образована двумя или несколькими учащимися. В числе таких участников будет и педагог по дисциплине, который призван обеспечить высокий исполнительский уровень и достоверность интерпретации музыкального произведения, при этом не принимая участия в самом исполнительском процессе.

Особенность ансамблевого музицирования уже в звене среднего профессионального образования будет заключаться в том, что мнение одного участника малой группы об исполнительской трактовке музыкального произведения, его характере и содержании, темпе и динамике может не совпадать с мнением другого участника творческо-исполнительского процесса. Иными словами, каждый из музыкантов, будь то учащийся или педагог, имеет право на выражение своей исполнительской трактовки музыкального произведения. Для того чтобы избежать конфликтных ситуаций, связанных с выражениями таких мнений, зачастую противоположных, следует разобраться, что представляет собой малая группа в социальной психологии.

В социальной психологии выделяют параметры малой группы. К таким параметрам относят групповую совместимость, социально-психологический климат группы. Также отмечают ценностно-личностные ориентиры, групповую сплочённость, групповые нормы и ценности. Показателем хорошей совместимости участников группы можно считать способность индивидов согласовывать свои действия друг с другом. Оптимизация своих взаимоотношений тоже относится к положительной групповой совместимости. Совместимость или несовместимость бывает различных видов, например: физиологическая, психологическая, психофизиологическая (темперамент) и идеологическая (ориентирование на одну цель).

Социально-психологический климат будет напрямую влиять на групповую совместимость малой группы. Проявляется он в виде совокупности определённых психологических условий, которые могут как способствовать, так и препятствовать продуктивности совместного взаимодействия участников. Выявлять себя психологические условия могут

в различных видах, жанрах и формах. К числу таких условий, безусловно, можно отнести как талант и эрудицию музыканта, так и его профессиональную компетенцию. Большое значение будет иметь уровень подготовки музыканта, как профессиональной, так и исполнительской. К числу психологических факторов также можно отнести степень одарённости того или иного исполнителя, его поведение в условиях работы камерного ансамбля, которое может соответствовать или не соответствовать групповым нормам, принятым в каждом конкретном ансамблевом образовании.

Групповыми нормами можно считать совокупность определённых правил и требований, принятых в данной группе. Эти правила и требования будут регулировать поведение, взаимоотношения и взаимодействие всех участников внутри группы. Принятые в ансамбле групповые нормы непосредственно связаны с групповыми ценностями, поскольку именно на основании их притяжения или отталкивания формируются правила группового поведения.

Взаимодействие и взаимоотношения участников камерного ансамбля могут выражаться в различных вариантах. Некоторые взаимоотношения могут быть достаточно позитивными и естественными. Группы с такими взаимоотношениями будут отличаться хорошим взаимодействием, что особенно важно при занятии камерной музыкой. О таком взаимодействии можно сказать, что люди понимают друг друга с полуслова. Однако этот идеальный вариант возникает довольно редко. Иногда, на начальном этапе работы с ансамблем студентов, такое взаимодействие практически отсутствует. Но при умелой работе педагога в творческом процессе совместной работы над музыкальной интерпретацией исполняемого произведения такое взаимодействие может раскрыться в полной мере.

Виды взаимодействий бывают различными. Например, встречается такой вид взаимодействия, как конформизм. Термин «конформизм» произошёл от латинского *conformis* – ‘подобный, сообразный’. Конформизм – это понятие, обозначающее приспособленчество. Также конформизмом называют пассивное согласие с существующим порядком вещей. В социальной психологии явление конформизма впервые было описано американскими психологами М. Шерифом и С. Ашем в середине прошлого столетия. С. Аш провёл известный эксперимент. Явление конформизма в малой группе имеет свои плюсы и минусы. К плюсам проявления конформизма можно отнести довольно высокий уровень сплочённости участников ансамбля, значительное упрощение организации совместной деятельности. Также плюсами группового конформизма можно назвать сокращение времени на адаптацию нового участника в сложившемся коллективе малой группы. Однако минусы конформного поведения в группе довольно серьёзные. К таким минусам можно отнести потерю

самостоятельности в принятии групповых решений, отсутствие оригинальности мышления, творческих идей, выражения своих мнений об интерпретаторской трактовке исполняемого произведения.

Несмотря на минусы, можно сказать, что конформизм участников малой группы создаёт некоторые удобства в общении как между самими участниками, так и между ними и педагогом, так как снимаются различные вопросы и проблемы взаимопонимания, ведь обучающийся готов согласиться с любым положением вещей. Не возникает дискуссий о темпе музыкального произведения, о его интерпретации, даже о самом выборе музыкального произведения для исполнения. Педагогу не приходится разбирать и устранять конфликтные ситуации, решать вопросы, связанные с выбором программы. Но для камерного ансамбля характерно единение интересов и интерпретаций, к которому участники приходят в процессе творческой работы.

Противоположностью конформизма ошибочно считают нонконформизм. Психологи считают, что нонконформизм – это стремление человека соблюдать такие свои интересы, которые будут принципиально противоположны интересам остальных участников группы. Нонконформист будет бороться за свои интересы, противоположные группе, отстаивать собственную модель поведения, принципиально противоположную групповой модели поведения. Несмотря на всю разность конформизма и нонконформизма, в этих двух явлениях есть общие черты. Такими чертами является то, что и конформист, и нонконформист мыслят не самостоятельно. Другими словами, «в сущностном плане эта форма личностной активности не просто близка, а, по сути дела, идентична проявлениям конформизма, так как в обоих случаях можно практически с полной уверенностью говорить о зависимости индивида от группового давления, его подчинения большинству» [14], а «кажущаяся самостоятельность при проявлении нонконформности не более чем иллюзия» [14].

В малой группе, состоящей из учащихся и педагога, будут одинаково отрицательны обе крайности. Отличительной чертой успешно работающих малых групп будет самостоятельная и активная позиция каждого из участников малой группы, их независимость, но в то же время единство и сплочённость. Успешность работы камерного ансамбля напрямую зависит от лидера такой малой группы. Основные признаками лидерства определяют более высокая, по сравнению с остальными членами группы, компетентность, активность и инициатива при решении групповых задач.

Лидером малой группы – камерного ансамбля студентов – является педагог. Специфика такого лидерства состоит в том, что педагог, будучи лидером, не является участником непосредственно исполнительского процесса. Педагог решает практически все вопросы, связанные с организацией и существованием малой группы, отвечает за

психологический климат малой группы, решает возникающие в процессе совместной работы конфликтные ситуации.

К возникновению конфликтных ситуаций может привести недостаток взаимопонимания и взаимодействия в малых группах. Поскольку, как говорилось ранее, специфика камерно-ансамблевого исполнительства заключается в равных правах каждого участника этого вида деятельности в реализации своей интерпретаторской идеи.

Творческая работа изначально вбирает в себя эту категорию конфликтов, поскольку в процессе творческого взаимодействия задействованы несколько человек, которые могут иметь свои позиции, своё отношение к делу и т.д. Однако не все конфликтные ситуации разрешаются конфликтом как таковым. Некоторые из них разрешаются вполне дружелюбно и спокойно. Конфликтные ситуации, возникающие, например, в связи с различными взглядами на трактовку музыкального произведения либо связанные с темповыми представлениями, могут принести пользу. В случае такой конфликтной ситуации педагог может дать возможность студентам проявить самостоятельность, выразить своё отношение к трактовке произведения, выслушать возможные возражения остальных участников камерного ансамбля. Можно, например, записать различные по темпу исполнения спорного произведения варианты и, прослушав каждый из них совместно с исполнителями, прийти к единому решению относительно трактовки. В отличие от таких скорее дискуссионных, чем конфликтных ситуаций, конфликтные ситуации, связанные с межличностными отношениями в группе, могут привести к конфликту как таковому.

Причинами внутригруппового конфликта могут быть различные факторы и обстоятельства: стиль руководства, личностные особенности и интересы членов группы. В музыкальном мире причинами конфликта могут быть межличностные отношения, сложившиеся в малой группе. Конфликты разделяют на конструктивные и негативные. Как видно из самого смысла слов, конструктивный конфликт может принести пользу и развитие, а негативный конфликт действует, скорее, разрушающе и может повлечь за собой полное прекращение взаимодействия конфликтующих.

Решение конфликтов и выход из конфликтных ситуаций напрямую зависит от складывающихся в малой группе взаимоотношений, взаимодействия и взаимопонимания. Если взаимоотношения и взаимодействие в коллективе высокое, то и взаимопонимание будет тоже высоким. Каждый из участников коллектива будет с пониманием относиться к мнению остальных участников, к их интересам, стараться понять и принять их позицию по отношению к возникшей ситуации, но в то же время выражая и своё отношение к ситуации.

Взаимопониманием можно назвать осознание человеком состояний, целей, мотивов другого человека. Некоторые личностные свойства могут как облегчать, так и затруднять понимание. Такие свойства личности называют коммуникативными. Выделяют три основные группы коммуникативных свойств личности. Общие коммуникативным свойства выражают отношение к людям и стиль поведения в ситуациях общения. Специальные коммуникативные свойства определяют, как другие люди воспринимают человека, как они себя чувствуют и ведут в его присутствии. Особенные коммуникативные свойства соединяют потребности группы в человеке с нужными качествами и возможностью человека эти качества применить. В камерно-ансамблевом исполнительстве такие особенные коммуникативные качества демонстрирует педагог.

Люди могут взаимодействовать на различных психологических уровнях, отличающихся по характеру восприятия друг друга, взаимодействия и манеры поведения. Психологи выделяют несколько уровней общения: примитивный, манипулятивный, шаблонный, конвенциональный, игровой и духовный. Применительно к рассматриваемой ситуации целесообразно более подробно остановиться на некоторых из них.

Манипулятивный уровень (от латинского *manus* – ‘рука’) – это скрытое управление человеком. Такой уровень не всегда носит исключительно отрицательный характер, например, Дейл Карнеги советовал, вступая в диалог с человеком, подчёркивать согласие и стремление с ним к одной цели, при этом не прерывая собеседника в случае несогласия с ним [13, с. 234]. Искусный собеседник может добиться нескольких «да» слушателя, настраивая его на положительную реакцию. Такой уровень общения, грамотно используемый педагогом, может помочь в достижении положительных результатов.

В информационном общении манипулятор переместит внимание от того, *что* сказано на то, *почему* это говорится, на мотивы и причины, не давая возможности собеседнику отстоять свою точку зрения. В деловом общении манипулятор ослабит внимание партнёра, создав нехватку или, наоборот, избыток информации, формируя мнение общества, применяя двойные стандарты оценки ситуации и т.д. В экспрессивном общении манипулятор будет возвышать себя, принижая при этом партнёра по общению. Различные приёмы манипулятивного уровня общения приводят к достижению целей быстрее и с меньшими потерями, например, при работе с большими коллективами. В образовательном процессе, происходящем в звене среднего профессионального образования, отказаться от манипулятивного уровня общения проблематично.

Конвенциональный уровень общения (от латинского *conventio* – ‘соглашение’) считается базовым для полноценного общения. В таком общении собеседники делают всё, чтобы найти общий язык, разрушить

возникающие барьеры. Каждый из собеседников готов к диалогу. Такой уровень общения студентов-музыкантов позволяет достичь оптимальной работы в ансамбле и позволяет договориться.

Сотворческий уровень общения порождает совершенно новый субъект общения – «мы», которое является совершенно новым качеством психологической общности. Такой уровень общения будет выявлять взаимодополняемость людей в их индивидуальных чертах различия. Позиция лидера в таком сотворческом уровне общения будет определяться исключительно яркостью и глубиной мысли, не личностью партнёра, а правотой самого мнения. Такое общение будет продуктивным, обогащающим друг друга и вдохновляющим. Происходит оно не только между ансамблистами-студентами, объединяя их в едином порыве творческой интерпретации музыкального произведения. Генрих Густавович Нейгауз описывал своё ощущение единения с публикой, происходящее на его концертах, о «мы» музыканта и публики: «заставить других полюбит то, что я люблю, полюбить так, как я люблю. Конечно, мне доставляет удовлетворение и внешний успех, но лишь тогда, когда я чувствую, что зал становится одной семьёй, что все мы становимся близкими, что мы все родственники ... Самое приятное, когда заставишь почувствовать какую-нибудь очень тонкую вещь, когда во время какой-нибудь ферматы – полная тишина...» [18, с. 82]. На таком сотворческом уровне, Я одного из участников общения становится частью Мы всех участников, отождествляя его с остальными.

Именно такое ощущение общности учащих-музыкантов, отождествление каждого из участников ансамбля со всем своим маленьким коллективом и будет обеспечивать высокую достоверность интерпретаторской концепции музыкального произведения. Такая достоверность возможна только при готовности каждого участника согласовывать свои намерения и действия с намерениями и действиями всех остальных членов малой группы, гармонично сочетая свои творческие подходы с творческими подходами других. В свою очередь, достижение такого результата возможно только при грамотной работе педагога, являясь его основной и принципиально важной целью.

Литература

1. Аджемов К. Х. Незабываемое : воспоминания : очерки и статьи. – Москва : Музыка, 1972. – 152 с., [8] л. ил., портр., факс. : ноты
2. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1969. – 288 с. : нот. ил.
3. Бах Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры / пер. [с нем.] и коммент. Е. Юшкевич. – Санкт-Петербург : Earlymusic, 2005. – 169 с.
4. Буянова Н. Б., Литвиненко Ю. А. Самоактуализация музыканта в социуме // Человеческий капитал. – 2016. – № 12 (96). – С. 27–30.

5. *Быстрова Л. И.* Приоритетные направления оптимизации политики социального развития в сфере образования // Современное общество, образование и наука : сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции, 31 марта 2015 г. : [в 16 частях]. – Тамбов : Усом, 2015. – Часть 9. – С. 28–32.
6. *Вицинский А.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением : Психологический анализ. – Москва : Классика-XXI, 2003.
7. *Гофман Й.* Представление себя другим // Современная зарубежная социальная психология. – Москва : Издательство Московского университета, 1984. – С. 188–196.
8. *Гофман Й.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / [пер. с англ. Г. Павлов]. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 191 с. : ил., ноты.
9. *Зимняя И. А.* Педагогическая психология. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 332 с.
10. *Знаков В. В.* Понимание в познании и общении. – Москва : ИП РАН, 1994. – 237 с.
11. *Калашкова Д. О., Корсакова И. А.* Специфика педагогического общения как целостного процесса // Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования : сборник научных трудов. Выпуск II. – Москва : Буки-Веди, 2017. – С. 437–440.
12. Камерный ансамбль : Педагогика и исполнительство : [сборник статей] / ред.-сост. К. Х. Аджемов. – Москва : Музыка, 1979. – 166 с.
13. *Карнеги Д.* Как завоёвывать друзей и оказывать влияние на людей. – Москва, 2008. – 352 с.
14. *Кондратьев М. Ю., Ильин В. А.* Азбука социального психолога-практика. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 464 с.
15. *Мудрик А. В.* Общение как фактор воспитания школьников. – Москва : Педагогика, 1984. – 111 с.
16. Музыкальные коммуникации в пространстве культуры : моногр. / И. А. Корсакова, Н. И. Ануфриева, А. И. Щербакова ; Российский государственный социальный университет. – Тула : Тульский полиграфист, 2012. – 392 с.
17. *Назайкинский Е.* Оценочная деятельность при воспитании музыки // Восприятие музыки : сборник статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. – Москва : Музыка, 1980. – С. 195–229.
18. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. – 4-е издание. – Москва : Музыка, 1982. – 300 с. : нот. ил., 9 л. ил.
19. *Пазовский А. М.* Записки дирижёра / общая ред. В. Кухарского. – Москва : Музыка, 1966. – 562 с.
20. *Печерская А. Б.* Творческая активность как теоретико-педагогическая парадигма // Дополнительное образование в сфере культуры и музыкального искусства: традиции и инновации : тезисы межвузовской научно-практической конференции / редактор-составитель: В. А. Волобуев. – Москва : МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2008. – С. 62–65.
21. *Поршнев Б.* Социальная психология и история / АН СССР. – Москва : Наука, 1966. – 213 с.
22. *Ушинский К. Д.* Педагогические сочинения : в 6 томах / Академия педагогических наук СССР. – Москва : Педагогика, 1988–1990. – Том 5. – 1989.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ В ВУЗЕ

Андрей Михайлович ЛЕСОВИЧЕНКО,

доктор культурологии, профессор кафедры философии и культурологии
Сибирского государственного университета путей сообщения,
Новосибирск, Россия

e-mail: lesovichenko@mail.ru

Статья посвящена актуальной для теоретических прикладных исследований в области культуры теме, связанной с рассмотрением музыкальных фестивалей как ключевого элемента современной культурной жизни. Рассматривается возможность изучения фестиваля как объекта социально-культурного творчества при помощи подходов, характерных для анализа произведений искусства. Указывается на значение этих мероприятий для процесса децентрализации современной культуры. Подчёркивается значение концепции инициатора, фактически создающего особого рода художественное произведение. В качестве примера обобщается опыт подготовки фестивалей народной музыки, проходивших в Улан-Удэ в 1989–2012 годах по инициативе и под руководством профессора Виктора Васильевича Китова, в основном на базе Восточно-Сибирского государственного института культуры. Дана характеристика проведения одного из фестивалей – «Звуки Евразии» 2008 года. Сделана попытка обобщения подходов В. В. Китова к концепциям фестиваля. Сделан вывод, что этот подход ориентирован на высокообразованных профессионалов в данной области творчества, соответствует главной тенденции увеличения значения высшего образования в отечественной культуре.

Ключевые слова: децентрализация культурной жизни, музыкальная культура, вузы культуры, социально-культурное творчество, Восточная Сибирь, праздник, фестография.

SOCIAL AND CULTURAL POTENTIAL OF A MUSIC FESTIVALS IN AN UNIVERSITY

Andrey M. Lesovichenko, Full Doctor of Cultural Studies,
Professor of the Department of Philosophy and Culturology,
the Siberian Transport University, Novosibirsk, Russia

e-mail: lesovichenko@mail.ru

The article is dedicated to actual theme for an theoretic and practice investigations in the cultural district which connect with a music festivals as a key element of modern cultural life. There are view possibilities to study a festival as subject of social and cultural create likely analyses of art work. There are take experience of the festivals of folk music which hold in Ulan-Ude in 1989–2012 years under leading of the professor Victor V. Kitov in the East-Siberian State Institute of Culture. There are give the characteristic of the international festival “The Sound of Eurasia” of 2008. We give the mind of Victor Kitov to a concepts of a festivals. We show that an ideas of Victor Kitov are orient to high professionals in the own district of create.

Keywords: cultural decentralization, music culture, high education in music culture, social and culture create, East Siberia, fest, festography.

Размышляя о художественной жизни современности, удивляешься, насколько сильно она отличается от уклада предшествующих столетий. Если в музыкальной культуре XIX века основные процессы концентрировались большей частью вокруг театрально-концертных площадок в столичных городах, то в последние десятилетия, при сохранении сложившейся прежде модели, всё большее значение приобретают децентрализованные формы организации культурной жизни [8]. В таких формах преподнесение произведений искусства осуществлялось и раньше, но не было распространено широко. Одной из моделей децентрализации стало фестивальное движение. Фактически, оно – важнейший индикатор уровня активности в современной художественной жизни, определяющий не только условия работы профессиональных, но и любительских, а также образовательных учреждений, особенно сферы культуры и искусства.

Несмотря на очевидную значимость явления, нельзя сказать, что это явление достаточно осмыслено в научной литературе, особенно в тех аспектах, которые касаются музыкально-фестивальной практики. Непосредственно этой теме посвящена содержательная статья А. А. Барбанова [2], есть полезные соображения в работах по разным эртологическим вопросам В. Егорычевой, Д. Журковой, К. А. Жиделёвой и Н. Б. Кирилловой, но в целом разработок немного. Главная сложность заключается в том, что исследователи осторожно относятся к описанию конкретных фестивалей, предпочитая формулирование общих положений. Такой подход понятен и оправдан до определённых пределов. Действительно, теоретическая составляющая требует изложения обобщений, не дающих исследователю «утонуть» в бесчисленных частностях. Однако рассмотрение конкретных объектов – тоже актуальная и необходимая процедура, так как позволяет обозначить весь комплекс художественно-культурных проблем, возникающих при проведении фестиваля, а не только тех, которые иллюстрируют избранные теоретические положения. Попытаемся в настоящей работе выстроить теоретическую конструкцию «снизу», от фактов конкретной фестивальной практики.

Констатируем сначала очевидное: «фестиваль», то есть «праздник», относится к числу базовых элементов культуры [3]. Художественная составляющая в любых праздниках всегда велика, однако нынешний подход к этим явлениям значительно отличается от традиционных. Отличия связаны, что очевидно, с транспортно-логистическими возможностями современности, которых не было даже в недавнем прошлом. Собрать большое число участников из дальних мест на короткое время стало возможно относительно недавно. При этом точка проведения совершенно не обязательно должна быть в крупном городе. Часто фестиваль пре-

вращается во встречу интересных друг другу людей в удалённом от «цивилизации», красивом месте. Может быть и другая форма: мобильная группа деятелей искусства перемещается по городам, знакомя со своим творчеством жителей этих мест. Такую модель можно было бы назвать гастрольями, но это именно фестиваль, потому что в каждом из городов под поездку формируется большая программа, где приезжие обеспечивают важную, но меньшую часть работы, а большая часть выступлений – показ местных сил.

Пока не отстоялись общепринятые стандарты фестивалей искусств. Об этом свидетельствует попытка типологии таких акций, которую предпринял А. М. Меньшиков [7]. Она не выдерживает критики. Автор предлагает группировать фестивали так: универсальные, специализированные, монографические, тематические, узкоспециализированные. Такие группы не однопорядковые, здесь не прослеживается централизующая идея. При этом признаки «специализированный» и «узкоспециализированный» – не вполне корректны в аспекте маркировки явлений. В то же время явно не учтены многие другие возможные задачи организации фестивалей. Например, возрастной состав участников, географическая представительность, качество профессиональной подготовки и т.д. Впрочем, издержки предлагаемой типологии естественны, так как фактически каждый фестиваль – неповторимое произведение социально-художественного творчества. В этом и трудность изучения фестивальных событий, но в этом и главная ценность для культурологического исследования, неисчерпаемый потенциал менеджерских проектов [2].

Думается, необходимым на сегодняшний день подходом к изучению фестивалей является монографический – описание и анализ конкретных акций, осуществлённых в соответствии с проектом одного лидера (художественного руководителя, продюсера, менеджера – по ситуации). Это напоминает дискурс, принятый при изучении творческого наследия композиторов, художников, писателей и других создателей художественных произведений, поскольку замысел и его реализация несут в себе в большой мере художественный потенциал именно на уровне фестиваля в целом. Этим потенциалом определяются технические, экономические и административно-хозяйственные решения. Фестиваль, даже если он имеет пролонгированный характер и проводится десятилетиями, каждый раз – законченная, осмысленная и проработанная до деталей художественно-культурная композиция. В отношении музыкальных фестивалей такая аналогия особенно весома, поскольку музыкальное творчество всегда тяготеет к собиранию в комплексы (от одной композиции – к циклу пьес, от цикла – к концерту и т.д.), поэтому образование крупных акций из существующих комплексов – продолжение композиторской

практики, естественно, с другим компонентным составом. Создание музыкального фестиваля вряд ли возможно без решающего голоса профессионального музыканта-лидера. В отличие от других типов фестивалей, здесь невозможен чисто менеджерский подход, особенно если необходимо предложить нетривиальное решение.

Конечно, самобытность идеи фестиваля, как и любого произведения искусства, может быть разной, поэтому не всегда инициатор такой акции заслуживает отдельного внимания, как и далеко не всякий автор музыкальных сочинений интересен для музыковедов. Но есть среди лидеров фестивального движения «генераторы», интересные именно способностью синтезировать новые мысли и реализовывать самобытные проекты. Назовём их «фестографами» («сочинителями фестивалей» или «повелителями фестиваля» – можно выбирать).

Очевидно, что в нашей стране есть немало выдающихся «фестографов». Об этом свидетельствуют блестяще проведённые и вновь организуемые фестивали разного масштаба и содержания, поддержанные на уровне руководителей страны, крупных международных организаций. Многие создатели таких проектов представляют столичные школы, благодаря чему центральные города России уже давно стали зоной перманентного фестивального процесса. Однако для осмысления такая ситуация не вполне удобна именно в силу изобилия. Если характеризовать сами проекты – это не мешает, но оценивать общественное значение каждой конкретной акции уже трудно, а уловить внутреннюю связанность нескольких событий одного проекта можно вообще только по формальным признакам: слишком велико влияние иных фестивалей, проходящих параллельно. В связи с этим оптимальным представляется опыт региональных проектов, где интенсивность фестивальных движений ниже, а каждое конкретное событие дольше сохраняет значение, успевая «смыкнуться» с последующим, обеспечивая тем самым внутреннее сопряжение событий одного проекта и даже нескольких проектов, индустрированных одним «фестографом». Такие комплексы становятся опорными моментами истории художественной культуры конкретного региона, то есть сохраняют вневременную актуальность.

Весьма ценным и показательным примером в этом смысле представляется «фестографическое» наследие заслуженного работника культуры Российской Федерации и Республики Бурятия, профессора Виктора Васильевича Китова [см.: 5; 6], который с 1989 по 2012 годы инициировал и провёл в Бурятии 14 музыкальных фестивалей различного уровня (регионального, всероссийского, международного), каждый из которых стал событием для республики, в целом стал значимым событием художественной жизни Сибири, а некоторые его работы дали заряд к развитию культурных связей как внутри России (в начале – СССР), так

и в отношениях с Республикой Кореей, Монголией, Китаем, Индией, а также Болгарией, Польшей. Эти фестивали стали источником идей и для современной практики.

«Фестография» стала важнейшим делом В. В. Китова далеко не сразу. Баянист, руководитель оркестра русских инструментов, после окончания Уфимского института искусств в 1976 году он стал преподавателем кафедры народных инструментов Восточно-Сибирского государственного института культуры (Улан-Удэ) и первые годы активно занимался решением творческих задач по своей специальности. Позднее Китов принял и административные обязанности (несколько лет работал деканом факультета культурно-просветительной работы), а спустя годы освоил культурологию как профессию, защитив кандидатскую диссертацию, таким образом реализовав все возможности академического роста. В какой-то момент ему стало не хватать средств для самореализации в пределах, заданных работой в вузе. Он умело использовал ресурсы института, где в то время обучались студенты не только из «русских» регионов Восточной Сибири, не только буряты, но также организованные группы из Якутии, Тувы, Монголии. Виктор Васильевич организовал ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир», в котором калейдоскопом демонстрировали художественные сокровища своих народов представители всех названных землячеств.

Выступления коллектива высоко оценили в республике, а затем и в разных городах России, включая столицу. Начались выезды за рубеж, во время которых были установлены связи с коллегами, закладывались варианты творческого взаимодействия. Именно эти контакты послужили источником его фестивальных проектов.

Первым оказался задуманный им Всесоюзный фестиваль студенческих фольклорных ансамблей «Байкальские встречи» (в рамках III Всесоюзного фестиваля народного творчества). Этот проект был осуществлён в 1989 году на волне наибольшего подъёма активности ансамбля «Сибирский сувенир». В Улан-Удэ съехались музыкальные и танцевальные коллективы фольклорного направления, в основном из вузов, родственных Восточно-Сибирскому институту культуры: «Вечёрки» и «Прялюшки» из Алтайского института культуры (Барнаул), ансамбль «Бунафша» из Таджикского института искусств (Душанбе), «Тилюли» из Таллинского института искусств (Таллин). Были ансамбли из Польши («Танцухи», г. Лодзи) и Монголии (из Музыкально-драматического театра, г. Зуун-Моод). В те годы такое масштабное дело, включавшее в себя шествие по городу, концерты на важнейших площадках, мастер-классы, лекции крупнейших специалистов, научно-практическую конференцию, выезд на Байкал, где у ВСГИКа есть собственная база отдыха, было для Бурятии просто грандиозным [1].

Первый фестиваль «Байкальские встречи» был многовекторным и содержательно многоаспектным. При всей красочности для вузовского мероприятия слишком большая многоохватность – скорее недостаток, чем достоинство, поэтому в заключительном документе было отмечено, что «недостаточно чётко определена задача фестиваля и научно-практической конференции. Это привело к определённому распылению творческих сил в работе и неполной эффективности конечного результата» [1, с. 29]. При подготовке второго фестиваля (1998) Виктор Васильевич учёл замечания и сфокусировался на одной проблеме – «Традиционный фольклор в полиэтнических странах». Не менее ясно была обозначена тема и третьего фестиваля (2001) – «Культура народов Сибири». Этими темами определялся масштаб фестивалей и их содержательное наполнение. Они были меньше ориентированы на внешний эффект и больше сосредоточены на профессиональных проблемах.

Параллельно В. В. Китов провёл три локальных фестиваля, где в основном творческая часть была осуществлена силами собственного вуза: Фестиваль музыки композиторов Бурятии, Калмыкии, Тувы, Якутии, Монголии» (1999); Фестиваль русской музыки (2001); Фестиваль «Звучат инструменты Азии» (2005). Кроме того, на базе Улан-Удэнского музыкального колледжа в том же 2005 году он организовал Фестиваль бурятских оркестров.

Эти акции, казалось бы местного значения, стали способом апробации подходов к объединению музыкально-творческих ресурсов на основе тематического принципа.

Так, например, фестиваль 1999 года представил сочинения композиторов перечисленных республик в переложении для ансамбля двух фортепиано или народного инструмента с фортепиано. Здесь были сочинения Б. Ямпилова и А. Прибылова (Бурятия); В. Тока (Тува); П. Чонкушова, А. Манджиева (Калмыкия); В. Ксенофонтова (Якутия); Ж. Чулууна и Л. Мурдоржа (Монголия). Фестиваль был небольшим, но внутренне очень цельным.

С 2006 года В. В. Китов начинает цикл международных фестивалей, которые стали развёрсткой идей, отработанных на локальном уровне. Всего их было проведено семь. Первые два назывались «Звуки инструментов Евразии» (2006, 2007). Последующие пять обозначены как «Звуки Евразии» (2008–2012). Последний из них, проведённый в 2012 году, стал одновременно V Всемирным конгрессом IOV, так как был включён в список акций этой международной фольклористической организации. При некоторой коррекции наименования эти семь событий – единый фестографический процесс. В центре каждого из них лежит одна из азиатских инструментальных культур. Гостями были музыканты из Кореи,

Индии, Китая, Тайваня, Японии, Монголии. Во всех фестивалях принимали участие коллективы принимающей стороны – и бурятские, и русские. Плюс к тому, для расширения диапазона музицирования, приезжали мастера из других регионов России и из европейских стран. В ходе событий проводились не только концерты, но также мастер-классы и научные конференции.

Рассмотрим подробнее содержание фестиваля «Звуки Евразии» 2008 года, так как он стал первым среди пяти целостно концептуально выстроенных и тщательно воплощённых в жизнь международных мероприятий.

В центре – традиционная музыка Китая, составившая главный блок концертов и мастер-классов. Её оттенили русская, болгарская, удмуртская и бурятская музыка. Культурологическое осмысление музыкальных процессов, составившее содержание ряда докладов, обеспечило глубокую смысловую «подкладку» практическому музицированию в ходе научно-практической конференции.

Все участники – виднейшие мастера своего дела. В группе китайских музыкантов главными фигурами были: профессор Ван Хун-и (исполнитель на струнном щипковом инструменте «люцинь»), Лю Мэйли (исполнитель на струнном щипковом инструменте «пипа»), Чжу Минь (исполнитель на струнном смычковом инструменте «эрху»), Се Юйхун (исполнитель на многострунном безгрифном инструменте «янцин»). В «соревновании» с ними выступили болгарский исполнитель на «гадулке» (струнный смычковый инструмент) Г. Андреев, музыканты из Удмуртии, играющие на крезе (многострунный безгрифный инструмент), под руководством С. Кунгурова, гуслир из Москвы П. Лукоянов и дуэт гармоник из Саратова С. Самусенко – С. Суняйкин. Среди участников конференции – профессора В. В. Китов, В. Л. Кургузов, В. Ц. Найдакова, В. В. Ромм, А. М. Лесовиченко.

Такое содружество музыкантов само по себе сделало фестиваль событием далеко не местного масштаба. Однако важнее другое. Программа форума была подобрана так, что благодаря ей произошло углубление и расширение музыкально-культурного поля нашей страны. Слушатели и участники по-новому увидели возможности связей в культуре и своё место в ней.

Китайские гости играли на традиционных инструментах, исполняя музыку двух типов – собственно традиционную музыку, имеющую многовековые корни, и композиторские сочинения, созданные в рамках музыкальной культуры европейского типа [4]. Болгарский музыкант Г. Андреев – известный в своей стране дирижёр и композитор – вынес на суд слушателей свои произведения для гадулки, основанные на формах народного творчества. Оригинальные поиски современных исполнителей на безгрифных многострунных гуслиях показал П. Лукоянов

в большой программе. Он продемонстрировал возможности своего инструмента в композициях разного рода – от аккомпанемента напеву до экспериментальных тембровых изысков молодых композиторов. Весьма любопытно звучали гусли в переложениях музыки XVIII века, выявив свой «клавесинный» потенциал. Удмуртская разновидность гуслей – «великий крезь» – инструмент только начинающий входить в концертный обиход, поэтому поиски ижевских энтузиастов показались особенно увлекательными. Действительно, нежные напевы под прозрачные звуки крезья производят чарующее впечатление. Незабываемый эффект создали и гармонисты с Волги. Саратовская гармоника даёт прекрасный ансамбль с многотембровым баяном при, казалось бы, разных эстетических установках.

Вместе с мастер-классами эти выступления, несомненно, обеспечили углубление представлений о народных инструментах у всех слушателей. Благодаря опубликованному сборнику представленных на конференции материалов (выполненному, кстати, в прекрасной полиграфии) мы получили очевидное приращение к существующим знаниям.

Современно и высококачественно звучал оркестр бурятского ансамбля песни и танца «Байкал». Выдающихся успехов добились преподаватели отделения бурятских народных инструментов музыкального колледжа, обновившего весь «парк» инструментов. Это стимулировало профессиональных композиторов к написанию новой музыки. В частности, следует отметить большой вклад в разработку ресурсов обновлённых инструментов, сделанный в сочинениях В. Усовича, Л. Санжиевой, Е. Олёрской, А. Русанова. Интересно выступил и улан-удэнский русский ансамбль «Забава» под управлением Н. Осипова.

Прорабатывая концепцию каждого фестиваля, Виктор Васильевич определял доминанты мероприятия. Для него фестиваль – школа, позволяющая профессионалам расширить представления о национальных культурах. Кроме самого первого фестиваля 1989 года, осуществлённого по модели, типичной для советских фестивалей народного творчества, с его обширным социальным замахом, все остальные, по сути дела, были сориентированы на интересы тех музыкантов, которые непосредственно были задействованы в концертах, а также на студентов, обучающихся народной музыке. То есть акции носили корпоративный характер. Вместе с тем здесь была очень велика отдача в плане творческого самовыражения со стороны каждого из участников, потому что они выступали не только как педагоги и технологи своей профессии, но и как мастера искусства (работать в аудитории, где слушателями являются в основном коллеги-профессионалы всегда трудно и увлекательно). Наконец, особой задачей таких фестивалей является установление межличностных отношений, нужных для организации следующих подобных акций.

Перечисленные задачи имеют эстетический смысл. Однако в условиях современной культурной практики такие мероприятия (здесь следует подчеркнуть их связанность с вузовской педагогикой [9]) стали значимым системообразующим фактором, обеспечивающим насыщенность творческого процесса и социальную привлекательность места, где они проводятся.

Литература

1. «Байкальские встречи» : материалы Всесоюзного фестиваля. – Улан-Удэ : РИО ВСГИК, 1989. – 45 с.
2. *Барабанов А. А.* Музыкальный фестиваль как явление культуры: региональные фестивали в культурной политике России // Культура и цивилизация. – 2015. – № 6. – С. 39–54.
3. *Жигульский К.* Праздник и культура : Праздники старые и новые. Размышления социолога : [пер. с польского] / [вступ. ст. А. И. Арнольдова]. – Москва : Прогресс, 1985. – 336 с. : ил.
4. *Лесовиченко А. М.* Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа // Музыкальная культура как национальное и мировое явление. – Новосибирск : РИО НГК имени М. И. Глинки, 2002. – С. 114–120.
5. *Лесовиченко А. М.* Мастер инициативы // Музыка и время. – 2012. – № 9. – С. 15–16.
6. *Лесовиченко А. М.* Полпред сибирской народной культуры // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. Выпуск 4. – Москва : РИО Академии повышения квалификации и переподготовки работников культуры и туризма, 2004. – С. 95–98.
7. *Меньшиков А. М.* Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : автореферат дис. на соиск. учён. степ. кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Меньшиков Александр Михайлович ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС). – Москва, 2004. – 20 с.
8. *Ярошенко Н. Н.* Сущностная диверсификация социально-культурной деятельности: международный контекст и отечественные условия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 3. – С. 139–144.
9. *Ярошенко Н. Н.* Ценностное содержание образования в сфере культуры и искусств: контекст международного взаимодействия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 5 (43). – С. 27–34.

МУЗЫКАЛЬНО- ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТР КАК ФОРМА ДУХОВНО- НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ МОЛОДЁЖИ

Лариса Николаевна УЛЬЯНОВА,

кандидат философских наук, профессор,
директор Института искусств и художественного образования
Владимирского государственного университета имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых,
Владимир, Россия

e-mail: lari-2009@live.ru

Статья посвящена проблеме духовно-нравственного воспитания молодёжи, включению эстетической и просветительской деятельности в процесс исполнительской практики студентов. Рассматриваются вопросы формирования духовно-нравственной культуры, осознания художественно-эстетического контакта, сотворчества, восприятия художественного произведения, эстетического опыта и сознания. В качестве основной задачи, реализуемой художественно-просветительским проектом «Музыкально-просветительский театр», рассматривается процесс введения молодого человека в диалог с самим собой, своим эстетическим сознанием и с миром.

Ключевые слова: эстетическая деятельность, исполнительская практика, художественно-ценностные и духовно-нравственные ориентиры, эстетический предмет, художественно-творческая активность, эстетическое сознание.

MUSICAL EDUCATION THEATRE AS A FORM OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF YOUTH

Larisa N. Ulyanova, Ph.D. (Philosophy), Professor,
Director of the Institute of Arts and Artistic Education,
the Vladimir State Alexander and Nikolay Stoletovs University,
Vladimir, Russia

e-mail: lari-2009@live.ru

The article is devoted to the problem of including the aesthetic and educational activity into the process of performance practice of students. The preparation for professional concert activity, creation of concert educational programmers aim at cultivating artistic-creative activity, the necessity to come into contact with works of various kinds of art. The problems of realization of artistic-aesthetic contact, co-creativity, perception of a work of art, aesthetic experience and consciousness are examined. The main aim of the educational project "Musical education theatre" is regarded to be the process of introducing young people into a dialogue with themselves, their aesthetic consciousness and the world.

Keywords: aesthetic activity, performance practice, artistic value reference points, aesthetic object, artistic-creative activity, aesthetic consciousness.

Чрезвычайно остро и актуально сегодня звучат вопросы: как в современном социокультурном пространстве идентифицируют себя молодые люди, насколько наша рационализированная модель образования ориентирована на нравственные и эстетические ценности? Нет сомнений, что система эстетического образования не может быть узкоспециализированной, эта система должна быть вплетена в жизнь общества, в контекст широкого культурно-образовательного процесса. Представляется важным изучение не только форм, средств и методов эстетического воспитания, но и анализ практики духовно-нравственного воспитания, которая формирует интерес к многогранности эстетического развития личности.

Философское толкование духовного теснейшим образом связано с христианским мировоззрением. Духовное – возвышенное стремление к свету, к истине, всему прекрасному, божественному, позволяющему постичь подлинные ценности, приблизиться к вечности.

Задача личности – развить свой творческий, интеллектуально-эмоциональный и духовный потенциал. Вспомним мысль Н. А. Бердяева – личности нет без работы духа над душевным и телесным составом человека.

Духовные идеалы всегда направляют нас на созидание, творчество, ценностное наполнение определяет индивидуальность, делает личность всесторонне развивающейся, гармоничной, подготовленной к участию в широком контексте культурных процессов.

Думается, никто не будет отрицать, что культурные институты в своём высшем проявлении являются той инстанцией, где происходит обсуждение и развитие духовно-нравственных ценностей, обсуждение пути, по которому следует идти личности.

Христианское воспитание личности в России имеет многовековой опыт, оно хранит имена святых земли Русской, лучших людей, которыми полнилась Россия во все времена.

Институт искусств и художественного образования Владимирского государственного университета и Владимирская областная филармония (базовая кафедра ИИХО ВлГУ) на протяжении десяти лет представляют владимирскому зрителю плоды совместного творческого проекта – Музыкально-просветительского театра. Молодёжный творческий коллектив выступает на сцене Концертного зала имени С. И. Танеева с абонементными циклами «Музыка. Поэзия. Любовь», «Музыкальная палитра», «Музыкальные прогулки по Владимиру», среди постановок наиболее значимыми стали «Князь Владимир – Креститель», «Лики любви», «Сказка о маленьком волшебнике и большой музыке», «Стеклянный мальчик». С одной стороны, он имеет целью создание условий для творческой самореализации и профессионального роста молодых

артистов, наших выпускников и нынешних студентов. С другой стороны, не менее, а может быть, и более важная цель – это поиск эффективных путей воспитания духовно-нравственной и художественной культуры учащейся молодёжи в современных социокультурных условиях Владимирского региона.

Как художественному руководителю данных проектов, мне представляется важным привлечь наиболее талантливых студентов к профессиональной концертной, эстетической деятельности, создать концертно-просветительские программы на основе взаимодействия различных видов искусства. Разнообразие стилей, жанров и направлений в музыкальном, театральном и хореографическом искусстве создаёт возможности для обогащения образовательного потенциала обучающихся, повышения уровня их художественно-эстетического развития, для организации взаимодействия участников художественно-образовательного процесса как внутри временного творческого коллектива для создания конкретной программы, так и с другими студентами, педагогами, коллегами, публикой, заинтересованной в постоянном общении с различными видами и жанрами исполнительского искусства.

Наши концертные, театрализованные программы мы стараемся наполнить художественными произведениями, направленными на формирование духовно-нравственной культуры. Музыкальные произведения классики и современности призваны глубоко воздействовать на чувства и переживания детей. Творения музыкального искусства в сочетании с театральной формой пронизаны идеями гуманизма, воспевают высокие нравственные идеи человека.

Воспитание эмоциональной отзывчивости, формирование образа отношений человека и мира – основа практически для каждого музыкально-театрализованного представления или концертной программы нашего коллектива, кристаллизация тех операций жизненной практики человека, которые выявляют сущность его взаимодействия с миром.

Таким образом, основная задача, реализуемая нашим художественно-просветительским проектом, – введение молодого человека в диалог с самим собой, своим эстетическим сознанием и с миром.

В качестве подтверждения сказанному приведём в пример работу над музыкальным спектаклем «Андрей Рублёв: духовный путь к русской иконе». Это проект, подготовленный Музыкально-просветительским театром во Владимирской областной филармонии в 2016 году.

Отметим, что в проекте были задействованы, кроме наших выпускников-солистов, студенты 1, 3, 4, курсов разных специальностей.

Погружение в музыкально-сценический материал было бы невозможным без понимания основной идеи, без работы эстетического сознания личности: в качестве объекта для изучения выступило становление и

укрепление отечественных традиций в русском искусстве и культуре XIV–XV веков.

Во многом благодаря преподобному Сергию Радонежскому учение о союзе Отца, Сына и Святого Духа Андрей Рублёв воплотил как отражение Высшей Красоты. Нас окрыляет изображённая на иконе певучесть, одухотворённость Троицы, направляющая к бесконечной Гармонии, по пути духовного становления личности. Конечно же, самым главным было созданное духовно-смысловое единство образа Троицы.

В Институте искусств и художественного образования ВлГУ знакомят студентов всех образовательных программ с историко-культурным наследием, достижениями культуры и творчества региона, страны, способствуют сохранению и расширению культурного разнообразия, повышают степень информированности о культуре, содействуют их социокультурной и исполнительской практике.

Воображение, творчество и стремление к новому присущи каждому человеку, могут быть развиты и использованы. Обретение уверенности, основанной на глубоком понимании собственной культуры, является наилучшей из возможных отправных точек для изучения и, как следствие, уважения и понимания других культур.

Воспитание художественно-творческой активности, потребности входить в контакт с произведениями разных видов искусства – одна из основных задач художественного образования, оно происходит только в процессе непосредственного общения с искусством. Творческая деятельность способствует и самовыражению, и самопознанию. Во многом эта деятельность опирается на собственный жизненный опыт, наблюдение и анализ опыта восприятия произведений искусства. Очень важным оказывается соединение данного в теории с живой практикой воссоздания произведения искусства в процессе восприятия (исполнения). Именно в этом процессе выявляется умение мыслить образами, ассоциативно, знание стилевых и жанровых закономерностей произведений, а также умение сформулировать и «высветить» тот набор эстетических и духовно-нравственных ценностей, который «сокрыт» в произведении.

Сегодня, как известно, интенсивно развивается общероссийский проект «Образование через всю жизнь», и, на наш взгляд, крайне необходимо выработать единую систему эстетического воспитания всех возрастных категорий граждан, от яслей до пенсионного, ведь эстетический опыт необходим человеку как мыслящей, творящей и созерцающей личности. Разобщённость и стихийность этих процессов в сфере образования и культуры, к сожалению, очевидны.

Представляется, что интеграция эстетического, художественного подходов и других предметных областей в процессе реализации об-

разовательных программ всегда будут способствовать более глубокому постижению мира и человека в мире.

На сегодняшний день нам нужно научиться использовать свой опыт и талант в условиях открытого партнёрства и диалога с профессиональным сообществом в сфере образования, культуры и искусства. Нужно вместе защищать наши общие ценности, формировать совместные культурные программы, создавать дискуссии, культивировать разнообразие. В нашем регионе есть неотложная необходимость скоординировать усилия на культурно-образовательной стратегии, провести подробный мониторинг кадровых потребностей культуры и искусства. Мы должны задать себе трудные вопросы, нам нельзя отмахиваться от тех, кто пытается измерить полезность нашей отрасли, и вместе с тем нельзя возводить непроходимые границы вокруг традиционных форм и методов работы. Наш университет готов стать стабильной площадкой для плодотворной дискуссии по реализации национального проекта «Культура» в региональном и межрегиональном пространстве. Как известно, художественное образование находится в поиске нового содержания, соответствующего современным задачам в рамках стандартов нового поколения, идёт разработка новых программ, методик ФГОС 4 поколения. Идёт модернизация педагогического образования и наша задача – подготовка и переподготовка современных кадров, сопряжение и объединение усилий всех заинтересованных сторон.

В каждой образовательной программе мы ставим целью формирование художественно-ценностных и духовно-нравственных ориентиров, профессиональных идеалов, освоение нравственных схем действия, решение художественных задач, необходимых для эстетического образования человека.

Кроме осуществления художественно-творческих проектов и представления результатов своей творческой деятельности общественности, создания художественно-образовательной среды для студентов, нами ставятся также задачи в научно-исследовательской деятельности.

Основой для учебно-исследовательской и научно-практической работы в творческих проектах для нас стала категория эстетического предмета, исследование произведения искусства как эстетического феномена. В трудах многих феноменологов доказывается, что бытие эстетического предмета всецело связано с сознанием. В своей работе ранее мы описали процессы, связанные с выстраиванием, конституированием этой эстетической целостности в сознании субъекта восприятия в опоре на методологии Р. Ингардена и Н. Гартмана [4, с. 27–28].

Научно-практическая значимость художественно-творческого проекта выводится в опоре на принципы феноменологического анализа. Исполнителей, безусловно, интересует то, что возникает в сознании

слушателя, то, что появлялось в результате его эстетического взаимодействия с тем, что он видит и слышит, целостность, которая возникает в результате становления и развития на основе восприятия. Как отмечает Т. Адорно, «сказать что-нибудь дельное и содержательное о художественном опыте можно лишь в связи с конкретным разбором фактов, а не благодаря влюблённости в предмет своих изысканий» [1, с. 258].

Эмпирическая сфера в эстетической науке сегодня доминирует в методологическом плане. «... Эстетика стремится теоретически осмыслить суть происходящего и определить его место в общем историческом художественно-эстетическом процессе, в структуре эстетического сознания современности» [3, с. 27]. Несмотря на существенное изменение, уточнение смысловых точек и конкретных методов анализа эстетических и художественных феноменов современности, для нас основополагающими остаются ориентиры на глубину сотворчества и осуществление духовного полилога.

Способность философско-эстетического, духовно-нравственного постижения произведений зависит от уровня художественной культуры зрителя, слушателя. На этапах становления художественных образов зритель обретает себя в качестве соблюдающего правила и следующего указателям опорных точек в том мире, в котором ему предстоит определить своё место. Образование художественным образом раскрывается как многоэтажный процесс, в котором через постижение значений знаков представления зритель выстраивает самосозидание, выступает творцом самого себя и мира за счёт идеального моделирования личного мироотношения.

В результате проведённых бесед со студентами после представлений выявляются самые яркие, впечатлившие практически всех зрителей точки, что, однако, не означает полного согласия всех с авторской позицией и художественным решением. Однако подчеркнём, что духовная работа, вызванная последствием всего воспринятого и пережитого, выявляет для нас главное – возникло стремление к соревновательной творческой работе сознания.

По словам Т. Адорно, «процессуальный характер произведений искусства есть не что иное, как их временное ядро» [1, с. 258].

Эстетический предмет выстраивается в результате активного взаимодействия субъекта восприятия произведения с его объектом. «Художественное произведение как бы опутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается» [2, с. 369], – эти слова М. Бахтина мы в полной мере можем применить к нашей позиции в определении идейной основы для создания каждого конкретного концертного вечера.

Таким образом, нам необходимо не аффективное, а познающее поведение в отношении произведений искусства. Однако важно помнить, что эта свобода не произвол, мы не раз говорили об ответственности перед художником и дисциплинированной работе нашего эстетического сознания. Недопустима нетерпимость к суждениям других, предвзятость, предубежденность.

Действительно, освоение, оценка целостного художественного явления требуют эстетической и художественной образованности, ясных представлений о критериях достоинства произведения. Но приобрести всё это можно, только овладевая богатствами художественной культуры.

Основной принцип драматургии в Музыкально-просветительском театре – диалог искусств, по нашему представлению, является диалогом, в котором каждое произведение обновляется и в то же время остаётся само собой как источник человеческих чувств, образов и высоких духовных ценностей. Какие идеи определили своеобразие культурной эпохи, каковы символические и логические ряды восприятия, углубляется ли понимание настоящего, как выстраивается духовный полилог автора – исполнителя – слушателя, состоялся ли диалог эпох? Апеллируя к сознанию и эстетическому опыту, мы ставим задачи рассмотреть различные аспекты проблем восприятия и познания произведений различных видов искусств.

Всё это даёт возможности как для профессионального совершенствования, так и для художественно-педагогической сферы; таким образом, мы создаём необходимые условия для эффективного художественного образования наших студентов, для поиска собственных ценностных духовно-творческих идеалов.

Литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. – Москва : Республика, 2002. – 527 с.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
3. *Бычков В. В.* Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий // Эстетика : вчера, сегодня, всегда. Выпуск 2 / Российская академия наук. Институт философии ; отв. ред. : В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – Москва : ИФ РАН, 2006.
4. *Высоцкая (Ульянова) Л. Н.* Эстетический предмет в музыке : монография. – Владимир : Владимирский государственный педагогический университет, 2006. – 135 с.

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. Объём 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 редколлегией 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 Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 24.00.01 – Theory and history of culture (Cultural Studies),
- 24.00.01 – Theory and history of culture (Philosophical Sciences),
- 13.00.01 – General pedagogy, history of pedagogy and education (Pedagogical Sciences),
- 13.00.05 – Theory, methods and organization of social and cultural activity (Pedagogical Sciences),
- 13.00.08 – Theory and methods of professional education (Pedagogical Sciences)

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

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

DEPUTY EDITOR

N. N. Yarosnenko, Full Doctor of Pedagogical Sciences, 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. Nezhnets, 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