

№ 3 (34) 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

Сараф М.Я., Сараф С.М.

Информационные поля образовательного пространства 5

Егошина Н.Б., Николаева О.А., Смирнова А.Н.

Особенности комического эффекта
в межкультурной коммуникации 13

Литературоведение

Киселева И.А.

Функции диалога в поздней лирике М.Ю. Лермонтова 21

Тихомирова Е.Г.

Сказка: рефлексия культурного опыта
и инкультурационная модель 30

Ведерникова М.А.

Пушкинистика в отечественном балетоведении:
историографический обзор 39

Морозова М.М.

Н.С. Лесков в культурном пространстве Орловского края 46

Художественная культура: история и современность

Дробышева Е.Э., Смекалов Ю.А.

Арт-коллаборация в архитектонике современной культуры.....53

Синявина Н.В., Махнович Е.В.

Художественные процессы в социокультурном пространстве
России и Китая начала XX века63

Риневич В.А.

Интерпретация евангельских сюжетов в фортепианном цикле
О.Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»74

Социально-культурная деятельность

Ипполитов С.С., Ипполитова Е.С.

Многодетная семья в культурной политике:
к проблеме посещаемости учреждений культуры.....85

Тихоновская Г.С.

Культурно-досуговая программа от замысла к воплощению:
актуализация ключевых понятий104

Иванова Г.А.

Культурно-досуговая деятельность
в системе библиотечно-информационного образования.....115

Методика профессионального образования

Курицкая Л.В.

Вокальный цикл Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира»
в контексте коучингового подхода к решению исполнительских
задач концертмейстера123

Кузнецова М.С.

Роль и значение средств русского танца
в педагогическом процессе
высшего хореографического образования133

№ 3 (34) 2019



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008

CONTENTS

Cultural processes and phenomena

Saraf Mikhail Ya., Saraf Svyatoslav M.

The information field of the educational space 5

Yegoshina Nina B., Nikolaeva Olga A., Smirnova Anna N.

Humorous effect features in the intercultural communication 13

Literary studies

Kiseleva Irina A.

Style-forming and meaning-forming role
of dialogue in M. Yu. Lermontov's late lyrics 21

Tikhomirova Ekaterina G.

Fairy tale: reflection of cultural experience
and inculturation model 30

Vedernikova Margarita A.

Pushkinistics in the national ballet studies:
a historiographical review 39

Morozova Milena M.

Nikolai Leskov and the process of the Oryol region literary
space formation 46

Art culture: history and modernity

Drobysheva Elena E., Smekalov Yuri A.

Art collaborations in the architectonics of modern culture 53

Sinyavina Natalia V., Machowicz Elena V.

Artistic processes in the socio-cultural space
of Russia and China in the early XX century 63

Social and cultural activities

Ippolitov Sergey S., Ippolitova Ekaterina S.

Large family in cultural policy: the problem of attendance
of cultural institutions 85

Tikhonovskaya Galina S.

Cultural and leisure program from concept
to implementation: actualization of key concepts 104

Ivanova Galina A.

Cultural and leisure activities in the in the system of library
and information education 115

Methods of professional education

Kuritskaya Ludmila V.

D. Kabalevsky's vocal cycle «Ten Shakespeare sonnets»
in the context of a coaching approach to solving the concertmaster's
performing tasks 123

Kuznetsova Maria S.

Use of means of the Russian dance in the pedagogical process
in the system of higher choreographic education 133

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПОЛЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10301

Михаил Яковлевич САРАФ,

доктор философских наук, профессор,
Московский государственный институт культуры

e-mail: ssaraf@yandex.ru

Святослав Михайлович САРАФ,

кандидат технических наук,
преподаватель МИРЭА – Российский технологический университет

e-mail: ssaraf@yandex.ru

Образовательное пространство есть важная часть культурного пространства. Информационные поля образовательного пространства возникают вследствие взаимодействия составляющих его структурных элементов. Понятие информационных полей выражает активную энергетическую направленность субъектов образовательных отношений на возможности получения информации, необходимой для наиболее эффективного, успешного образовательного процесса и наивысших его результатов. Система культуры должна иметь средства защиты своего образовательного пространства и его информационных полей.

Ключевые слова: культурное пространство, образовательное пространство, информационные поля образовательного пространства, субъект образовательного процесса, информированность, образование

THE INFORMATION FIELD OF THE EDUCATIONAL SPACE

Mikhail Ya. Saraf, Full doctor of Philosophy, Professor,
Moscow State Institute of Culture

e-mail: ssaraf@yandex.ru

Svyatoslav M. Saraf, Ph.D. (Technical Sciences),
teacher of MIREA – Russian technological University

e-mail: ssaraf@yandex.ru

The educational space is the important part of cultural space. Information fields of educational space arise owing to interaction of structural elements making it. The concept of information fields expresses an active power orientation of subjects of educational relations on possibility of reception of the information necessary for the most effective, successful educational process and its highest results. Culture systems should possess protection frames of the educational space and its information areas.

Keywords: cultural space, educational space, information fields of educational space, the subject of educational process, knowledge, education.

Безопасность единого культурного пространства составляет необходимое условие сохранения и укрепления национального суверенитета и обеспечения национальных интересов.

Образовательное пространство есть одна из важнейших составляющих частей культурного пространства. Оно представляет собой сферу, в которой осуществляется трансляция накопленных достоверных и проверенных практикой знаний, необходимых для освоения и усвоения членами социума в целях общественного воспроизводства. Деятельностное содержание этой сферы выступает как образовательный процесс, результатом которого является образование, то есть сформированный целенаправленным обучением систематизированный комплекс навыков, знаний и умений, обеспечивающий необходимый и достаточный уровень компетентности субъекта деятельности как в ее общем социокультурном плане, так и в плане специализированном, профессиональном. Составной частью образования является воспитание, главной функцией которого выступает формирование субъекта деятельности и социокультурных коммуникаций в соответствии с доминирующим в данном социуме представлением о сущности и образе человека. Субъектом образовательного процесса является взаимодействующее единство обучающего и обучаемого с приоритетом первого, обусловленным его ведущей ролью в целеполагании и организации этого процесса. Единство же определяется их общим объективным интересом в достижении образовательного результата [6].

Образовательное пространство, таким образом, включает в себя всю совокупность средств обучения в виде подготовки кадров для этой деятельности, ее методического и информационного обеспечения, необходимой материальной базы. Оно строится по рациональным принципам, структурировано потребностями и задачами образования, довольно четко ранжировано по уровням, направлениям и спецификациям обучения. Это его инварианты.

Однако следует учитывать, что всё содержание образовательной топологии, его построение, определяется конкретными историческими обстоятельствами жизнедеятельности социума. Оно очень подвижно, хотя направления и скорости изменений различных элементов структуры образовательного пространства чрезвычайно различны. С одной стороны, они определяются общими социоэкономическими и социокультурными закономерностями развития общества, с другой – зависят от процессов, происходящих в локальных социокультурных пространствах, и даже от их флуктуаций. А в наибольшей мере они определяются характером и типом межкультурных взаимодействий.

В традиционных родоплеменных локальных и в значительной мере изолированных культурах образование не выделяется в самостоятельную

задачу и вид деятельности. Оно синкретично с воспитанием и бытовым поведением, где используется весь исторически накопленный данным этносом массив информации. Готовность члена племенной общины к участию в общественном воспроизводстве определяется инициациями, проверкой усвоения необходимого для жизнедеятельности опыта предков.

Образовательное пространство как особая сфера формируется в условиях функционирования древних цивилизаций, когда разделение труда и социальная организация общественной жизни требуют специальных знаний и умений, гарантированных специальным обучением, что требует их выделения в особую сферу деятельности с дифференциацией структурных образований и функций, во взаимодействии которых индуцируются информационные поля. Содержание образовательного пространства, его структурная и функциональная организация определяется историческим типом культурной эпохи, которая характеризуется доминирующим мировоззрением (мироощущением, мировосприятием, миропониманием) и языком культуры. Так, для древних восточных цивилизаций такую основу составляли мифологическое мировоззрение и культы и такие языки, как санскрит, фарси и др., формировавшие общую ментальность, образный строй артефактов. Для Средневековья это христианство и латынь, структурировавшие образовательное пространство как средство постижения божественной сущности в тайных знаках ее проявления. Это закрытые, замкнутые на себя образовательные пространства. Разве что Древняя Греция явила поразительный феномен прорыва в открытое пространство, детерминированное не сакральностью, но и жизненными потребностями гражданского полисного общества в самостоятельном и самостоятельно мыслящем субъекте деятельности, получающем знания не в качестве таинственного дара, а в общественном учебном учреждении на основе общедоступных, рационально обоснованных методик. Язык ее культуры стал языком общегражданским. Поэтому греческая и римская античность является подлинной предтечей и основой современной европейской культуры. С Возрождения и Нового времени языками культуры стали национальные языки и начало формироваться открытое секуляризированное образовательное пространство, в котором научное знание заняло доминирующее положение.

Понятие образовательного пространства широко употребляется в современной философии, социологии и психологии образования, в педагогике. Достаточно внимания уделяется разработке вопросов безопасности образовательного пространства и особенно информационной безопасности [1]. Однако один аспект этой проблемы еще не выявляет себя в плане специального рассмотрения, а именно – влияние на образовательные процессы информационных полей, индуцируемых взаимодействием самих структурных элементов, составляющих образовательное пространство.

Если понятие образовательного пространства выражает содержание, характер и способ социальной распределенности всего имеющегося к настоящему времени массива достоверного, верифицированного знания (в целом и в отдельных отраслях), а также обоснованных и апробированных обучающих технологий его получения и применения, то понятие информационного поля образовательного пространства выражает его направленность, векторальность, индуцируемую взаимодействием его субъектов и представляющую распределенность их интенций и интересов в образовательном процессе. Понятие информационного поля в нашем понимании в большей мере выражает активную энергетическую направленность субъектов образовательных отношений на возможности получения информации, необходимой для наиболее эффективного, успешного образовательного процесса и наивысших его результатов. Познавательный интерес здесь выступает как бы навигатором в образовательном пространстве, образно говоря, идет следом за потребной информацией. Именно наличие информационных полей образовательного пространства определяет его метрику и динамику, ориентацию на его содержание, способ и формы получения и применения образования, направление и характер его развития, его социальные роль и место.

В образовательных пространствах цивилизационных культур весьма часто образование отождествляется с информированностью. Информированность в образовании – это совокупность сведений, которые человек запомнил без изменения телесного, эмоционального, ментального и духовного поведения. Знание же есть более высокий уровень информированности, это внутренне переработанная и усвоенная информация, меняющая поведение человека и реализуемая в практике. [3]. Таким образом, существует человек не информированный, человек информированный и человек знающий. Именно последний, обращая получаемую информацию в деятельность, преобразует внешний мир и самого себя в интересах собственного и общего социокультурного развития, что выражается креативностью, то есть способностью к производству в процессе деятельности новой информации, индуцированию новых познавательных и деятельностных интересов и новой распределенности информационных полей в образовательном пространстве.

Как известно, существует всего два способа социокультурного взаимодействия: сотрудничество и конфликт. И в том, и в другом случае образовательные пространства взаимодействующих культур подвергаются сильным деформациям, поскольку для каждого из них открываются новые горизонты возможностей получения знаний, но для каждого обнаруживаются и присущие им ограничения. В этих условиях информационные поля образовательных пространств испытывают значительные возмущения и перестройки, поскольку изменяется не только вся картина образу-

щих их силовых линий общественных и индивидуальных образовательных потребностей и интересов, но и характер, и структура взаимоотношений между субъектами образовательного процесса.

Если в случае сотрудничества культур вся эта динамика каким-то образом регулируется посредством культурного диалога, применения и усвоения чужого образовательного опыта, согласования ценностных паритетов, выполнения совместных образовательных программ, то в случае конфликтного взаимодействия всё обстоит совершенно иначе. К слову сказать, зачастую конфликт культур вызревает в условиях их сотрудничества и скрывается под видом сотрудничества

К примеру, взлет арабской культуры, довольно свободной от религиозного обскурантизма, в раннем Средневековье проходил на фоне, плодотворного сотрудничества арабских, еврейских и христианских ученых, которое индуцировало в образовательном пространстве информационные поля чрезвычайной интенсивности и немало способствовало европейскому Ренессансу. Но арабская культура вскоре утратила свою партнерскую роль и свои авангардные позиции в системе мировой культуры.

Или возьмем другой пример – взаимоотношения католической и православной культур. Русь, Россия, воспринявшая православную культуру Византии, воспроизводила ее поначалу на греческом, а вскоре на собственном, старославянском языке, сохраняя от западной католической экспансии свою самобытность и аутентичность, оказалась за кириллицей как за крепостной стеной, куда не проникали вихри бурь философских диспутов схоластов и столкновений естественно-научных концепций. Однако в своем ограниченном образовательном пространстве, где доминировали обусловленные православием информационные поля, то есть познавательные потребности и интенции, она оказалась в значительной степени изолированной от общеевропейского, гораздо более широкого образовательного пространства, что привело к торможению и значительному отставанию национального развития и что с необходимостью привело к глубоким преобразованиям культуры и, прежде всего, образования в петровскую эпоху. Пресловутое «окно в Европу» – это и есть решительное расширение информационных полей, выведшее русскую культуру из узкой локальности в мировые лидеры.

Интенсивные информационные поля, индуцированные в советском образовательном пространстве и обеспечившие наибольшие потребности и интересы в научном знании и наиболее высокое качество образования, сдерживаемые в своей динамике догматизированной идеологией и социальным проектированием, в 70–80-х годах XX века оказались слабее западных ценностных влияний и утратили свою доминирующую роль.

В современном так называемом постиндустриальном мире, или в обществе массового потребления, или в информационном обществе характер взаимодействия культур, разумеется, сильно изменился структурно. Культура имеет в себе механизмы самозащиты. Они обычно действуют как стихийная сила, но условия их эффективности ограничены, и складываются исторические обстоятельства, когда культура должна целенаправленно создавать специальные механизмы своей безопасности, средства и оружие своей защиты.

Массовое производство и интенсивно идущие процессы глобализации, локомотивами которых стали информационная техника и технологии, привели к стандартизации не только материального, но и духовного потребления. Одна из самых актуальных проблем современной культуры состоит в том, что она стала средством производства предметов массового потребления, и сама в значительной своей части стала предметом массового потребления. Это было бы неплохо, если бы не то обстоятельство, что главной функцией культуры является производство человека, и, значит, она производит массового, то есть стандартизированного во всех отношениях человека. И не столько по образу исторически выработанного общественного идеала, сколько по лекалам информационно-технологически сконструированных образцов. Такому индивиду гораздо проще общаться с технологически же сконструированной реальностью, которая способна заменить собой реальность живого общения и взаимодействия. Это прекрасно показал Ж. Бодрийяр в своих работах о симулякрах [2]. В двойственном субъекте образовательного пространства ослабляется роль и значение личности обучающего, нарушается единство образования и воспитания и развитие креативных потенций обучаемого.

То есть возникает коллизия некоторой параллельности бытия культуры и почти неотличимой от нее информационной виртуальной реальности, в которой человек-потребитель чувствует себя даже более комфортно, как субъект этой реальности. Поскольку речь идет о культуре и ее субъектности, то это полностью и, может быть, даже прежде всего относится к образовательному пространству, в котором появляется и растет квазиинформационная составляющая. В образовательном процессе ослабевает потребность в воспроизводстве креативного индивида как компетентного субъекта исторической деятельности и нарастают тенденции общего просветительства, наработки некоторого объема информации, нужного для ориентации в широкой и многообразной потребительской сети, где знания, нужные для выбора, всегда подскажет реклама, бренд, рейтинг мнений и т. д., и т. п. Информационные поля здесь меняют свою направленность в сторону субъективности и произвольности потребностей и интересов, фантазийной ментальности в поисках возможности получить всё и сразу.

Появляется фигура человека квазиинформированного, чье благополучие не очень-то и зависит от уровня его образованности. Он ориентирован информационными полями той части образовательного пространства, где не требуется особых познавательных интенций и усилий. Такой тренд в динамике образовательного пространства современной культуры стал проявлять себя в отечественном образовании, а с начала 90-х годов прошлого века особенно заметно – с активизацией в России деятельности фонда Сороса и присоединения российской системы образования к Болонскому процессу.

Так, по данным массовых оценок знаний и навыков пятнадцатилетних школьников разных стран, регулярно проводимых Организацией экономического сотрудничества и развития, уже в 2006 году в вопросах естественно-научных дисциплин, интереса к науке в целом и способности подростков использовать научные знания в повседневной жизни, Россия заняла 33–38 место из 57 стран, уступив практически всем европейским [5]. На 2008 год укомплектованность сельских школ преподавателями составляла менее 70 %, число школьников снизилось с 20 до 15 миллионов, проверка первокурсников в вузах выявила, что до 60 % процентов не показали знаний, соответствующих их сертификатам ЕГЭ [5]. К настоящему времени дело, разумеется, поправилось, но не кардинально. И одной из немаловажных причин таких обстоятельств оказывается недостаточная заинтересованность отечественной экономики в высоком уровне образованности и инновационных способностях наемных работников. Например, для успешности в шоу-бизнесе уже даже и необязательны музыкальное образование и наличие таланта его фигурантов, здесь почти всё решают технологии.

Что касается социальной сферы, то уровень образования ее работников тоже не является определяющим. Здесь, разумеется, нельзя делать категорических обобщений, но громадное количество экономистов, юристов, политологов, на подготовку которых в последние двадцать лет переключилась значительная часть высших и среднеспециальных учебных заведений, не дали не только прорывного эффекта в хозяйственном и социокультурном развитии страны, но хотя бы существенного продвижения. Да и занятость значительного числа специалистов далеко не всегда зависит от их образования.

Итак, какие же направления защиты информационных полей российского образовательного пространства наиболее актуальны в плане сохранения единого национального культурного пространства? Обозначим некоторые из них:

- формирование информационной культуры обучаемого и обучающего;
- своевременное прогнозирование динамики потребных компетенций и, соответственно, подготовки работников;

— защита от внешних отрицательных воздействий, следующих из-за некритического восприятия чужого опыта и механического его переноса на отечественную почву, а также защита от целенаправленных переориентаций информационных полей, имеющих целью отвлечение от наиболее актуальных и фундаментальных областей знания. Зablуждения на этом пути могут быть и добросовестными, но чаще всего – хорошо проплаченными;

— защита от преувеличения, абсолютизации техницистских подходов к решению образовательных задач, элиминации воспитательной составляющей образовательного процесса, принижения личностной роли обучающего;

— защита от фальсификаций массива информации, обращающейся в образовательном пространстве и выражающейся в чересполосице научных и квазинаучных знаний в виде всякого рода эзотерических и оккультных наук, доктрин тайного знания и т. п., рядящихся в респектабельную атрибутику академической науки и несколько даже пренебрежительно потесняющих старые добрые Science и Education.

Литература

1. См. напр.: Безопасность пространства образования Челябинской области. Челябинск, Изд-во Челябинского гос. педагогического ун-та, 2011; Плотников В.Н. Национальная и экономическая безопасность высшего образования: вопросы теории и практики. СПб.: СПбГЭУ, 2015. 262 с.; Пфаненштиль И. ., Яценко М.П. Влияние геополитических факторов на становление образования // Философия образования. 2015. № 1. С. 14.; КиберЛенинка: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-bezopasnosti-obrazovatel'nogo-prostranstva>.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М., Изд-во «Постум», 2017.
3. Михайлов В.В. О пользе и вреде образования для жизни: о содержательном реформировании образования // Россия: тенденции и перспективы развития. Ежегодник, вып. 11. М., 2016. С. 741
4. Нетесова М.С. Образование как фактор национальной безопасности // Национальная безопасность: научное и государственное управленческое содержание. Мат-лы Всеросс. науч. конф. (Москва, 4 декабря 2009). М., Научный эксперт, 2010. С. 437-438.
5. Самарин А.Н. Разгром науки и деградация образования как подрыв национальной безопасности России // Национальная безопасность: научное и государственное управленческое содержание. Мат-лы Всеросс. науч. конф. (Москва, 4 декабря 2009). М., Научный эксперт, 2010. С. 463.
6. Федеральный закон РФ «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ, Ст. 2; История и философия науки. Энциклопедический словарь. Изд-во Нижневартковского гос. гуманитар. ун-та. 2010: Человек и общество (Культурология). Словарь-справочник. М., Феникс, 1996.

ОСОБЕННОСТИ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10302

Нина Борисовна ЕГОШИНА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Ивановского филиала Российского экономического университета им. Г.В.Плеханова

e-mail: ninyegosh@mail.ru

Ольга Алексеевна НИКОЛАЕВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Ивановского филиала Российского экономического университета им. Г.В.Плеханова

e-mail: Olganikolaeva60@mail.ru

Анна Николаевна СМИРНОВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин Ивановского филиала Российского экономического университета им. Г.В.Плеханова

e-mail: Annick_smirnova_@mail.ru

В статье авторы рассматривают на многочисленных примерах лексические средства создания комического эффекта. Бесспорно, язык способен представлять культурно-национальную ментальность его носителей. Стремление понимать другую культуру отчетливо проявляется в остроумии, национально окрашенном юморе. Умение воспринимать юмористическую сторону языка является составной частью общей языковой и речевой культуры. Не понимая комических возможностей, заложенных в языке, говорящий на нём не только обедняет свой лингвистический запас, но и существенно снижает коммуникативный потенциал, представление о национальной культуре.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, комическое, национально окрашенный юмор, лексические средства, анекдот, комический эффект.

HUMOROUS EFFECT FEATURES IN THE INTERCULTURAL COMMUNICATION

Nina B. Yegoshina, Ph.D (Philological Sciences), associate Professor of Department Humanities and natural Sciences of the Ivanovo branch of the Plekhanov economic University

e-mail: ninyegosh@mail.ru

Olga A. Nikolaeva, Ph.D (Philological Sciences), associate Professor of Department Humanities and natural Sciences of the Ivanovo branch of the Plekhanov economic University

e-mail: Olganikolaeva60@mail.ru

Anna N. Smirnova, Ph.D (Philological Sciences), associate Professor of Department Humanities and natural Sciences of the Ivanovo branch of the Plekhanov economic University

e-mail: Annick_smirnova_@mail.ru

In the present article the authors examine lexical tools for comic effect on numerous examples. Undoubtedly, language is capable to represent cultural-national mentality of its native speakers. The aspiration to understand other culture clearly is shown in wit, in national colored humor. The ability to perceive the comic party of language is a component of the general language and speech culture. Without understanding the comic opportunities which are put in language, speaking this language not only impoverishes the linguistic stock, but also significantly reduces the communicative potential and national culture idea.

Keywords: intercultural communication, national-language humor, lexical means, comic effect.

В наши дни актуальность всех вопросов, связанных с культурой, приобрела особое значение. Но само понятие межкультурной коммуникации вызывает самые различные трактовки и комментарии, и ввиду многоаспектности содержания этого термина единого мнения относительно его дефиниции не существует.

Среди множества определений термина «межкультурная коммуникация» можно выделить, на наш взгляд, наиболее ёмкое и простое толкование, предложенное Е.М. Верещагиным и В.Г. Костомаровым: термином «межкультурная коммуникация» называют «адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам» [1, с. 26].

Проблемы межкультурной коммуникации остро встали перед исследователями – психологами, лингвистами, преподавателями языков, культурологами и пр. – в конце XX столетия. Возможно, это произошло в связи с глобальными изменениями в политико-социальном пространстве: распадом Советского Союза, крушением коммунистического режима в восточноевропейских странах, уничтожением берлинской стены, появлением новых государств, в том числе и бывших советских республик, получивших самостоятельность и т. п. Всё это повлекло массовую миграцию населения, смешение различных национальностей, религий, культур. И, как следствие, значительные проблемы коммуникации.

Если проанализировать многочисленные статьи лингвистов (Ю.Б. Борева, А.А. Зализняк, Л.П. Ивановой, В.И. Карасика, С.Г. Тер-Минасовой и др.), посвящённые данной проблеме, то сам собой напрашивается вывод: язык способен представлять культурно-национальную ментальность его носителей. Развивая эту мысль, можно утверждать, что стремление понимать другую культуру, пожалуй, ни в чём так отчетливо и выпукло не проявляется, как в остроумии, национально окрашенном юморе.

«Будучи культурным концептом, юмор обладает ценностными характеристиками, т. е. связан с ключевыми жизненными ориентирами. Юмор по своей сути есть один из самых удобных способов адаптации человека к меняющимся обстоятельствам... юмор связан с витальными ценностями человека» [2, с. 271]. А будучи категорией эстетической, юмор гораздо шире системы конкретного набора языковых средств, служащего для комедийной обработки жизненного материала, хотя было бы ошибкой не учитывать большие комедийно-выразительные возможности языка.

Умение воспринимать юмористическую сторону языка является составной частью общей языковой и речевой культуры. Не понимая комических возможностей, заложенных в языке, говорящий на нём не только облегчает свой лингвистический багаж, но и существенно снижает коммуникативный потенциал, обедняет свое представление о национальной культуре [7].

Являясь одним из наиболее популярных жанров мирового фольклора, анекдот тем не менее (очевидно, в силу своего полулегального статуса в СССР) не пользовался повышенным вниманием исследователей. Однако этот жанр устного народного творчества предоставляет богатые возможности для исследовательской деятельности как литературоведов, так и лингвистов. Для последних, на наш взгляд, наиболее интересна та часть «коротких вымышленных юмористических рассказов с неожиданным концом», в которых комический эффект обусловлен не сюжетом, не психологическими или социальными нюансами, а непосредственно словом. Здесь мы имеем в виду не только очевидные каламбуры, но и весь массив лингвистических факторов, способных выступить в функции комического.

А спектр таких факторов, как показывают наблюдения, весьма широк и охватывает практически все стороны языка: от фонетики до синтаксиса. Описание и исследование того, какие лингвистические ресурсы привлекаются для создания неожиданной концовки, являющейся жанроопределяющим признаком анекдота, – проблема не данной статьи.

В данной статье мы остановимся лишь на лексических средствах создания комического эффекта, перечислив основные из них, показав, каким образом они работают на юмористический эффект.

Априори можно предположить, что наиболее часто в анекдотах будет задействован такой лингвистический фактор, как полисемия. Действительно. Тот факт, что около 80 % русских слов многозначны, эффективно используется создателями анекдотов.

В проанализированном нами материале отмечены следующие варианты использования многозначности слова.

1.1) Столкновение различных значений слова (чаще всего прямого и переносного). В этом случае комический эффект достигается тем, что один из персонажей употребляет слово в одном его значении, а другой (созна-

тельно или нет) воспринимает другое значение слова. Узкий контекст при этом не противоречит пониманию слова в любом из его значений.

Жена попросила на день рождения норку. Копаю в саду второй день. Волнуюсь... А вдруг не понравится?

Одним из вариантов такого столкновения значений является буквализация метафоры, когда слово, будучи употреблённым в переносном значении, вызывает ассоциации, обусловленные его прямым значением.

2) Совмещение (наложение) разных значений слова: создаётся такой контекст, в котором уместны оба значения.

3) Эффект обманутого ожидания состоит в создании контекста, запрограммированного на восприятие строго определённого значения многозначного слова и по следующему разрешении этого ожидания: персонажи анекдота нормальным, естественным для данного контекста считают вовсе не ожидаемое слушателем, а совсем другое значение:

Хирург перед операцией:

– *Каково состояние больного?*

– *Два миллиона долларов.*

– *Ну, тогда начинаем.*

4) Перекрещивание прямых и переносных значений двух или более многозначных слов. Так, в следующем примере наблюдается перекрещивание различных значений слов «лёгкий» (1 – имеющий небольшой вес; 2 – не опасный) и «переносить» (1 – перемещать с места на место; 2 – являться переносчиком болезни):

– *Почему вы думаете, что малярия – лёгкая болезнь?*

– *Потому что её переносит даже комар.*

Не менее активно, чем полисемия, работают на создание юмористического эффекта и омонимы. Но речь здесь надо вести прежде всего об омоформах, так как случаи использования полных омонимов в анекдотах единичны. Омоформы же встречаются довольно часто.

Принцип построения сюжета в случае использования омоформ типичен для анекдотов: узкий контекст допускает двоякое толкование слова. Один из персонажей употребляет слово в значении, не противоречащем логике описываемой ситуации, второй воспринимает слово в его омонимическом значении, не соотносящемся с точки зрения здравого смысла с этой ситуацией.

В приведённых выше примерах использован готовый лексический материал, те омоформы, которые реально существуют и функционируют в русском языке в обыденных, отнюдь не только в анекдотических ситуациях. Но существует ещё большее количество таких анекдотов, в которых комический эффект базируется на искусственных омоформах, когда слово, созвучное с предложно-падежным сочетанием, как бы расщепляется: отделяется часть, созвучная с предлогом, а оставшаяся часть оформля-

ется как имя собственное или некий неологизм, значение которого более или менее понятно из контекста.

Героем таких анекдотов чаще всего становится почему-то Штирлиц:

Штирлиц впопыхах застрелил Мюллера. На следующий день в Попыхи приехал отряд карателей.

Нечасто, но встречаются анекдоты, юмор которых основан на совпадении написания слов или словосочетаний. Это не классические омографы типа «замок – замок», «стрелки – стрелки», а словосочетания, которые при соблюдении определённых условий написания, могут быть прочтены как одно слово.

II. Немногозначные слова также могут становиться основой неожиданной концовки анекдота. Для достижения юмористического эффекта в этом случае используются следующие приёмы.

1) Слово получает новое толкование. Здесь возможны три пути.

Во-первых, новое толкование может основываться на «переделе морфологических границ» внутри этого слова и установлении новой этимологии. Это возможно, когда из данного слова вычленяется буквосочетание, совпадающее с морфемами других слов или полнозначными словами. Анекдоты в таком случае обычно представляют собой ответы на вопросы «что такое?», «кто такой?»:

Во-вторых, это может быть переосмысление значения слова в соответствии со значением его морфологических составляющих, но вопреки традиционному восприятию.

В-третьих, новое значение на основе частичного совпадения звучания может быть придано одной (или обеими) составляющими сложносокращённого слова.

2) Юмористический эффект может быть достигнут за счёт абсолютизации части значения слова и перенесения ассоциативных связей, свойственных этой части значения, на всё семантическое поле слова в целом. Так, «наследовать» обозначает получение как материальных ценностей, так и черт характера, внешности. Если в первом случае тот, кто оставляет наследство, естественно, уже не может владеть этими ценностями, то в тех случаях, когда наследуется внешность или черты характера, наследователь не лишается свойственных ему качеств. Когда говорящий оперирует только одной составляющей значения слова, это становится предпосылкой для создания юмористического эффекта.

На одном из семейных торжеств зашёл разговор о детях.

– Мне кажется, – сказал муж, – наша дочь унаследовала мой ум и мою сообразительность.

Жена охотно согласилась.

- Слава Богу, мой ум и сообразительность пока при мне.

3) Противопоставление различных коннотативных значений одного и того же слова – ещё одна возможность создания юмора. Так, общепринятой коннотацией слова «солнце» является значение доброты, тепла, ласки. На несоответствии этой общепринятой и индивидуальной коннотаций построен следующий сюжет:

Ночью в Одессе грабители забрались в дом богатого ювелира и потребовали отдать золото. Ювелир кричит жене:

– Сарра, солнышко, за тобой пришли.

III. Очень часто средством создания юмористического эффекта в анекдотах становятся фразеологизмы и различного рода устойчивые словосочетания русского языка, идиомы. Принципы их использования могут совпадать с принципами использования в анекдотах многозначных слов, но могут носить и специфический характер.

1) Так же, как и в случае с многозначными словами, могут сталкиваться прямое и переносное значения устойчивого словосочетания.

Моя дочь, – хвастает дама, – поддерживает связь с самыми известными людьми города.

– Вот как! А где она работает?

– На телеграфе телефонисткой.

2) Прямое и переносное значения словосочетания могут совмещаться в одном контексте.

Полезный совет: если ваша жена хочет научиться водить автомобиль, самое главное – не стойте у неё на пути.

3) Юмористический эффект может базироваться на дефразеологизации устойчивого сочетания.

– Мы вечером в деревне ложимся спать вместе с курицами. А вы?

– А мы спим в горнице.

4) Устойчивое словосочетание, равнозначное имени, может быть соотношено с новым денотатом:

– Где ваш супруг?

– Дома, как обычно, со своим четвероногим другом.

– Разве у вас есть собака?

– Это вовсе не собака, а диван.

5) Одно из слов устойчивого словосочетания может быть употреблено не в том значении, которое обычно в данном сочетании в него вкладывается, что обуславливает необычный поворот сюжета.

– Не понимаю, дорогая, чем ты недовольна? Каждое утро я подаю тебе кофе в постель, и тебе только остаётся помолотить его.

6) Одно из слов устойчивого словосочетания заменяется другим.

Поздним вечером к единственному на стоянке такси подбегают двое.

– Простите, я очень спешу, – сказал один. – Моя жена ожидает ребёнка.

– Я в худшем положении, – возразил другой. – Моя жена ожидает меня.

7) Анекдот может строиться на обыгрывании нескольких устойчивых словосочетаний, включающих в себя одно и то же слово. Составляющие этих словосочетаний как бы перемешиваются и вступают в новые связи, буквализация которых обуславливает юмористический эффект.

Разговаривают мать и дочь.

– *По-моему, ты выходишь замуж, не подумав.*

– *Но ты же мне сама говорила, что мне рано об этом думать.*

8) Возможно создание юмористического эффекта путём расчленения устойчивых словосочетаний, когда одним персонажем оно понимается целостно, а другой воспринимает одно из слов, komponующих сочетание, как доминирующее.

Священник зашёл к своему прихожанину и застал его больным, лежащим в постели. Рядом на тумбочке стояла бутылка водки.

– *Неужели это твоё последнее утешение, сын мой?*

– *Нет, в буфете есть ещё одна.*

9) Иногда юмористический эффект обусловлен объединением в одном контексте устойчивых словосочетаний, почти идентичных по лексическому составу, но различных по смыслу, своего рода идеоматических паронимов.

Встретились два друга.

– *О, сколько лет, сколько зим! Как живёшь, что нового?*

– *Да живу хорошо, недавно женился. Вот и фото с собой.*

– *Да-а. Ничего, бывает и хуже.*

– *Что?!*

– *Ой, извини, хуже не бывает.*

Известный лингвист, специалист по межкультурной коммуникации С.Г. Тер-Минасова в своей монографии по этому поводу говорит: «В идеоматике языка, то есть в том слое, который по определению национально специфичен, хранится система ценностей, общественная мораль, отношение к миру, к людям, к другим народам. Фразеологизмы, пословицы, поговорки наиболее наглядно иллюстрируют и образ жизни, и географическое положение, и историю, и традиции той или иной общности, объединённой одной культурой» [5, с. 80].

Перечисленные варианты далеко не исчерпывают возможности русской лексики в создании юмористического эффекта. Реальный языковой потенциал здесь гораздо богаче. Дальнейший анализ использования не только лексических, но и фонетических, морфологических и синтаксических ресурсов русского языка в названных целях способен существенно расширить наши представления о лингвистических основах комического.

Таким образом, чтобы понять и оценить юмор в межкультурной коммуникации, необходимо обладать определёнными базовыми знаниями: в первую очередь, это владение языком, а также понимание поведенческих стереотипов, ментальных реалий, ценностей и смыслов иной культуры.

Литература

1. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура. М.: Русский язык, 1990. 246 с.
2. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
3. *Егошина Н.Б.* К вопросу о лингвокультуре студентов на современном этапе высшего образования // Мат-лы науч.-практ. конф. Ивановского филиала РЭУ им. Г.В.Плеханова «Современное состояние и тенденции инновационного и социокультурного развития экономики региона». Иваново: АО «Информатика», 2018. С. 30–34.
4. *Аржаных Т.Ф., Смирнова А.Н.* Society discourse: Sociolinguistics and language variability. Paradigmata Poznani. № 2, Prague, 2016. 84 p.
5. *Тер-Минасова С.Г.* Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово, 2008. 264 с.
6. *Шмелев А.Д., Шмелева Е.Я.* Русский анекдот: текст и как речевой жанр. М.: Языки славянской культуры, 2002. 144 с.
7. *Николаева О.А., Поздина В.А., Татаринова Е.А.* Толерантность и межкультурная коммуникация в современном молодёжном социуме. Научный альманах. 2017. № 2–2 (28). С. 424–428.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ФУНКЦИИ ДИАЛОГА В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА¹

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10303

Ирина Александровна КИСЕЛЕВА,

доктор филологических наук, профессор, заведующая
кафедрой русской классической литературы,
Московский государственный областной университет

e-mail: classika-115@mail.ru

Материалом для анализа послужило написанное в форме диалога стихотворение Лермонтова «Бородино», а также стихотворения из «Записной книжки В.Ф. Одоевского», заполненной Лермонтовым в последние три месяца своей жизни. Для обозначения обращений, не имеющих ответа, вводится понятие протодиалога. Диалоги, в том числе внутренние диалоги, а также протодиалоги образуют динамическую речевую стихию, дают ощущение объективности, достоверности, жизненности, характеризующие реалистический метод изображения действительности, в том числе в ее психологическом срезе. Диалогический и протодиалогический синтаксис, а также ведение закадрового диалога являются знаковыми для стиля Лермонтова формами речи и отражают особенности его художественного мышления. В статье акцентируются аппеллятивные возможности поэтической речи Лермонтова, в которой слово часто уподобляется поступку, действию. Проводится мысль о том, что диалогические конструкции расширяют возможности лирического рода литературы, служащего у Лермонтова не только для выражения лирического «я», но для воссоздания полифонизма действительности.

Ключевые слова: «Бородино», диалог, художественная речь, М.Ю. Лермонтов, реализм, полифония, «Записная книжка В.Ф.Одоевского».

STYLE-FORMING AND MEANING-FORMING ROLE OF DIALOGUE IN M. YU. LERMONTOV'S LATE LYRICS

Irina A. Kiseleva, full doctor of Philological Sciences, docent Head of Department.
Department of the Russian classical literature Moscow State Region University

e-mail: classika-115@mail.ru

The study is the analysis dialogue in Lermontov's poem «Borodino», end few poems of the last years Lermontov' life written in «The Notebook of V.F. Odoevsky». To denote

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-012-00122 «Текстологическое исследование и комментирование автографов М.Ю. Лермонтова из «Записной книжки В.Ф. Одоевского»».

calls without an answer, we introduce the concept of protodialogy. Dialogues, including internal dialogues, as well as about the dialogues form a dynamic speech element, give a sense of objectivity, reliability, vitality, characterizing the realistic method of depicting reality, including in its psychological aspect. Dialogic and Dialogic syntax, as well as keeping the narration to dialogue are iconic for the style of Lermontov's forms of speech and reflect the peculiarities of his artistic thinking. The article emphasizes the appellative possibilities of Lermontov's poetic language, his word is often likened to an act, an activity. The author suggests that dialogical constructions expand the possibilities of lyricism, which Lermontov uses not only to express the lyrical "I", but also to convey the polyphonism of reality.

Keywords: «Borodino», dialogue, artistic speech, M. Yu. Lermontov, realism, polyphony, «Notebook of V.F. Odoevsky».

Диалогическое начало творчества Лермонтова не раз отмечалось исследователями. Значимые суждения об особенностях диалога в художественном мире Лермонтова содержатся в работе «Стиль прозы Лермонтова» В.В.Виноградова, который отмечал в романе «Герой нашего времени» «субъективно выпрямленный, быстрый глагольный стиль повествования, включающего в себе короткие бытовые диалоги в их естественном экспрессивном течении, со всеми их речевыми особенностями» [3, с. 592]. О тяготении поэта к «диалогическому художественному мышлению» писал Б.Т.Удодов [13, с. 136], анализируя особенности диалога в романе «Герой нашего времени». В работе И.С.Юхновой содержится подробный «анализ диалогической техники» прозы Лермонтова» [15, с. 7]. Художественные возможности диалога Лермонтов широко использует не только в прозе, но и в стихотворном тексте. В форме диалога или с вкраплением элементов диалога как воспоминания или представления в монологический текст написана значительная часть хрестоматийных стихотворений Лермонтова позднего периода творчества, самым знаковым из которых является «Бородино» (1837). Диалог является частой и важной синтаксической формой многих лирических текстов Лермонтова, особенно позднего периода. В форме диалога написано стихотворение «Спор» (1841), внутренний диалог присутствует в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841), диалоги присутствуют в стихотворениях «Листок» (1841), «Пророк» (1841), зачатки диалогических конструкций можно найти в стихотворении «Свидание» (1841), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

В статье Л.Б.Карпенко содержится анализ стихотворения Лермонтова «Бородино» (1837), построенное «на основе речевой ситуации диалога» [6, с. 73]. Л.Б.Карпенко, рассматривая «Бородино» как экспрессивную беседу представителей двух поколений, обосновывает отбор языковых речевых средств для создания эпического пафоса стихотворения; И.А.Каргашин размышляет об индивидуализации речи героев, об изображении «говорения» [5, с. 3] в «Бородино», однако смыслообразующая роль

диалога оказывается за пределами интереса исследователей, а между тем она представляется определяющей для выбора Лермонтовым синтаксической формы своего шедевра.

Стихотворение «Бородино» представляет собой диалог поколений, в котором вопрошающий и отвечающий занимают ценностно близкие позиции, но разное положение. Форма диалога в стихотворении есть примета реалистического стиля, реалистического метода изображения действительности, своего рода полифонизм (восторженно-уважительная модальность речи юного вопрошающего и экспрессивное речевое воспоминания участника сражения) обеспечивает создание впечатления говорения самой действительности. Риторический вопрос, включающий слова «недаром // Москва, спаленная пожаром, // Французам отдана», получает подтверждение и глубокое осмысление в словах участника войны 1812 года: «Не будь на то Господня воля // Не отдали б Москвы» [11, с. 80]. И хотя в «Бородино» присутствует снисходительная модальность противопоставления, проявляющаяся в словах участника сражения: «Богатыри – не вы!» [11, с. 80], там есть и сознательное самоумаление лирического героя. Он ждет ответа от человека, авторитет которого для него безусловен, и слова «Богатыри – не вы!», вложенные в уста участника бородинского сражения автором, выступающим под видом вопрошающего, ставит его в кенотическую (умалительную) позицию, придающую ему статус нравственно законного преемника силы духа и доблести героев Отечественной войны 1812 года, «шкала ценностей “Я” и “Другого” в тексте совпадают» [9, с. 12]. Примечательно, что в раннем стихотворении «Поле Бородина» (1830(31)), которое можно условно назвать первой редакцией стихотворения «Бородино», написанной в романтический период творчества, господствует монологическая форма изложения, хотя и включающая элементы обращения: «Брат, слушай песню непогоды, // Она дика, как песнь свободы» [5, с. 288], которые однако не образуют диалогической структуры стихотворения, ответа нет – «товарищ не слышал» [5, с. 288].

В текстах из так называемой «Записной книжки В.Ф. Одоевского», блокнота, в который вошли поэтические произведения Лермонтова последних трех его месяцев жизни, диалогическое начало занимает особое место, оно является одной из ведущих речевых форм стихотворений этого периода. «Записная книжка В.Ф. Одоевского» открывается стихотворением «Спор», которое представляет собой диалог-спор олицетворенных образов гор – Шат-горы (Эльбруса) и Казбека. В «Споре» участники диалога равновелики, что подчеркивается и формой обращения Эльбруса к Казбеку – брат: «Покорился человеку ты даром, брат», «Вот на севере в тумане // Что-то видно, брат!» [12, с.193]. Такая ситуация способствует напряженности эмоционального поля стихотворения, здесь уже нет эпичности, присущей стихотворению «Бородино», этот лирический текст насы-

щен драматизмом. Мы видим ситуацию соперничества в диалоге и победу Эльбруса (Шат-горы) в споре. Его речь, будучи меньшей по объему и являясь только двигателем действия, звучит дважды. Первый раз Эльбрус, образно изображает агрессивное поведение человека, его «разрушительный напор» [12, с. 3], предостерегает Казбека, его высказывания имеют побудительный характер:

Берегись! – сказал Казбеку
Седовласый Шат, —
Покорился человеку
Ты недаром, брат!
<...>
Берегись! Многолюден
И могуч Восток! [12, с.193]

На предостережения Эльбруса Казбек выдвигает объемные живописные аргументы. Представляя красочные образы восточной цивилизации (Грузии, Ирана, Египта, арабского мира), он делает вывод:

Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет! не дряхлому Востоку
Покорить меня! [12, с.194]

Диалогическая конструкция заканчивается короткой побудительной фразой Эльбруса:

Не хвались еще заране! –
Молвил старый Шат, –
Вот на севере в тумане
Что-то видно, брат! [12, с.194]

Далее речевая инициатива переходит к автору, который выступает своеобразным переводчиком дум и видений Казбека, то есть диалог длится, но он теперь имплицитен и не получает своего словесного выражения от лица участника спора:

Тайно был Казбек огромный
Вестью той смущен;
И, смутясь, на север темный
Взоры кинул он...[12, с.194].

Начатый в своей оформленно диалогической данности, диалог в стихотворении продолжается вне пределов синтаксической конструкции диалога, что является отличительной чертой лермонтовского стиля. Значимо, что автор отнимает у Казбека право продолжения диалога от первого лица: Казбеку нечего сказать в возражение, разворачивающаяся динамичная картина, предстающая перед взглядом Казбека, повергает его в смущение и лишает возможности возразить брату:

Стал считать Казбек угрюмый
И не счел врагов.

Грустным взором он окинул
Племя гор своих,
Шапку на брови надвинул —
И навек затих. [12, с.195–196]

Правота Эльбруса тем самым очевидна, ему принадлежит последнее звучащее открыто слово, хотя содержание этого слова визуализируется посредством изображения видения Казбека, которое предстает максимально объективным, так как являет собой не суждение, а говорящую саму за себя реальность. Первый участник диалога, используя побудительные предложения, заставляет главного героя изменяться в самоощущении, но именно через репрезентацию того, что открывается Казбеку, и делается историософский вывод о силе Севера, то есть Эльбрус выступает тем Сократом, который ведет своего ученика к пониманию истины. Речь Эльбруса не оформлена как вопрос, но она рождает внутренний вопрос у его собеседника, тот ищет возражающие аргументы – и в первом случае их находит, а во втором, когда горизонт его видения расширен собеседником, «на севере в тумане» предстающая картина говорит сама за себя в пользу речи Эльбруса. Диалогическая структура стихотворения позволяет создать динамическую картину и иллюзию достоверности авторской позиции, связанной с протопанславянскими идеями величия Северной Державы.

Анализируя прозу 1830–1840-х годов А.Б. Есин отмечал, что в ней слово «небеспомощно и нешаблонно; оно осваивает действительность в адекватных ей формах, оно требует диалога, а не иронического взгляда со стороны» [4, с. 180]. Это верно и по отношению к лермонтовской поэзии. В стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841) поэт, используя форму монолога, тем не менее ставит себя в позицию «Я – Другой», но при этом ответ Другого ему не нужен, важна расположенность и теплота отношения Другого и вытекающая отсюда возможность направленной речи, соприсутствия как такового, позволяющего преодолеть одиночество.

Всё стихотворение представляет собой обращение к адресату, но при этом важность этого обращения для душевного мира лирического поэта меньше закадрового диалога. Закадровый диалог при его эфемерности (он только номинативен, синтаксически не оформлен) оказывается более значимым для внутреннего мира лирического поэта, чем протодиалог (как условно можно назвать потенциально диалогические обращения) с адресатом стихотворения:

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей. [12, с. 214]

Лермонтов легко включает потенциально диалогические конструкции в лирические монологи. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841) третий и четвертый стих второй строфы представляют собой вопрос:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем? [12, с. 208]

Три последующие строфы являют собой исчерпывающий ответ, опирающийся на опыт созерцания пространства – «предо мной кремнистой путь блестит» [12, с. 208]. Текст отражает рефлексию поэта своего душевного состояния, выраженного через образы и состояния природного мира: «спит земля в сияньи голубом», «дуб шумел», «дыша вздымалась тихо грудь» [12, с. 208–209] (человек предстает также частью тварного (природного) мира). Первая строфа – пейзаж, вторая – констатация сиюминутного состояния боли и вопрос, потом два стиха – вопрос, третья, четвертая, пятая строфы – ответ. Такая мнимодиалогическая с языковой позиции ситуация, но истинно диалогичная с позиции рецепции текста, который воспринимается в вопросно-ответной форме, позволяет максимально вовлечь читателя в авторские размышления, создать ощущение достоверности изображаемого. Посредством вопроса автора к самому себе и ответа на него читатель приглашается к душевному собеседованию, через которое воспринимает душевный опыт автора как свой собственный. Автор, в свою очередь, вмещает в себя духовный опыт природного мира, в котором «пустыня внемлет Богу» [12, с. 208], беседа небесных светил («и

звезда с звездой говорит» [12, с. 208]) влечет за собой разговор поэта с самим собой.

В стихотворении того же года «Свидание» (1841) лирический герой ведет безответный диалог с неверной возлюбленной, а в конце обращается и к сопернику. Лермонтов использует в нем протодиалогические конструкции (обращения), которые передают внутреннюю речь лирического героя: 1) «Но под чадрую длинную // Тебя узнать нельзя!..»; 2) «Твоя измена черная // Понятна мне, змея!»; 3) «А! это ты, злодей!» [12, с. 206]. Обращения придают тексту эмоциональность и динамичность, их собственно речевая диалогическая нереализованность несет функцию направленности не на Другого в аспекте получения ответа, согласия или возражения, а на Другого в аспекте духовной реальности, на Другого как того, кто на трансцендентном уровне вступает в диалогические отношения. Потенциально диалогические обращения в стихотворении «Свидание» реализуют именно диалогическую функцию, которая заключается в понимании слова (в широком смысле) как поступка. Слово является сигналом действия. Ту же функцию выполняют диалогические конструкции в «Пророке» (1841), в «Морской царевне» (1841), в «Листке» (1841), хотя там они обладают большей синтаксической завершенностью.

Диалог, в своей полноте реализуемый в драматическом роде литературы, который опирается именно на апеллятивные возможности речи, подразумевающие восприятие слова как действия [2, с. 34–38], в лирике Лермонтова даже при его синтаксической незавершенности приобретает действенное звучание. Включение диалогических конструкций в такие стихотворения, как «Бородино» (1837), «Листок» (1841), «Пророк» (1841), «Морская царевна» (1841), а также в иные тексты, чаще балладного типа, расширяет возможности лирического рода литературы, который служит у Лермонтова не только для выражения чувств, страстей, идей, но и позволяет вынудить говорить саму действительность. В лирике Лермонтова появляется то многоголосие, которое не раз отмечалось исследователями у А.С. Пушкина в «Повестях Белкина», а позднее – у Ф.М. Достоевского [1] и которое является характерной особенностью его романа «Герой нашего времени». Однако отличием лирических текстов является более ясно выраженная авторская ценностная позиция: сквозь многоголосие все-таки ясно различим солирующий голос лирического поэта, приобретаемый в текстах с закадровым и внутренним диалогом исповедальную тональность.

Жизненное кредо, прозвучавшее в раннем стихотворении Лермонтова «1831-го июня 11 дня» («Мне нужно действовать, я каждый день // Бессмертным сделать бы желал...» [10, с. 183]), находит реализацию в его поэзии, его поэтическое слово по своему влиянию на душу читателя и по стилевому исполнению подобно выходящему за рамки повседневности поступку и при этом максимально приближено к этой повседневной реаль-

ности в ее ключевых точках, в тех, в которых происходит соприкосновение с вечными вопросами бытия: любви, смерти, верности, предательства, родства и одиночества. Вспоминая тезис Л.В. Щербы о том, что «монолог является в значительной степени искусственной языковой формой, и что подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалоге» [14, с. 4 (Приложение)], можно говорить о том, что, стремясь «к целостному осмыслению мира» [8, с. 177], Лермонтов вскрывает в своем творчестве подлинное бытие языка, его не только явленность, но и скрытые возможности, часто невидимые в нормированном языке, но открывающиеся в речи. И если в повседневной речи, в которую примешивается много случайностей в силу ее профанного характера, сущность языка часто замутнена, то текст художественный, в данном случае текст лермонтовский, который является квинтэссенцией чувств и переживаний, а также рефлексии автора, демонстрирует языковые возможности создания особой реальности, которая рождает ощущение достоверности. Художественный метод позднего Лермонтова, определяемый как реализм, является яркой иллюстрацией высказывания М.М.Бахтина о том, что «быть – значит общаться диалогически» [1, с. 338]. Диалог, будучи знаковой формой лермонтовских текстов, имплицитно присущ его мировоззренческой системе.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
2. *Бюлер К.* Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993. 501 с.
3. *Виноградов В.* Стиль прозы Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Кн. I. С. 517–628. (Лит. наследство; Т. 43/44).
4. *Есин А.Б.* Изображенное слово у Пушкина и Чехова // Есин А.Б. Литературоведение. Культурология. М.: Флинта, Наука, 2003. С.168–180.
5. *Каргашин И.А.* «Первое выражение языка народного есть разговор, речь живая...» «Бородино» М.Ю. Лермонтова в свете исторической поэтики // Литература в школе. 2007 № 8. С. 2–7.
6. *Карпенко Л.Б.* Поэма М.Ю.Лермонтова «Бородино» как художественный и речевой жанр // Вестник СамГУ. 2015. №4. С. 73–77.
7. *Киселева И.А.* Изучение творчества М.Ю.Лермонтова как религиозно-философской системы: проблемы методологии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 4. С. 95–100.
8. *Киселева И.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. 2-е изд. Испр и доп. М.: ИИУ МГОУ, 2017. 178 с.
9. *Киселева И.А.* Прочтение стихотворения М.Ю. Лермонтова «Бородино» (1837) как духовный опыт обретения патриотического чувства // Литература в школе. 2019. №8. С. 12–15.
10. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения, 1828–1831 / Ред. Н.Ф. Бельчиков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. 452 с.

11. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения, 1832–1841 / Ред. Н.Ф.Бельчиков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. 386 с.
12. *Поташова К.А.* Творчество М.Ю. Лермонтова в восприятии Н.А. Некрасова // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2019. № 2 (20). URL: <https://www.novsu.ru/file/1521300>.
13. *Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Просвещение, 1989. – 191 с.
14. *Щерба Л.В.* Восточнолужицкое наречие. Т. 1. (С прил. текстов). Петроград: тип. А.Э. Коллинс, 1915. 54 с.
15. *Юхнова И.С.* Проблема общения и поэтика диалога в прозе М.Ю.Лермонтова: монография / И.С. Юхнова. М-во образования и науки РФ, Нижегородский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, Нац. исслед. ун-т. Нижний Новгород, 2011. 218 с.

СКАЗКА: РЕФЛЕКСИЯ КУЛЬТУРНОГО ОПЫТА И ИНКУЛЬТУРАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10304

Екатерина Григорьевна ТИХОМИРОВА,

доктор философских наук, доцент, доцент кафедры философии и мировых религий Донского государственного технического университета

e-mail: katiaphilos@mail.ru

В качестве основного предмета исследования в статье выступает сказка – феномен, сущность и особенности которого репрезентируют культуру. Проведенный анализ генезиса и становления форм, видов и смыслов феномена от архаики до наших дней помог обнаружить факт аккумуляции в сказке сущностного содержания мировоззренческой рефлексии – ценностных систем, смысложизненных позиций, интеллектуальных, нравственных и эстетических ориентаций. В ходе изучения сказок автор выяснил, что их смыслы обуславливались природно-климатическими особенностями, этническим своеобразием, набором норм и ценностей, характерным для конкретного социокультурного пространства.

Автор уточняет, что сказка – не «территория детства», так как она, пользуясь сложным инструментарием, лингвистическими приемами, объемной информационной и фактологической основой, формулирует в художественном образе культурный опыт для всех субъектов. Так, исследование сказки в динамике мирового историко-культурного процесса, становления сказочной традиции, трансформ феномена, позволило охарактеризовать сказку как инкультурационную модель, схему обретения культурной компетентности субъекта, а также установить роль сказки в творении социокультурного пространства.

Ключевые слова: сказка; культура; инкультурация; культурный опыт; смыслы культуры.

FAIRY TALE: REFLECTION OF CULTURAL EXPERIENCE AND INCULTURATION MODEL

Ekaterina G. Tikhomirova, Full Doctor of Philosophy, Associate Professor of Department of Philosophy and World Religions, Don state technical University

e-mail: katiaphilos@mail.ru

The main subject of research in the article is a fairy tale – a phenomenon, which essence and features represent culture. The analysis of the genesis and formation of forms, types and meanings of the phenomenon from archaic to the present day helped to reveal the fact of accumulation in the fairy tale of the essential content of worldview reflection-value systems, life-meaning positions, intellectual, moral and aesthetic orientations. In the course of studying fairy tales, the author found that their meanings were conditioned by natural and climatic features, ethnic originality, a set of norms and values characteristic of a particular socio-cultural space.

The author clarifies that the fairy tale is not «the territory of childhood», as it, using complex tools, linguistic techniques, voluminous information and factual basis, formulates in the artistic image of cultural experience for all subjects. Thus, the study of tales in the dynamics of the global historical-cultural process of becoming a

fabulous tradition, the transform of the phenomenon, allowed to characterize the tale as inculturation model scheme of gaining cultural competence of the subject, and to establish the role of tales in the creation of the social space.

Keywords: fairy tale; culture; inculturation; cultural experience; meanings of culture.

Сказка – один из феноменов культуры, специфика содержания которого обусловлена территориально и эпохально. Типы культуры на всем протяжении истории диктуют контекстуальные особенности народных и авторских сказочных текстов, преломляя в содержании общечеловеческие нормы, ценности и смыслы культуры. Так, сказочное время и пространство всегда связаны с развитием аутентичной культурной общности – особенностями взаимодействия субъекта с природой, техническим влиянием социума на окружающую среду, особенностями организации элит и власти, экономической и повседневной культуры. Потому текст сказки всегда имеет явные или скрытые отсылки к культурной конкретике, к культурному опыту.

Сказочное время и пространство, сливаясь, создают отражение уникальных опорных точек – доминант развития культуры, на которых строится вся социокультурная «территория» с присущими ей «там» и «тогда» феноменами, явлениями, инструментами, методами по творению бытия культуры.

Через выбор средств выразительности (лингвистические приемы, образные ряды и пр.), опосредованный личностью сказителя или автора, в сказке специфически раскрываются вариации комплексов значений культуры. Сказочные образы – художественные, словесно оформленные, проекции рефлекслируемых человеком как субъектом культуры объектов личностного и социокультурного пространств. Потому анализ этих образов, вплетенных в ход истории культуры, способен прояснить смысл и характер трансформаций культурно-исторического процесса, что особенно актуально сейчас – в эпоху деструкции систем ценностей и доминант культуры. В целом обращение к исследованию сказки как формы позволяет подойти ближе к решению вопросов о культурной динамике, формообразовании историко-культурного процесса, сущности культуры [6].

Смыслы народных сказок обусловлены природно-климатическими особенностями, этническим своеобразием, набором норм и ценностей, характерным для конкретного социокультурного пространства. Демифологизация жизненного пространства определила роль сказки в межэпохальном ценностно-нормативном диалоге, маркировала ее в качестве способа культур-идентификации субъекта.

К исследованию сказки научное сообщество обращалось неоднократно. Изучались сказки с разных сторон – сквозь призму их художественно-ли-

тературных особенностей, как вспомогательный инструмент для познания внутреннего мира личности, как текст культуры, содержащий в себе символику культуры или совокупный опыт человечества (или народа, если речь в исследовании шла о сказках конкретных этносов). К. Ушинский, В. Белинский, Л. Андреев, А. Никифоров, изучая сказку, акцентировали ее функциональные свойства – воспитание, народность и пр. В понимании К. Леви-Стросса сказка – образец текста культуры, структуризация представлений о мире. И анализ построения реальности сказки, ее бинарных оппозиций способен прояснить действительность [3].

Психологи, психиатры и некоторые философы, чьи концепции пролегли рядом с психологической проблематикой, полагали сказки и их героев материалом для своих практик (например, сказкотерапия – Т. Зинкевич-Евстигнеева, Л. Выготский). Некоторые обратили исследовательский интерес на сущность сказки, перекликающуюся с внутренним миром субъекта культуры. Так, К.Г. Юнг отмечал [8], что персонажи сказок (как и мифов) выступают репрезентацией архетипов, чем взаимобразно связываются со спецификой мира «я». Э.Берн видел в сказке возможность выражать жизненный сценарий конкретной личности, способствовать его уточнению, трансформации [1].

Исследователи неоднократно представляли дефиницию сказки, осуществляли классификацию сюжетов, стилей, направлений. Так, например, сказковед Э.В. Померанцева представила следующее определение сказки: «Народная сказка (или «казка», «байка», «побасенка») – эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаическое, волшебное, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Последний признак отличает сказку от других жанров устной прозы: сказа, предания и былички, то есть от рассказов, преподносимых рассказчиком слушателям как повествование о действительно имевших место событиях, как бы маловероятны и фантастичны они ни были» [4]. У В.И. Даля сказка – «вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть, сказание» [2]. Самым известным в академическом сообществе считается исследование морфологии сказки В.Я. Проппа и его определение: «Сказка – связь настоящего с прошлым, где настоящее – уже трансформированная реальность, которая начинает осознавать уход в прошлое обычаев, традиций» [5]. Систематизируя и переосмысливая эти и другие дефиниции можно философско-культурологически определить сказку как культурную форму, включающую в себя нормы и регулятивы, ценности и смыслы – опыт культуротворчества, данный в специфичных языковых приемах и передаваемый из поколения в поколение.

Наиболее признанной классификацией сказок считается классификация В.Я. Проппа [5], который дифференцировал их на волшебные, кумулятивные, о животных, растениях, неживой природе и предметах, бытовые

или новеллистические, небылицы и докучные сказки. Кроме пропповской, известна наиболее крупная по объему проанализированного сказочного материала классификация А.Аарне, дополненная и переработанная впоследствии Томпсоном и Андреевым. Она включает в себя более шести томов с перечислением трех тысяч сюжетов.

В сюжетах сказок о животных обнаруживаются связи с архаическими культами природы, культами животных – с древними предрелигиозными верованиями. Эти связи позволяют предположить сказку потомком мифа. Так, сказочные тексты были введены в ритуалы: их рассказывали перед охотой, жертвоприношениями, свадебными или похоронными обрядами; рассказывание сопровождалось стихами, музыкой, пением, танцами. Образный ряд «животных» сказок объяснял явления природы, животного мира, выступал художественной вербализацией мифорелигиозной рефлексии и вместе с тем являлся одной из первых аллегорий человеческого (например, медведь и его семья – архетипические двойники человека; козленок – несмышленый ребенок и пр.)

Волшебные сказки отличаются введением в сюжет не существующих в реальности предметов, существ, явлений; их действие происходит по замыслу либо на родине, либо в «тридевятом царстве» (характерно для русских текстов); одним из подвидов волшебных сказок выступают эпико-героические, трансформировавшиеся в период поздней Античности – Средневековья в отдельное направление – эпос. В. Пропп отмечал нюанс данного типа сюжетности, полагая «поиск невесты» главным героем сложным стержнем философской композиции сказки¹ [5].

К социально-бытовым сказкам относят рассказы с обращением к культуре повседневности [7]. Для них, как для сказок, характерно не прямое отражение реальности, а выворачивание привычного. Данные сказочные сюжеты всегда учитывают особенности социально-классового мироустройства – имеют «классовые различия». Потому их подразделяют на: крестьянские, солдатские и аристократические. Благодаря территориальным и эпохальным факторам один и тот же типичный сюжет (например, о священнослужителе и работнике) делается неузнаваемым. Социально-бытовые сказки, претерпев изменения в ходе историко-культурного развития, породили подвид авантюрных рассказов, на основе которых, в свою очередь, сформировались плутовской и приключенческий романы. Авантюрные сказки часто носят сатирический характер; благодаря функционированию эстетической категории смешного (иногда страшного), в таких сказках акцентируется важное, глубокое, ценное для субъекта.

Легенды, были, былины и сказы – более позднего происхождения. Их становление началось в период расцвета древних цивилизаций и

¹ В. Пропп полагал только волшебные сказки сказками.

зарождения монотеистических представлений. По стилистическим особенностям этот вид сказочного текста близок возрожденческой новелле.

Особым рядом в классификации сказок стоят пародии и докучные сказки – «Про белого бычка», про каштаны, лягушек и др., которые, несмотря на кажущийся примитивизм, показывают мастерство рассказчика по владению языком, его осознание стиля, владение ситуацией, понимание психико-эмотивного состояния слушателя.

Специфической особенностью сказок выступает незамысловатость сюжета и простота лингвистических приемов – текст должен быть доступен любому. Поэтому исследователи отмечают воспитательную, познавательную функции сказки. Несомненно, что эти роли сказка выполняет в первую очередь для детей. Но также она выполняет их и для взрослых. В древности зрелые люди слушали сказки на пирах, в часы досуга. Так, специфической особенностью сказки стало влияние личности сказителя через текст на аудиторию. Сказитель был и увеселитель, и учитель, и даже эротик. Профессиональные сказочники служили в знатных домах, особо ценили и уважали гуслиаров, трубадуров, в чьи репертуары входили и сказки тоже. В основном сказителями были мужчины; женщин к передаче культурного опыта в патриархальных культурах долго не допускали. Только в русской устной традиции появляется легитимная женщина-сказочница. Можно предположить, что легитимация женского сказывания была связана в истоке с сакрализацией женского образа земли, культурами плодородия, матери и пр.

Образный ряд сказок складывался постепенно, сопрягаясь с культурогенезом. На первых этапах культур-истории в приоритете были герои-животные, которые ассоциировались с прародителями человеческого начала. Позже, с усложнением формирующейся «космоцентричной» картины мира, появились в качестве действующих сказочных персонажей силы природы (Луна, ветер, звезды). Далее на сказочную «сцену» выступили герои-абстракции (Правда и Кривда и пр.). Динамические подвижки в представлениях о внутреннем и внешнем мире, об активном действующем в реальности начале, субъекте, обусловили появление сложных типажей – людей.

В самом начале сказочный образ человека был простейшим и служил фиксацией факта наличия человека в мире. Развитие социокультурного пространства и рефлексия на него обусловили усложнение образного ряда, служащего обозначению «я». Человек стал играть множество ролей в социуме, выполнять множество функций в культуре. Потому сказочникам понадобились художественно оформленные типажи богатырей и героев, тружеников и помощников, злодеев, лентяев, хитрецов и предателей, красавиц и умниц, дураков и пройдох [6]. Центральный персонаж в народных сказках всегда один. Крайне редко их несколько – два или три (родствен-

ники, братья и сестры, или друзья; в современной авторской сказке-фэнтези так же, например, у Дж.Роулинг в саге о Гарри Поттере).

Особо подчеркиваются в сказочном тексте смыслы отношения к этическим, эстетическим и социальным ценностям, таким как красота, счастье, материнство и детство, добро, справедливость, равенство, труд и деньги, родина. Эти ценности вплетены в рефлексивное личное и в историко-культурную специфику как в рефлексивное всеобщее.

В сюжетах всех сказок мира обнаруживаются следующие смысложизненные позиции:

- ценность гармонии с природой;
- признание власти богов;
- признание тайны жизни и смерти;
- уважение к старшим, любим – и женщинам, и мужчинам;
- послушание мужчине-отцу;
- признание классовых различий;
- культ правителя;
- признание красоты как ценности;
- ценность любви;
- ценность знания;
- ценность труда;
- желание обретения богатства чудом и легкость отказа от него.

Таким образом, сюжеты сказок складываются всегда вокруг смысла жизни и переплетены с культурными доминантами, что выражено в вербализации рефлексивных смыслов отношения к миру, Другому и «я». Так, образ мира в сказке – это конкретизация взаимоотношения действующих персонажей с природой. Отношение к Другому дано в конкретизации связи «Я – Другой» в образах героя, старших, правителей¹, изображении чувств персонажей (любовь, страх, ненависть, зависть, жадность и пр.). Представление о «я» – в описании опыта, приобретаемого героями по ходу разворачивания сюжета, совершении ошибок, их исправлении как поиске себя. Отношение к «я» более акцентировано в литературной авторской сказке, делающей упор на прорисовку индивидуальных характеров. Для народной свойственен базовый психологизм, простая картина «я», раскрытая в обобщенных типажах и архетипах.

Смыслы рефлексии отношений субъекта с Другим и самим собой, представленные художественными средствами, являются также отражением

¹ Во всех сказках древних цивилизаций проходит тема культа правителя. Однако художественное описание этого культа везде имеет специфические отличия: в Китае он более социализирован – повернут в сторону общественных отношений, в Японии – поэтизирован, эстетизирован (акцент на красоте), в Египте – сакрализация правителя, связанная с его божественным происхождением, заострена на непререкаемости и непознаваемости полноты его власти (как звена между миром мертвых и миром живых), в Индии – романтический мистицизм метемпсихоза.

в сказочном тексте социализации и инкультурации (Т. Парсонс и Херсковиц). Герой практически всегда осуществляет личностный рост: проходит через хитросплетения сюжета, прислушиваясь к советам мудрых, обретая опыт в преодолении себя, усваивая систему культурных ценностей. В сказке всегда есть тот, кто помогает герою принимать навыки, нормы, стандарты и традиции. Процесс введения в культуру осуществляется прямо или косвенно: значимый Другой (отец, мать, волк-помощник, баба-яга, Сивка-Бурка и др.) учит условного Иванушку уму-разуму, пролагает герою короткий путь к цели через культурное Знание, создает условия инкультурации. Другой стимулирует героя страхом или наказанием, любовью или уважением, оказывая тем самым влияние на личность персонажа. Главный персонаж, находясь в динамике сказочного сюжета, благодаря советам значимых Других обретает гармонию во взаимоотношениях с «я»: идентифицировав себя в предложенной системе ценностей, он способен принимать решения, не вступая в конфликт как с собой, так и с культурой. Так проявляет себя другая сторона инкультурационного процесса – влияние личности на культуру. В качестве примера сказочной инкультурации можно привести сказки о Елене Премудрой: получивший поведенческие рекомендации по дороге к невесте герой успешно справляется с ее поручениями и достигает желаемого – свадьбы. То же в сказках о Царевне-лягушке: «Ложись спать – утро вечера мудренее», «неси царю ковер/хлеб» и пр. В этом тексте также предостережение: тот, кто разрушает сложившийся порядок, получает большие проблемы (потерю жены, испытание опасностями и т. д.).

Герой сказки вступает в сюжет почти с нулевыми навыками во всех сферах деятельности, что зачастую отражается в его имени или первом описании – «дурак», «дурачок», «простак». Его тип мышления, поведенческий шаблон соответствуют детским моделям – спать на лугу, играть на дудке, играть, лежать на печи, не иметь «взрослой» ответственности за семью, детей, результаты труда. По ходу разворачивания сюжета, вступления в контакт с Другими герой совершает ошибки, терпит неудачи, рискует, но растет, «взрослеет» – постепенно обучается навыкам и умениям, совершенствуется приобретенное настолько, что каждая следующая, более сложная задача с легкостью разрешается. Таким образом, каждая составляющая композиции сказки (завязка, развитие, кульминация, развязка, эпилог) соответствует особенностям инкультурации героя как субъекта культуры на очередном этапе жизненного цикла.

Содержание процесса приобщения к культуре складывается из трудовых умений (наводить чистоту в доме у медведя, гномов, например; ухаживать за животными Буренушкой, Сивкой-Буркой; прясть, ткать, готовить пищу у бабы-яги, в доме тестя; строить как семь Семионов и т. д.), коммуникационных навыков, адекватного общения с другими персонажами

сказки (по ходу путешествия уговорить бабу-ягу раскрыть секреты, оказать помощь нуждающимся людям/животным – поделиться пищей/местом у очага, спасти из западни).

Целью сказочной инкультурации выступает итоговая полнота личности героя, то, каким он стал в преодолении многообразных препятствий. Однако сказка отлична от реального процесса приятия культуры, который длится всю жизнь, наличием эпилога: «Честным пирком да за свадебку», «и я там был – мед-пиво пил». Из-за этой завершенности сказки возникает ощущение стагнации, что в действительной динамике инкультурации невозможно, так как культура перманентно развивается, подталкивая субъекта к постоянному совершенствованию.

В ходе исследования фольклорной сказки мы выяснили, что главной функцией сказки выступала вербализация через художественно оформленный сюжет комплексов мировоззренческих представлений человека – о мире, Другом и «я».

Так, сказка – не «территория детства», но сфера Человеческого, формулирующая культурный опыт посредством эмотивных технологий, средств художественной выразительности, многоуровневой коммуникации (сказитель – слушатель, коммуникация персонажей, «Я – Другой», эпохальный диалог, межкультурный диалог).

Таким образом, сказочный текст – инкультурационная модель, схема обретения культурной компетентности, данная в художественном образе. В модель входят итоговые (по сюжету) мировоззренческие позиции, смысложизненные ориентиры (семья, любовь, дружба, красота), морально-нравственные ценности (победа над злом, утверждение добра), теоретические и практические знания (о государстве – своем и тридесютом, классовом устройстве общества, о труде и профессии, о традициях, ритуалах, обрядах и даже моде).

Участвуя в формировании ценностных потребностей индивида и социума, сказка аккумулирует и выражает уже сложившееся в культуре содержание ценностных систем, смысложизненные позиции, знакомит с проектами интеллектуальных, нравственных и эстетических ориентаций. Вербализируя инкультурационные модели особым художественным способом, сказка транслирует субъекту эталоны культуры.

Литература

1. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. М.: Эксмо, 2013. 352 с.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 2006. 812 с.
3. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с.
4. *Померанцева Э.В.* Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII вв.). Л.: Наука, 1971. 289 с.

5. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Лабиринт, 1998. 152 с.
6. *Тихомирова Е.Г.* Динамика сказочной традиции в истории мировой культуры. Ростов н/Д: Донск. гос. техн. ун-т, 2017. 194 с.
7. *Юдин Ю.И.* Дурак, шут, вор и чёрт (Исторические корни бытовой сказки). М.: Лабиринт, 2006. 336 с.
8. *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. М.: Совершенство, 1997. 384 с.

ПУШКИНИСТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БАЛЕТОВЕДЕНИИ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10305

Маргарита Андреевна ВЕДЕРНИКОВА,

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры классического танца
Московского государственного института культуры

e-mail: wds80@mail.ru

В статье приведен историографический обзор исследований, посвященных интерпретации произведений А.С. Пушкина на балетной сцене. Пушкинские балеты обогатили буквально каждый этап развития отечественного балета, являлись толчком к формированию новой эстетики в хореографическом искусстве. Балетный театр не сразу смог достичь целостности и единства в передаче литературных произведений А.С. Пушкина на сцене. Автор анализирует ключевые балетоведческие исследования, посвященные Пушкину и балетному театру: работы В.Я. Светлова, Л.П. Гроссмана, Н. Шувалова, А. Ильина, В.М. Красовской, Н.И. Эльяша, Ю.М. Слонимского, А.А. Гозенпуд и др.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, балетоведение, балетная пушкиниана, интерпретация произведения Пушкина, балетный театр, пушкинистика.

PUSHKINISTICS IN THE NATIONAL BALLET STUDIES: A HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

Margarita A. Vedernikova, doctor of Culturology, candidate of arts, associate Professor, Professor of classical dance Moscow state Institute of culture

e-mail: wds80@mail.ru

The article presents a historiographical review of the studies devoted to the interpretation of Pushkin's works on the ballet stage. Pushkin's ballets enriched literally every stage of the development of the national ballet, were the impetus for the formation of a new aesthetics in the choreographic art. Ballet theatre could not easily achieve unity and integrity in the transmission of literary works of Alexander Pushkin on the stage. The author analyzes the key ballet studies devoted to Pushkin and the ballet theatre: the works of V.I. Svetlov, L.P. Grossman, N. Shuvalov, A. Ilyina, V.M. Krasovskaya, N. Elyasha and Yu.M. Slonimsky, A.A. Gozenpud, etc.

Keywords: A.S. Pushkin, ballet studies, ballet Pushkin, interpretation of Pushkin's work, ballet theatre, Pushkin studies.

Одной из тенденций развития отечественной балетной драматургии является внимание к темам, образам, сюжетам лучших произведений отечественной и мировой литературы. Ориентир на произведения, написанные лучшими отечественными писателями-современниками, появляется еще на стадии становления русского балета: в 1772 году поставлен балет «Семира» по одноименной пьесе А.П. Сумарокова; в конце XVIII века –

спектакль «Любителю художеств» по одноименному произведению Г.Р. Державина.

На современной балетной сцене с успехом проходят спектакли по произведениям Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Другой аспект – это творческая переработка, переосмысление того или иного литературного произведения, степень и качество его интерпретации.

Балетная пушкиниана беспрецедентна по своему числу в сравнении с реализациями на сцене произведений других писателей. Именно балету принадлежит историческое первенство в инсценировке пушкинских произведений. Балет опередил в этом на три года драматический театр и на двадцать один год – оперный театр. На балетной сцене произведения Пушкина появляются еще при жизни поэта. Их ставят Ш. Дидло и А.П. Глушковский.

В балетоведении, несмотря на сравнительно небольшую историю данной науки, изучению сюжетов и образов пушкинских произведений на балетной сцене посвящены работы В.Я. Светлова, Л.П. Гроссмана, Н. Шувалова, А. Ильина, В.М. Красовской, Н.И. Эльяша, Ю.М. Слонимского, А.А. Гозенпуд. Это далеко не полный список имен, но именно вышеуказанным авторам принадлежат крупнейшие исследования по данному вопросу. Большинство работ написано в советское время.

В советском балетоведении активно обсуждался вопрос, насколько балеты являются пушкинскими при сильном искажении сюжета, введении новых действующих лиц. Как известно, балетный мир по-своему перекраивал и перекраивает пушкинские произведения, подчас до неузнаваемости. Например, в «Золотой рыбке» А. Сен-Леона перед зрителем представляли не старик со старухой, а молодая пара, или другой пример: Ш. Дидло в «Кавказском пленнике» вводит не существующую у А.С. Пушкина героиню – невесту пленника. В версии «Пиковой дамы» Ролана Пети Германн влюблялся в старую графиню, и та отвечала ему взаимностью. Лиза оказалась второстепенным персонажем. На первый план вышел конфликт молодого человека и старой графини, а также поединок человека и карт.

Приведем краткий историографический обзор исследований, посвященных интерпретации произведений Пушкина на балетной сцене.

Первой по времени, еще в императорской России, в Санкт-Петербурге в 1906 году вышла статья «Пушкин и балет» Валериана Яковлевича Светлова (1860–1934) в книге «Терпсихора». Светлов отмечает, что Пушкин был балетоманом, посвятившим данному искусству свои «высокохудожественные строфы» в «Евгении Онегине». Светлов приводит фрагменты из романа в стихах, раскрывающие атмосферу балетного театра тех лет, приводит строки об Истоминой и Дидло. Описывает и трагическую дуэль, случившуюся из-за Истоминой и окончившуюся смертью графа Шереметьева. Светлов указывает первым балетом на пушкинскую тему балет

«Кавказский пленник, или Тень невесты» 1823 года. Безусловно, ему известно, что двумя годами ранее был показан балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» (муз. Ф.Е.Шольца, балетмейстер А.П. Глушковский), но на тот момент Пушкин находился в опале, и его фамилия не фигурировала на афишах и в либретто. Балет «Руслан и Людмила» был поставлен всего через полтора года после выхода свет пушкинской поэмы. В завершении статьи Светлов сокрушается, что слишком мало сюжетов Пушкина нашло свое отражение на сцене и что этот благодатный материал еще заявит о себе в творчестве отечественных балетмейстеров.

Далее в 1926 году в издательстве Брокгауза – Ефрона вышла театроведческая работа Леонида Петровича Гроссмана (1888–1965) «Пушкин в театральные кресла». В центре внимания Гроссмана – портрет Пушкина-театрала, недавнего выпускника из лицея, в 1817–1820 годах переживающего увлечение петербургским театром. Гроссман подробно раскрывает значение творчества Дидло, его реформ для развития отечественного балета. Под впечатлением от балетов Дидло в русской литературе появилось немало бессмертных строк о танце, это и ода Державина, и стихотворение Грибоедова, посвященное Телешовой, и строки Пушкина в «Евгении Онегине», в «Руслане и Людмиле».

Говоря о поэме «Руслан и Людмила», Гроссман уточняет, что «сквозь ткань поэмы явственно проглядывают впечатления Пушкина-балетомана» [2, с. 398]: «...в обстановке поэмы сказываются декоративные черты феерических балетных постановок Дидло. Сад Черномора выдержан в тонах декорации к “Зефиру и Флоре”, “Коре и Алонзо” и пр.» [2, с. 398]; «в такой же чисто балетной традиции выдержана сцена прибытия Ратмира в замок двенадцати дев» [2, с. 399]; «использование в сюжетных целях зеркала» [2, с. 399]; «система знаменитых полетов Дидло чувствуется на каждом шагу в пушкинской поэме» [2, с. 400]; «ощущается и впечатление от старинного оркестра, сопровождающего балетную постановку» [2, с. 401]. Гроссман подытоживает анализ влияния постановок Дидло на творчество раннего Пушкина следующими словами: «Никто не заметил, что великий поэт дебютировал поэмой-балетом» [2, с. 402].

Безусловно, мы говорим о взаимовлиянии Пушкина и Дидло, так как под впечатлением от творчества Пушкина Дидло, как известно, ставит в 1823 году балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» (композитор К.Кавос).

Следующей по времени опубликована в издательстве «Искусство» в 1937 году книга «Пушкин и искусство». Интерес для нас представляет статья Н. Шувалова «Пушкин и балет». Статья состоит из восьми разделов. В первых трех разделах речь идет о танцевальном театре пушкинской поры, о творчестве Дидло и о его танцевальной концепции. Начиная с чет-

вертого раздела рассматриваются балеты на пушкинские сюжеты: «Кавказский пленник», «Руслан и Людмила», «Черная шаль, или Наказанная неверность», «Золотая рыбка», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Египетские ночи», «Бахчисарайский фонтан». Последний балет, по мнению автора, – лучшая работа по инсценировке произведений Пушкина. Особо следует выделить размещенный в конце книги раздел «Переделки для сцены пушкинских произведений (драма, опера, балет)». Это первая попытка систематизировать балеты, поставленные по пушкинским сюжетам. Перечень далеко не полный.

В 1949 году в Москве в издательстве «Музгиз» вышла книга «Пушкин на сцене Большого театра». Данная книга состоит из двух небольших статей: Е. Грошевой «Пушкин в опере» и Арсения Александровича Ильина (1911–1970) «Пушкинские балеты». В своей работе Ильин подробно характеризует балеты, поставленные на пушкинские сюжеты на сцене Большого театра в императорской России: «Руслан и Людмила или низвержение Черномора, злого волшебника... с сражениями, превращениями, машинами и великолепным спектаклем» (1821 год, балетмейстер А.П. Глушковский, муз. Ф.Е. Шольца), «Кавказский пленник, или Тень невесты» на сцене БТ (1827 год, балетмейстер Дидло, муз. Кавос, некоторые номера соч. Кубишта; сражения Н.Малышев), «Черная шаль, или Наказанная неверность» (1831 год, музыка разных композиторов, балетмейстер А.П. Глушковский), «Золотая рыбка» (1903 год, муз. Л. Минкуса, балетмейстер А.А. Горский, художник К.А.Коровин), «Волшебное зеркало» (1905 год, муз. А.Н. Корещенко, балетмейстер А.А. Горский, худ. А.Я. Головин).

А.А. Ильин отмечает, что балет «Руслан и Людмила» (1821) является первым балетным спектаклем на сюжет литературного русского произведения, не предназначенного для сцены и созданного современником. Именно с этого произведения отечественный балет вошел в общий процесс развития русской культуры, так как в нем впервые было продемонстрировано, что балет может и должен являться серьезным искусством, отражающим передовые идеи своего времени. Также в данном балете впервые были выведены на сцену русские пляски. «Кавказский пленник» (1827) является первым русским романтическим балетом. Во второй половине XIX века на сцене Большого театра также было осуществлено порядка 20 постановок танцев в операх, написанных на сюжеты Пушкина. В отдельный подраздел выделены Ильиным балеты, поставленные на пушкинские сюжеты в советское время на сцене Большого театра: «Бахчисарайский фонтан» (1936 год, муз. Б.В. Асафьева, балетмейстер Р.В. Захаров, либретто Н.Д. Волкова); «Кавказский пленник» (1938 год, муз. Б.В. Асафьева, либретто Р.В. Захарова и Н.Д. Волкова, балетмейстер Р.В. Захаров); «Барышня-крестьянка» (1946 год, муз. Б.В. Асафьева, балетмейстер Р.В. Захаров, либретто Н.Д. Волкова).

В заключение Ильин пишет: «Своим развитием и расцветом балет Большого театра в огромной мере обязан благотворному влиянию Пушкина» [3, с. 110].

С 1956 по 1991 год Институт русской литературы (Пушкинский Дом) выпускал непериодическое сериальное издание «Пушкин. Исследования и материалы». Всего вышло 14 томов. Основная цель издания – введение в научный оборот фундаментальных исследований, посвященных основным проблемам пушкинистики. Пятый том, изданный в Ленинграде в 1967 году, посвящен Пушкину и русской культуре. Именно в этом издании впервые была опубликована статья Веры Михайловны Красовской (1915–1999) «Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии», состоящая из шести небольших разделов. Красовская подробно анализирует постановки, указывая на их достоинства и недостатки, значение для отечественного балета, а также на близость или, наоборот, удаленность от пушкинского сюжета.

В первом разделе рассмотрены первые балеты на пушкинские сюжеты, такие как «Руслан и Людмила» (1821), «Кавказский пленник» (1823), «Черная шаль» (1831). В начале второго раздела Красовская отмечает, что «после “Черной шали” Глушковского балетные труппы Петербурга и Москвы почти сорок лет не обращались к творчеству Пушкина. Русский балетный романтизм в зрелый период своего развития Пушкина, по существу, не знал» [4, с. 261]. Делает она и оговорку, что в 1854 году в Воронеже был поставлен балет «Бахчисарайский фонтан» (балетмейстер Г. Васильев) труппой Е.И. Андреевской. Полноценных рецензий на данную постановку не сохранилось.

Далее Красовская подробно анализирует такую постановку на пушкинские сюжеты, как балет «Золотая рыбка» (1867, балетмейстер Артур Сен-Леон); 1903 год, балетмейстер А.А. Горский), отмечая, что обе они далеки от сюжета пушкинской сказки.

М.М. Фокин попытался преодолеть подобного рода балетную «галиматью», по выражению Красовской, постановкой балета «Золотой петушок» (1914 год на сцене Гранд-опера; на музыкальную драматургию оперы Римского-Корсакова; 1937 год на сцене Ковент-гарден). Фокин полностью передает содержание сказки, но минусом оказалось другое – использование не балетной музыки.

В начале третьего раздела Красовская делает умозаключение, что «заимствованные у Пушкина сюжетные мотивировки еще не делают балет пушкинским. Хореографический образ вырастает из литературного не прямо, а только как осуществление образа музыкальной драматургии» [4, с. 265]. В третьем разделе анализируются балеты «Бахчисарайский фонтан» (1934 год, муз. Б.В. Асафьева, балетмейстер Р.В. Захаров), «Кавказский пленник» (1938 год, на сцене Малого оперного театра, муз. Б.В. Аса-

фьев, а балетмейстер Л.М.Лавровский; 1938 на сцене Большого театра, муз. Б.В. Асафьева, балетмейстер Р.В. Захаров), «Барышня-крестьянка» (1946 год, муз. Б.В. Асафьева, балетмейстер Р.В. Захаров), «Медный всадник» (1949 год, муз. Р.М. Глиэра, балетмейстер Р.В. Захаров). Подвергая большинство постановок жесткой критике, Красовская отмечает высокий уровень балета «Бахчисарайский фонтан» (1934): «... главным достоинством тут была цельность и единство всех слагаемых действия» [4, с. 266].

В четвертом раздел Красовской приведен перечень из восьми балетов на произведения А.С. Пушкина, поставленных в советскую эпоху, который коротко изложен ею в статье, посвященной данной проблематике: «Балетной инсценировке в советском театре подверглись следующие произведения Пушкина:

пять поэм: «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Цыганы», «Медный всадник», «Граф Нулин»; две сказки: «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»;

— из пяти «Повестей Белкина» – две: «Барышня-крестьянка» и «Станционный смотритель» (по третьей повести, «Гробовщик», музыка написана, но не воплощена сценически);

— из четырех маленьких трагедий – одна: «Каменный гость»» [4, с. 273].

В данном разделе анализируются постановки Ленинградского хореографического училища на пушкинские темы.

Пятый раздел посвящен балетным постановкам по сказкам Пушкина, осуществленным в советское время. Таких постановок было всего две: «Сказка о попе и о работнике его Балде» на сцене ленинградского Малого оперного театра (1940 год, муз. М.И. Чулаки, балетмейстер В.А. Варковицкий) и «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (1949 год, муз. А.К. Лядова, балетмейстер А.Л. Андреев). Красовская указывает, что «к тому времени дотошная иллюстративность в передаче литературного сюжета стала на балетной сцене общим правило. Вместе с тем метод буквального пересказа литературного первоисточника всё более исчерпывал себя» [4, с. 276].

В заключительном шестом разделе Красовская подчеркивает, что ««Бахчисарайский фонтан», открыв список советских балетов на пушкинские темы и положив начало жанру балета-пьесы, оказался и самым удачным из всех воплощений творчества Пушкина на советской балетной сцене» [4, с. 276].

Фундаментальным исследованием следует считать работу Юрия Иосифовича Слонимского (1902–1978) «Балетные строки Пушкина», вышедшую в издательстве «Искусство» в 1974 году, хотя рукопись была готова еще в 1946 году. В названиях девяти разделов книги вынесены строки из произведений А.С. Пушкина. Основная задача работы – «собрать слова, строки, фразы о балете, танце, рассыпанные по многочисленным произведениям

Пушкина, привлечь к ним внимание» [6, с. 4]. Слонимский блестяще справляется с поставленной задачей, приведя подробный анализ «балетных строк» Пушкина.

Работа Н.И. Эльяша «Пушкин и балетный театр» (1970) подробно рассматривает эволюцию пушкинских балетов в контексте основных тенденций развития русской хореографии, ставя задачу воссоздать летопись балетов на пушкинские темы. В предисловии к изданию Эльяш пишет, что «Пушкинские балеты не только обогащали репертуар определенного исторического периода. Многие из них способствовали формированию новой эстетики хореографического искусства, утверждению самобытных черт русской школы классического танца» [8, с. 3]. Поднимается в работе вопрос, насколько пушкинскими были балеты при искажении сюжетной линии писателя. На это Эльяш отвечает, что балетный театр не сразу смог найти формы спектакля, которые бы во всем соответствовали духу пушкинского шедевра, но это не повод считать их не пушкинскими.

Интерес к творчеству А.С. Пушкину не прекращается: на балетной сцене поставлено множество спектаклей, в основе которых пушкинские сюжеты, герои или мотивы. Неоспоримый факт, что сюжеты произведений А.С. Пушкина обогатили отечественный балет, явились самым используемым материалом, привнесенным на балетную сцену из литературы. Творчество А.С. Пушкина обладает уникальной способностью не устаревать, привлекая к произведениям всё новых балетмейстеров, что пополняет и развивает такой раздел балетоведения, как балетная пушкинистика.

Литература

1. *Гозенпуд А.А.* Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л., 1986. Т. 12. С. 28–59.
2. *Гроссман Л.П.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926. 184 с.
3. *Ильин А.А.* Пушкинские балеты // Пушкин на сцене Большого театра М., 1949. С. 74–110.
4. *Красовская В.М.* Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии / Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л., 1967. Т.5. С. 255–277.
5. *Светлов В.Я.* Терпсихора (Глава «Пушкин и балет»). СПб., 1906. 351 с.
6. *Слонимский Ю.И.* Балетные строки Пушкина. Л., 1974. 184 с.
7. *Шувалов Н.* Пушкин и балет // Пушкин и искусство / под ред. Н. Шувалова. Л., 1937. С. 58–88.
8. *Эльяш Н.И.* Пушкин и балетный театр. М., 1970. 344 с.

Н.С. ЛЕСКОВ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ОРЛОВСКОГО КРАЯ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10306

Милена Максимовна МОРОЗОВА,

аспирант кафедры региональных исследований факультета
иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В.Ломоносова

e-mail: ms.morozova@gmail.com

В статье рассматриваются особенности формирования литературных мест Н.С. Лескова под воздействием двух важнейших регионообразующих процессов – художественного освоения и мемориализации. Приводится исследование литературно-географического пространства писателя, включающее мемориальные, ассоциативные и комплексные литературные места в Орловском крае. Исследование нацелено на выявление литературных мест писателя и определение связанных с ними внелитературных компонентов орловского текста (сверхтекста в понимании В.Н. Топорова), в разных текстах данными компонентами могут выступать особенности природы, сообщества, важнейшие пространственные локусы, особенности географического местоположения, характерные топонимы, имена региональных акторов и знаковые события региональной истории. В процессе исследования используется метод составления аналитических литературно-географических карт – автором составлена карта литературных мест Н.С. Лескова в Орловской губернии. Проводится анализ основных литературных мест писателя, связанных с ними образов, особенностей природы и культуры. К литературным местам Лескова автор относит Орёл, село Горохово, Мценск, Ливны, Кромы и Елец. Существенное значение отводится деятельности Н.С. Лескова по мемориализации жизни и творчества Тургенева в Орле, включая актуализацию тургеньевских образов мест и создание новых мемориальных литературных мест, связанных с Тургеневым.

Ключевые слова: литературное место, художественное освоение пространства, мемориализация пространства, Орловский текст, Николай Лесков.

NIKOLAI LESKOV AND THE PROCESS OF THE ORYOL REGION LITERARY SPACE FORMATION

Milena M. Morozova, a post-graduate student at Moscow State University,
Faculty of Foreign languages and Area Studies, the Department of Area Studies

e-mail: ms.morozova@gmail.com

The article considers the features of geoliterary space of Nikolai Leskov, his biographical, associative and complex literary landmarks in the Oryol region. The formation of geoliterary space is based on two processes: the process of literary depiction and memorization. The study was intended to reveal the writer's complex landmarks and non-literary components of the Oryol regional text which are connected to these landmarks (regional text as in the works by V. Toporov). In different texts non-literary components include the features of nature, household, key spatial loci, geographical location, communities, social characteristics, regional actors and important events of the regional history. The paper proposes the use of the method of analytic geoliterary cartography – the map of biographical and associative places of Nikolai Leskov is given in the article. Special attention is given to the key literary places of the writer, their images, as well as the features of nature and culture of each place. The conclusion provides an insight on the role of Nikolai Leskov in memorization of

the life and works of Ivan Turgenev, including the actualization of Turgenev's literary images and the creation of new literary landmarks that are connected with Turgenev.

Keywords: literary landmark, literary depiction of the territory, memorization, Oryol regional text, Nikolai Leskov.

Литературно-географическое пространство мира представляет собой взаимодействие литературного и географического пространств. В основе литературно-географического пространства стоят три типа литературных мест: ассоциативные места, описанные автором художественно; мемориальные места, с которыми связана жизнь автора; комплексные места, в которых невозможно отделить место жизни от места творчества писателя [3]. В основе формирования литературных мест и, как следствие, литературно-географического пространства региона стоит два регионообразующих процесса – художественного освоения и мемориализации пространства. Процесс художественного освоения – это описание места в художественном произведении, создание его устойчивого образа. Процесс мемориализации – это создание памятников, музеев, улиц и других памятных объектов.

Важнейшую роль в создании литературных мест региона играют писатели, создающие ассоциативные и комплексные места в процессе художественного освоения пространства, закладывающие основу регионального текста и формирующие мемориальное пространство других писателей на этапе мемориализации. Влияние писателя на формирование сети литературных мест точно прослеживается при рассмотрении связи Н.С. Лескова и Орловского края.

1. Лесков и художественное освоение Орловщины

Основой художественного освоения литературно-географического пространства является создание ассоциативных литературных мест. *Ассоциативные места* – это места, упомянутые в произведениях писателя и/или являющиеся местом действия его произведений [3, с. 16]. Связанный с литературным местом образ часто включает особенности природы и хозяйства территории, важнейшие пространственные локусы, особенности географического местоположения, региональные сообщества, социальные характеристики, имена региональных акторов и знаковые события региональной истории (внелитературные компоненты). Кроме того, писатели могут, переосмыслив, воспроизводить созданные ранее другими писателями образы литературных мест, тем самым образуя региональный текст через интертекстуальные отсылки.

Первые образы литературных мест Орловщины создаются Н.С. Лесковым в 1860-е годы, ключевыми из них являются образы в произведениях «Овцебык» и «Леди Макбет Мценского уезда». В 1870 году Лесков использует биографию И.С. Тургенева в качестве основы для создания

новых ассоциативных мест – главный герой повести «Загадочный человек» направляется в Орловскую губернию для встречи с Тургеневым. Превращая И.С. Тургенева в персонажа своего произведения, Лесков связывает с именем Тургенева определенный литературный образ, тем самым формируя ассоциативное литературное пространство в усадьбе Спасское-Лутовиново.

В 1870–1880-е годы Лесков воспроизводит созданный ранее Тургеневым образ города Орла как дворянского гнезда в «Мелочах архиерейской жизни» и «Несмертельном Головане». В рассказе «Несмертельный Голован» Лесков максимально сближает художественные пространства своего произведения и произведений Тургенева, отмечая, что Голован (персонаж Лескова) носит сливки тем героям, которых описал Тургенев в своих романах.

Параллельно Лесков создает собственные литературные образы ассоциативных мест Орловщины, к концу 1880-х годов им опубликовано более 25 произведений. Дополнение уже созданных автором ассоциативных мест новыми персонажами и внелитературными компонентами расширяет их образ, а многократное повторение названия литературного места в разных литературных произведениях создает полилитературное место.

Полилитературное место – литературное место, упомянутое в разных произведениях одного или нескольких авторов [4, с. 72]. Нанесение таких мест на карту и исследование связанных с ними литературных образов позволяет представить ассоциативные места региона как сеть, создающую основу литературного пространства региона, а также получить представление о связи образа ассоциативного места и внелитературных компонентов – карта литературных мест Н.С. Лескова в Орловской области (Рис. 1). Полилитературные места Лескова – Орёл, Елец, Мценск, Ливны и Кромы – закладывают основу авторского пространства, небольшие ассоциативные места – Пузеево, Ломовец, Ретяжи – способствуют формированию разнообразия пространства автора.

Рисунок 1. Карта литературных мест Н.С.Лескова в Орловской губернии
Составлено М.М.Морозовой по материалам анализа «орловских» произведений писателя и его биографии



2. Художественные образы ключевых литературных мест Н.С.Лескова

Важнейшие литературные места Лескова (его полилитературные места) обладают художественными образами, в основе которых лежат не только особенности сюжета и связанные с литературным местом персонажи, но и ряд присущих данному литературному месту внелитературных компонентов. В данном разделе будет представлено то, как в литературном образе Орла и Мценска проявляются такие внелитературные компоненты, как особенности природы и хозяйства территории, социальные характеристики и т. д.

1) Орёл

В рассказах об Орле встречается несколько образов города. Это город светский – региональная столица, в которой находится губернатор; столица с театром, развитым дворянским сословием. С другой стороны, в городе существуют бедные районы и развита преступность. В нескольких

рассказах город представляется как *средоточие бедствий – пожаров, чумы и голода*.

Губернским центром Орёл представлен в рассказе «Умершее сословие», где происходит противостояние губернатора *Петра Ивановича Трубецкого* и архиепископа *Смарагда Крыжановского*. В очерке «Мелочи архиерейской жизни» и рассказе «Тупейный художник» описаны бедные жители Стрелецкой слободы, Монастырской слободы и Пушкарной улицы, которым иногда помогают представители иного сословия. Образ Орла как города, где развито воровство, вводится в повести «Житие одной бабы», очерке «Еврей в России» и рассказе «Грабеж» [2].

Территория бедна в отношении природных ресурсов. Нехватка дерева выражается в наличии в губернии соломенных крыш (рассказ «Юдоль») и использовании для отопления домов бедными людьми в Орле лужи гречневой и навоза (рассказ «Несмертельный Голован»).

Орёл – город пожаров. В очерке «Мелочи архиерейской жизни» Лесков называет Орёл городом «сожженным». В рассказе «Грабеж» елецкий купец отмечает «У вас и город-то не то город, не то пожарище». Болезни, а именно эпидемия холеры в городе Орле описана в рассказе «Несмертельный Голован».

Орёл – *транспортный центр*. В повести «Очарованный странник», рассказах «Овцебык» и «Левша» Орёл упоминается в качестве точки, от которой отсчитывается расстояние до расположенных в губернии деревень. Это начальная точка пути в Киев; центр, имеющий постоянное транспортное сообщение с Москвой; важный пункт на пути из Киева в Петербург. Орёл *является центром торговли и мастеров*.

2) Мценск

При рассмотрении Мценска в качестве литературного места, прежде всего, вспоминается повесть Лескова «*Леди Макбет Мценского уезда*». В рассказах «Овцебык», «Грабеж» и «Левша» фигурирует образ Мценска в качестве важного места паломничества. Герои рассказов из Орловской губернии и из Чернигова отправляются к *Николаю-угоднику амченскому (мценскому)* на богомолье. В рассказе «Грабеж» ко мценскому заступнику обращается семья главного героя. В рассказе «Левша» тульские мастера отправляются на богомолье в Мценск к Николе – покровителю военного и торгового дела.

3. Мемориальные и комплексные литературные места Н.С. Лескова

Мемориальные места – это места рождения и жизни писателя.

Комплексные литературные места – это литературные места, в которых невозможно отделить место жизни от места творчества писателя. В процессе художественного освоения писателем мемориального места, например, города, в котором живет этот писатель, данное место приобретает новый статус и становится комплексным.

В авторском пространстве Н.С. Лескова в Орловской губернии в качестве комплексных мест следует определить село *Горохово* и Орёл. Лесков родился в 1831 году в селе Горохово Орловской губернии (упоминается в «Житии одной бабы» и «Несмертельном Головане»). В 1832 году отец Лескова купил дом в Орле, где прошло раннее детство писателя, в рассказе «Несмертельный Голован» Лесков напишет: «Наш дом в Орле был на Третьей Дворянской улице и стоял третий по счету от берегового обрыва над рекою Орликом» [5]. В восемь лет Лесков с семьей переезжает в село *Панино* Кромского уезда. В 1841 году поступает в орловскую гимназию, живет за рекою Пересыханкой, но, проучившись в гимназии шесть лет, уходит, не окончив её, и поступает на работу в орловскую уголовную палату. В 1849 году Лесков уезжает из Орла. Этот город является важным комплексными литературным местом, ведь там находятся не только места, где жил, учился и работал Лесков, но и места, где жили персонажи писателя.

4. Лесков и мемориальное освоение Орловщины

В процессе мемориализации принимают участие администрация, жители региона и деятели культуры. Важный вклад в мемориализацию пространства могут вносить писатели, в том числе посредством своих литературных текстов и публикаций.

Ярким примером влияния писателя на мемориализацию литературного пространства является деятельность Лескова по сохранению памяти об И.С. Тургеневе. Воспроизведение литературных образов Тургенева имеет лишь косвенное отношение к мемориализации. Прямыми действиями Лескова по мемориализации тургеневского пространства являются его публикации. Например, перу Лескова принадлежит название одного из берегов Оки в Орле – Тургеневский бережок. В одноименной статье Лесков пишет: «Здесь же было бы хорошо поместить памятный знак с обозначением, что в Орле увидел свет Тургенев» [1]. Эта статья выходит в то время, когда проходит сбор средств на открытие памятника Тургеневу в Орле. *Тургеневский бережок* со временем становится одним из литературных топонимов Орла, а на том месте, где Лесков отмечает необходимость наличия памятного знака, в настоящий момент стоит памятник И.С. Тургеневу.

Несомненен вклад Н.С.Лескова в формирование ландшафтного парка *Дворянское Гнездо* в Орле: Лесков первым связал это место с тургеневскими текстами. Созданный впервые Тургеневым в 1859 году образ «дворянского гнезда» был локализован сначала читателями романа. Затем Н.С. Лесков помещает в своих произведениях героев романа И.С. Тургенева на Верхнюю Дворянскую (Октябрьскую) улицу. Начинает выстраиваться устойчивая связь романа Тургенева и того места, что к 20-летию со дня смерти Тургенева станет парком Дворянское Гнездо.

После смерти Н.С.Лескова мемориализации подверглось и его литературное пространство. В Орле, Мценске и Болхове в честь писателя

названы улицы [6]. В 1957 году 27-й школе в Орле присваивается имя Лескова, музей в Орле открыт в 1974 году, первый памятник Лескову в Орле появляется в 1980 году, второй открыт в 2011 году.

Выводы

Основу литературно-географического пространства региона составляют мемориальные, ассоциативные и комплексные литературные места писателей. Эти места формируются под воздействием двух процессов: художественного освоения и мемориализации. Среди литературных мест Орловского края выделяются литературные места Н.С. Лескова. В процессе художественного освоения Орловщины Лесков заложил основу орловского текста (сверхтекста в понимании В.Н. Топорова), описав художественно города и поселки Орловского края и включив в свои произведения особенности природы, хозяйства, истории, географии и культуры Орловского края. Особую роль Н.С. Лесков сыграл в процессе мемориализации литературного пространства Орловщины, так как именно он стоял у истоков формирования мемориального литературного пространства И.С. Тургенева. Таким образом, Н.С. Лесков является не только ключевым писателем Орловского края, но и важным хранителем его литературного пространства.

Литература

1. *Афонин Л.Н., Мищенко А.* На родине Тургенева. М.: Сов. Россия, 1968. 117 с.
2. *Ашихмина Е.Н.* Персонажи рассказа Лескова «Грабеж» – жители Орла // Культурологическое образование нового тысячелетия. 2009. № 12. С. 51–54.
3. *Веденин Ю.А.* Литературные ландшафты как объекты наследия // География в школе. 2006. № 8. С. 15–21.
4. *Калуцков В.Н.* Литературная география как научный предмет и учебная дисциплина // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4. С. 60–79.
5. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений в 12 т. / Сост. и общ. ред. В.Ю. Троицкого. М., Правда, 1989.
6. *Чернов Н.М.* Литературные места Орловской области. Орёл: Орловское кн. изд-во, 1959. 155 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

АРТ-КОЛЛАБОРАЦИИ В АРХИТЕКТОНИКЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10307

Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА,

доктор философских наук, профессор Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, Санкт-Петербург

e-mail: pestelena@yandex.ru

Юрий Александрович СМЕКАЛОВ,

солист и хореограф Мариинского театра, руководитель продюсерского центра MAD company, аспирант Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, Санкт-Петербург

e-mail: ballet@smekalove.ru

В статье описывается феномен коллабораций в современной культурной деятельности. Автор уделяет особое внимание арт-коллаборациям, анализируя их художественные стратегии в области современной хореографии на примере спектаклей творческого объединения «MAD Company» из Санкт-Петербурга. Анализ позволяет выявить ценности, которые определяют выбор подобных способов организации художественной деятельности.

Ключевые слова: архитектоника современной культуры; современное искусство; аксиология современного искусства; культурные индустрии; арт-коллаборации; современная хореография.

ART COLLABORATIONS IN THE ARCHITECTONICS OF MODERN CULTURE

Elena E. Drobysheva, Full doctor of Philosophy, Professor of the Vaganova Academy of Russian ballet, Saint Petersburg

e-mail: pestelena@yandex.ru

Yuri A. Smekalov, soloist and choreographer of the Mariinsky theatre, head of the BAD company production center, post-graduate student of the Vaganova Academy of Russian ballet, Saint Petersburg

e-mail: ballet@smekalove.ru

The article describes the phenomenon of collaboration in contemporary cultural activities. The author pays special attention to art collaborations and analyzes their

artistic strategies in the field of modern choreography using the performances of the creative association "MAD Company" from St. Petersburg as an example. The analysis reveals the values that determine the choice of such ways of organizing artistic activity.

Keywords: architectonics of contemporary culture, contemporary art, axiology of contemporary art, cultural industry, art collaborations, contemporary choreography.

Мир накрывает новой волной интереса к социогуманитарным сторонам жизни общества и человека, применительно к реальности заново актуализируются базовые проблемы философии, этики, психологии, социологии, аксиологии и эстетики, причем как в теоретическом, так и в прикладном аспектах. Бурное развитие науки и технологий играет здесь не последнюю роль: с одной стороны, обеспечивая доступ к любому, в том числе и художественному контенту, с другой – заставляя задуматься об экзистенциальных/аксиологических параметрах происходящих трансформаций социокультурной архитектоники. Искусство традиционно отвечает за рефлексию как личностную, так и коллективную. В данной статье мы обращаемся к феномену арт-коллабораций как наиболее соответствующему духу времени формату организации художественных проектов. Под актуальным режимом функционирования культуры сегодня мы имеем в виду индустриальный. Культурные / творческие / креативные индустрии перестали быть теоретическим конструктом с негативными коннотациями, отсылающими к программному труду М. Хоркхаймера и Т. Адорно 1947 года [9]. Теперь это многофакторный полифункциональный социокультурный феномен со множеством уровней и возможностей трактовки, в том числе в аксиологическом дискурсе. На примере международного сотрудничества в области современной хореографии проиллюстрируем наиболее репрезентативные работающие ценностные стратегии в актуальном арт-пространстве.

Арт-коллаборации как формат социальной активности

Данные о посещении выставок и музеев, публикуемые по результатам ежегодных опросов The Art Newspaper, ясно свидетельствуют о растущем интересе публики к искусству (за период с 2010 по 2016 годы посещаемость десяти наиболее популярных музеев мира увеличилась более чем на 35 %) [1]. При этом для всех участников – и производителей, и потребителей арт-продукта важны поиски новых подходов к организации событий в данной сфере. В условиях диверсификации потребительской активности требуется расширение арсенала используемых средств и приемов. Всё больше компаний «запускают партнерские проекты с художниками, музеями, оркестрами или театрами, стремясь с их помощью расширить пользовательские впечатления от своего бренда» [1].

Формат арт-коллабораций набирает обороты по разным причинам. Их можно сгруппировать следующим образом:

Экономические: участники буквально сотрудничают на одной территории, совокупно снижая затраты на инфраструктуру, обеспечивают друг друга аудиторией, соответственно, получают большую прибыль.

Социальные: аудитория меняется не только количественно, но и качественно, к узко заточенным потребительским целевым группам добавляются косвенно заинтересовавшиеся зрители / слушатели / читатели; в этом сегменте велика роль инклюзивных проектов, трудно реализуемых по отдельности.

Ментальные: в коллективном опыте формируется актуальный запрос на тот или иной контент, а также определенные приемы его производства / продвижения / потребления. Этот запрос имеет сложную структуру, включающую аспекты рецепции, рефлексии, коммуникации. Именно здесь наиболее ярко проявляется ценностная природа всех процессов в сфере художественных практик.

Что касается типологических характеристик анализируемого нами феномена арт-коллабораций, отметим два крупных направления/режима его развития: «*бизнес & искусство*» и «*искусство & искусство*».

Режим «бизнес & искусство»

Сегодня арт-коллаборациями уже никого не удивишь, но первопроходцами в этой сфере в начале нулевых годов XXI века были люксовые бренды из мира моды (Fendi, Vans, Louis Vuitton) и автопрома (BMW, Cadillac, Rolls-Royce). Вслед за ними в игру включились банковские структуры (в России это Сбербанк, СДМ-Банк, Ак Барс банк) и медиахолдинги и IT-корпорации (Яндекс, Adobe, Google). Сейчас в режим коллабораций перешел и масс-маркет типа UNIQLO, COS, H&M. Компании с мировыми именами, производящие одежду, автомобили, аксессуары, сотрудничают с художниками и музеями, используя в своих рекламных компаниях и/или дизайне производимой продукции те или иные узнаваемые сюжеты или образы – либо из классического наследия, либо из актуальных арт-практик. Так сформировался первый формат арт-коллабораций «бизнес & искусство».

С точки зрения сущности анализируемого феномена можно считать, что история коллабораций в мире моды начинается еще в 30-е годы XX века, только тогда у этого явления не было названия. Дизайнер одежды Эльза Скиапарелли, дружившая с Сальвадором Дали, создала провокационное платье с лобстером, взяв за основу рисунок скульптуру знаменитого художника. Корпорации зачастую привлекают известных современных, а в некоторых случаях и старинных, художников, деятелей искусства для дизайна своих изделий или для организации нетривиальных, ярких презентаций. Мода как синтетический художественный феномен всегда балансирует на границе между миром чистой прибыли и чистого искус-

ства. Попытки соединить эти два модуса предпринимались многократно, но прорыв случился в 2001 году, когда бренд Louis Vuitton создал совместную коллекцию сумок с художником-граффитистом Стивенем Спраузом. Эта старинная фирма со своей элитарной клиентурой таким эпатажным ходом привлекла новых покупателей и почитателей, заработав на продаже коллекции с граффити Спрауза около 300 млн долларов [5].

Еще один яркий пример – сотрудничество между американским художником Дагом Уилером и химическим концерном BASF. После посещения пустыни в Северной Аризоне Уилер почти полвека грезил о создании пространства абсолютной тишины. Его мечта сбылась в марте 2017 года, когда в нью-йоркском музее Соломона Гуггенхайма открылась выставка «Искусственная пустыня III». Инсталляцию, состоящую из 600 пирамидок и 400 клиньев, художник создал из специального шумопоглощающего пенопласта от BASF. В процессе работы над проектом сотрудники концерна так прониклись задумкой Уилера, что в итоге BASF выступил и спонсором выставки [4].

Важнейшим направлением деятельности, направленной на формирование имиджа крупных компаний, является коллекционирование. К примеру, «ЮниКредитБанк» владеет единственной в России коллекцией живописных и графических работ русских художников 1920–1930-х годов и коллекцией так называемого поставангарда или авангарда второй волны. История коллекции началась в 1993 году, и за годы ее существования не была продана ни одна работа. Важнейшая цель коллекционирования – поддержка творческого наследия современников, также чрезвычайно значимы эмоциональная и духовная составляющие. Периодически экспонаты принимают участие в целенаправленных выездных выставках на площадках Москвы и во внешних музейных творческих событиях. Свою работу в области искусства «ЮниКредитБанк» рассматривает как фактор общественного диалога, в процессе которого появляется новое понимание опыта и культуры прошлого века. Кроме того, коллекционирование – это посильный банковский вклад в сохранение культурного наследия страны. Поскольку поставангард очень любим зарубежными коллекционерами, собрание картин «ЮниКредитБанка» является практически единственным шансом сохранить работы российских художников на родине. Поставангардные произведения искусства из коллекции «ЮниКредитБанка» трижды экспонировались в рамках публичных выставок: в Москве в 2009-м, 2011-м и 2012 годах [3].

Из зарубежного опыта можно привести пример австрийского банка Osterreichische Landerbank, который с 1975 года коллекционирует произведения фотоискусства. Инициатором Fotografis – первой европейской банковской коллекции, посвященной исключительно фотографии, – выступила венская галеристка Анна Ауэр. Она столкнулась с тем, что фото-

графию почти невозможно было продать в те годы. Всех интересовала живопись или скульптура. Руководство банка посчитало, что необходимо привлечь внимание и министерства образования, и музеев, придать нужный вес фотографии как виду искусства. Так банк выступил своего рода куратором интересующего его направления искусства [3].

Важно, что финансовые корпорации и люксовые бренды не просто спонсируют события, но создают собственные культурные пространства, выступают идейными вдохновителями для нового контента, заказывают новые работы и проводят выставки и мероприятия в соответствии с духом и ценностями бренда [1]. Появилось соответствующее направление — арт-маркетинг, предполагающие продвижение компании или проекта с помощью искусства. «Взаимодействие компании с искусством положительным образом сказывается на ее имидже и помогает установить эмоциональную коммуникацию с огромной аудиторией» [7]. Свои выставочные пространства и программу развития в перспективе коллабораций с художественными проектами имеют модный дом Fendi, швейцарская часовая фирма Audemars Piguet, автоконцерн Rolls-Royce, холдинг LVMH (в составе которого наиболее известна фирма Louis Vuitton).

Посредством организации выставок или фестивалей серьезные игроки мировых рынков транслируют определенные ценностные ориентиры: патриотизм или космополитизм, аутентичность или мультикультурность, традиционность или инновативность, эгалитаризм, толерантность и прочее.

Торстен Мюллер-Отвос, исполнительный директор Rolls-Royce Motor Cars, полагает, что польза от сотрудничества с художниками гораздо шире, чем просто укрепление имиджа бренда. Во-первых, такая стратегия уже помогла укрепить отношения с существующими клиентами, включая многих из тех, кто коллекционирует произведения искусства, а также привлечь новых, которых они в противном случае не смогли бы заинтересовать. Во-вторых, поскольку автомобили Rolls-Royce исключительно персонализированы и производятся с учетом всех пожеланий клиента, то компании необходимо иметь в своем распоряжении весьма искусных мастеров, имеющих разнообразные навыки и умения. Художники, сотрудничающие с арт-программами Rolls-Royce, также видят здесь простор для творчества, возможность выразить свою идентичность, а не только коммерческую составляющую [2].

Проблемы и перспективы арт-коллабораций формата «бизнес & искусство» привлекают внимание специалистов с обеих сторон, причем как теоретиков, так и практиков. Весьма интересную классификацию «платформ (или форматов), которые бренды чаще всего используют для взаимодействия с искусством» на базе анализа сорока с лишним глобальных корпоративных арт-инициатив предлагает руководитель департамента

корпоративных коммуникаций агентства Grayling¹ Анастасия Елаева: это бренд-ментор, бренд – организатор арт-коллабораций, бренд – создатель арт-впечатлений, бренд – создатель арт-контента и бренд, несущий образовательную функцию [10].

Бренды-менторы создают арт-резиденции, запускают менторские программы и вручают награды в сфере искусства. Так, Davidoff поддерживает художников с Карибских островов, а Swatch приглашает артистов в шанхайский отель Art Pease, где они могут жить и творить в течение 3–6 месяцев. Менторская программа есть у Rolex, а собственные награды – у Absolut, Hugo Boss, Perrier.

Бренды – организаторы арт-коллабораций работают с представителями мира искусства. Разработка продукции и создание рекламы с участием художника – один из самых распространенных форматов взаимодействия. Можно вспомнить часовой бренд Swatch, который с 1984 года сотрудничает с самыми известными людьми: Вивьен Вествуд, Акирой Куросавой, Педро Альмодоваром и другими. Все они с удовольствием участвовали в проекте Swatch Art Specials. Есть программа BMW Art Cars, в рамках которой художники работают над дизайном автомобилей, проект табачного бренда Davidoff Art Initiative, футболки UNIQLO с произведениями современного искусства.

Бренды – создатели арт-впечатлений организуют художественные проекты и выставки, отражающие ценности бренда (Absolut, Swatch, Lexus), привносят эстетику в пространство бренда (Deutsche Bank, Credit Suisse, Ritter Sport, Louis Vuitton) и создают арт-институты (Fondazione Prada, Fondation Louis Vuitton).

Бренды – создатели арт-контента разрабатывают медиапродукты: гиды для коллекционеров (BMW), мобильные приложения (UBS) и фильмы (Tiffany).

Бренды, несущие образовательные функции, работают на «повышение доступности искусства». Так, известный японский производитель одежды UNIQLO помогает организовать бесплатные посещения Музея современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке, галереи Тейт в Лондоне, Музея моды (MoMu) в Антверпене. В России похожий проект реализовал Сбербанк: в честь 175-летия он обеспечил бесплатный вход в художественные музеи в 17 городах.

Режим «искусство & искусство»

Второй глобальной разновидностью арт-коллабораций, как мы уже отметили выше, является *формат взаимодействия «искусство & искусство»*. В рамках данного направления открывается широкое пространство

¹ Grayling – ведущая международная коммуникационная сеть, основанная в 1981 году и насчитывающая более 50 отделений в Европе, США, Азии и на Ближнем Востоке.

для совместных проектов из разных художественных областей: танца, музыки, театра, литературы, живописи, скульптуры, архитектуры. Возможно множество вариантов комбинаций участников и технологий, соответственно, вариантов итоговых продуктов с выходом на разноуровневую аудиторию, с большим или меньшим ее охватом, акцентом на форму или содержание и, как результат, формированием тех или иных ценностных паттернов.

Коллаборации могут осуществляться в одном художественном сегменте, например в музыкальном, но с участием представителей разных жанровых направлений. Знаковым событием такого рода стал совместный концерт рок-группы Scorpions и оркестра из 166 виолончелистов во главе с Мстиславом Ростроповичем, состоявшийся в 1999 году в Берлине в честь 10-летия падения Берлинской стены. Вместе классические и рок-музыканты исполнили композицию *Wind of Change*. После этого Scorpions провели ряд совместных концертов с академическими музыкальными коллективами. В Петербурге подобные перекрестные проекты периодически осуществляют рок-группы «Би-2» и «Аквариум» вместе с симфоническим оркестрами.

В качестве успешного проекта международной арт-коллаборации в сфере современного танца обратимся к опыту петербургского независимого творческого объединения MAD Company, осуществившей в 2019 году постановку балетного спектакля «1234».

Проект «1234» был задуман как международная творческая лаборатория, главная цель которой – развивать балетное искусство и укреплять престиж России как центра экспериментов в области современной хореографии. Установление творческих контактов между молодыми художниками, хореографами, танцовщиками и музыкантами из разных стран должно было работать на усиление связи с мировым танцевальным сообществом.

Участниками проекта стали четыре хореографа: Юрий Смекалов (Россия), Ксения Вист (Германия), Хелдер Сеабра (Португалия, Бельгия) и Яэль Цибульски (Израиль). История развития балета в каждой из стран уникальна, неповторим язык и характер танца, которым владеют участники проекта. Но они впервые объединились в творческом проекте, чтобы вместе создать единый спектакль. Участники проекта придерживались единой концепции, предложенной автором идеи Юрием Смекаловым. Выбранная каждым хореографом цифра стала отправной точкой для творческого поиска: постановщики должны были раскрыть ассоциативные образы, перебирая исторические воспоминания своего народа и личные мотивы, связанные с вдохновляющей их цифрой. Таким образом, должна была образоваться ценностная связка между личностным горизонтом художника и культурным бэкграундом его страны.

MAD Company удалось сформировать труппу проекта из опытных артистов, представляющих разные танцевальные направления: в «1234» были задействованы как солисты больших академических театров России (Большой, Мариинский, Михайловский, Самарский театр оперы и балета), так и независимые танцовщики, работающие в русле современного танца. Каждый из них представляет особый тип артиста-художника, многие имеют богатый опыт самостоятельных постановок. «Артисты, как и хореографы, представляли разные страны и разные танцевальные школы. Почти каждый, как исполнитель, может рассчитывать на достойное место в “хрустальном дворце” классического танца, а некоторые его занимают. Но им интересно построить иную танцевальную систему. И хотя некоторые из элементов экспериментальной постройки под номером 1234 заимствованы, вольно или невольно, у других экспериментаторов, она, в свою очередь, породит следующие пластические опыты, поскольку границы хореографического мира прозрачны и легко преодолимы. Если вообще существуют», — отметила в рецензии балетный критик Варвара Свинцова, обозначив тем самым мощнейший аксиологический посыл подобного рода арт-коллабораций [6].

Специально для проекта MAD Company была сформирована и постановочная команда проекта. В творческой биографии каждого из членов команды – творческие проекты как в драматическом, так и музыкальном театре, многие являются авторами собственных междисциплинарных проектов в области science-art, моды и музыки. Единое визуальное пространство спектакля «1234» создали сценограф Елисей Шепелёв, художник по свету Константин Бинкин, художник по видео Сергей Рылко и художник по костюмам Нина Штеренберг. Музыка к спектаклю написал молодой петербургский композитор Бхима Юнусов — автор и исполнитель собственных песен и диджей, для которого «1234» стал третьей работой в театре.

Местом проведения мировой премьеры спектакля «1234» случайно выбран Каменоостровский театр (Вторая сцена БДТ им. Г.А. Товстоногова) – жемчужина петербургской театральной культуры. Как итог, в подлинном пространстве единственного сохранившегося в России деревянного театра эпохи классицизма соединились различные направления актуального хореографического искусства с современными постановочными возможностями. Привлечение творцов и создание единой команды для реализации проекта было высоко отмечено профессионалами. «Внушительная команда проекта, информационно-рекламная кампания, участие танцовщиков ведущих российских театров, всего лишь два показа в Петербурге (не считая бесплатного спецпоказа для студентов и преподавателей творческих вузов) – всё это вызвало небывалый ажиотаж у публики» [8].

Независимая творческая коллаборация позволила преодолеть многие институциональные особенности академического театра. Одна из них – более планомерное и подробное изучение методики работы и авторского стиля постановщиков, что позволило артистам из России более точно и полно реализовать на сцене замысел четырех хореографов.

Репетиционный процесс для каждого постановщика включал два этапа. Первый, с июня по сентябрь 2019 года, – «ознакомительные» визиты хореографов в Россию: непосредственно репетициям будущей постановки предшествовали мастер-классы для танцовщиков-участников. У последних была возможность углубиться и изучить специфику авторского стиля, который представляет хореограф. Второй этап работы пришелся на вторую половину сентября 2019 года, в это время проходили сводные репетиции всех хореографов и общая работа над спектаклем. Также под эгидой бренда «1234» было создано несколько специальных проектов в коллаборации с творческими пространствами и проектами Петербурга.

Одна из важных задач MAD Company заключалась в том, чтобы предоставить возможность участвовать в тренингах зарубежных педагогов не только труппе спектакля. Поэтому вместе с петербургской Академией современного танца (DAR) была организована серия открытых мастер-классов. Было проведено три двухдневных интенсива с Яэль Цибульски, Хелдером Сеабра и Ксенией Вист, занятия посетило около ста человек. Кроме того, для жителей Петербурга был организован лекционный курс о современной хореографии в России, Германии, Бельгии и Израиле. Автором лекционного курса стала балетный критик и эксперт Национальной театральной премии «Золотая маска» Татьяна Боева, представлявшая в данном случае журнал о современном танце No Fixed Points. Таким образом, проект «1234» смог не только организовать лекционный цикл на высоком профессиональном уровне, но также заручился информационной поддержкой профильного издания с развитым сайтом и социальными сетями.

Поиск пространств для проведения лекций позволил привлечь к проекту внимание новой аудитории. Лекции проходили на трех площадках Петербурга, каждая из которых считает реализацию культурных проектов важной частью маркетинговой и рекламной стратегии: сцена и бар Social Club, торговый дом «Пассаж», книжный магазин «Во весь голос». Посетителями лекций офлайн стали около 200 человек, охват аудитории в интернете (онлайн-реклама лекционного цикла, а также трансляции лекций) – около 200 тыс. человек.

Таким образом, можно резюмировать: проекты в рамках арт-коллабораций реально меняют социокультурное пространство, не только создавая ментальные мосты между странами, различными стилями и жанрами искусства, поколениями зрителей/слушателей, но и расширяя экономиче-

ский потенциал культурных индустрий. В аксиологическом аспекте данные события успешно сочетают следующие векторы и задачи: традиционности и инновативности, укрепления культурной самоидентичности и налаживания эффективных актуальных коммуникативных мостов, сохранения магии творчества с эффективными экономико-технологическими решениями.

В исследовательском плане отметим очевидную актуальность и новизну поставленной нами задачи. Пока в отечественной социогуманитаристике по данной проблематике нам не встретилось ни одной научной работы при явном интересе к ней медиасреды и аналитиков из сферы бизнеса. Предлагаем считать данную публикацию приглашением к диалогу.

Литература

1. Арт-коллаборации: почему одни проекты работают, а другие обречены на провал? // Business daily. 2017. Апрель. 11. URL: http://prclub.spb.ru/2017/04/11/grayling_art/ (дата обращения 20.11.19).
2. Зачем технологическим компаниям арт-коллаборации. URL: <https://vc.ru/25662-art-collabs> (дата обращения 03.11.19).
3. Искусство в банке: факты и вымыслы. О художественном собрании банковской группы UniCredit рассказывает его куратор. URL: <https://lenta.ru/articles/2014/10/14/collectingart/> (дата обращения 12.11.19).
4. Коллаборация BMW с южноафриканской художницей. URL: <https://chernozem.info/journal/kollaboratsiya-bmw-s-yuzhnoafrikanskoj-hudo/> (дата обращения 11.11.19).
5. Коллаборация: что это значит простыми словами (топ-7 примеров из моды, спорта и бизнеса). URL: <https://proudalenku.ru/kollaboraciya-cto-ehto-znachit/> (дата обращения 02.11.19).
6. *Свинцова В.* «Па де космогония» // «Известия», 26.09.19. URL: <https://iz.ru/924883/varvara-svintcova/pa-de-kosmogoniia-v-peterburge-postavili-kollektivnyi-balet> (дата обращения 30.11.19).
7. Что такое арт-коллаборации и как они работают. URL: <https://fancy-journal.com/otnosheniya-i-seks/obrazovanie-i-karera/20266-cto-takoe-art-kollaboratsii-i-kak-oni-rabotayut-bankir.ru> (дата обращения 10.11.19).
8. *Улановская С.* «Космогонические танцы» // Санкт-Петербургские ведомости. 03.10.19. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/kosmogonicheskie-tantsy-v-peterburge-sostoyalas-premera-baleta-1234/> (дата обращения 30.11.19).
9. *Хоркхаймер М.* Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с.
10. Grayling: как бренды взаимодействуют с искусством и зачем это нужно? URL: <https://www.sostav.ru/publication/grayling-brendy-i-iskusstvo-stanovyatsya-vseblizhe-26203.html> (дата обращения 03.11.19).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ И КИТАЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10308

Наталья Владимировна СИНЯВИНА,

кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии
Московского государственного института культуры

e-mail: cleo2401@mail.ru

Елена Владимировна МАХОВИЧ,

аспирантка кафедры культурологии Московского
государственного института культуры

e-mail: rus7507@mail.ru

Современная геополитическая ситуация побуждает Россию искать партнеров не на Западе, а на Востоке, крупнейшим из которых выступает Китай. Между Россией и Китаем уже на рубеже XIX–XX вв. возникли многосторонние связи, которые на протяжении столетия лишь крепили. Первое же знакомство Китая и Руси приходится на рубеж XIII–XIV вв., когда оба государства были включены в состав Монгольской империи и в Поднебесную отправилась часть пленных русских, из которых был сформирован русский полк в составе ханского войска (1329). Зарождение российско-китайских отношений можно отнести к XVII в., когда Русь предпринимает попытки вступить в диалог с Маньчжурской империей Цин и снаряжает несколько посольств. Если о средневековой художественной культуре Поднебесной современное российское общество имеет хотя бы общее представление (искусство каллиграфии, фарфор, чайная церемония, садово-парковое искусство, живопись и поэзия танской эпохи), то об особенностях ее развития на рубеже XIX–XX вв. знают лишь специалисты. Художественная культура Китая на всех этапах своего существования отличается самобытностью, оригинальностью, она аккумулирует иные философско-эстетические и этические идеи, нежели западноевропейская культура. Цель статьи заключается в попытке проведения сравнительного анализа социокультурного пространства России и Китая начала XX в. для выявления сходных тенденций и процессов в художественной культуре двух стран.

Ключевые слова: Россия – Китай, Запад – Восток, социокультурное пространство, художественная культура, гохуа, буддизм, даосизм, конфуцианство, традиция

ARTISTIC PROCESSES IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF RUSSIA AND CHINA IN THE EARLY XX CENTURY

Natalia V. Sinyavina, Ph. D (Cultural studies), associate Professor of the
Department of Culturology of the Moscow state Institute of culture

e-mail: cleo2401@mail.ru

Elena V. Machowicz, post graduate student of the Department
of cultural studies of the Moscow state Institute of culture

e-mail: rus7507@mail.ru

The Current geopolitical situation encourages Russia to look for partners not in the West, but in the East, the largest of which is China. Between Russia and China at the turn of XIX – XX centuries there was a multilateral context, which for a century only grew stronger. The Russian and Chinese first met at the turn of the XIII- XIV centuries, when both States were included in the Mongol Empire, and a part of the Russian prisoners went to China, from which a Russian regiment was formed as part of the Khan's army (1329). The origin of Russian-Chinese relations can be attributed to the XVII century, when Russia attempts to enter into a dialogue with the Manchu Qing Empire and equips several embassies. If the modern Russian society has at least a General idea about the medieval art culture of China (the art of calligraphy, porcelain, tea ceremony, landscape art, painting and poetry of the Tang era), only specialists know about the peculiarities of its development at the turn of the XIX – XX centuries. The artistic culture of China at all stages of its existence is distinctive, original, it accumulates other philosophical, aesthetic and ethical ideas than Western European culture. The purpose of the article is to attempt a comparative analysis of the socio-cultural space of Russia and China in the early twentieth century, to identify similar trends and processes in the artistic culture of the two countries.

Keywords: Russia – China, West – East, socio-cultural space, artistic culture, gohua, Buddhism, Taoism, Confucianism, tradition.

Среди восточноазиатских государств Китай выступает одним из приоритетных стратегических партнеров России. Об этом, в частности, свидетельствует и активное развитие отечественного китаеведения (кстати, одного из наиболее развитых направлений российского востоковедения), основы которого были заложены еще в XVIII в. И.К. Россохиным [5]. Однако без изучения истории культуры того или иного государства представления о нем будут ограниченными.

На рубеже XIX–XX вв. четко просматривается тенденция на возникновение общемировой культурной среды, тенденция, обозначившаяся еще во второй половине XIX в. Отчасти ее формирование обусловлено новым этапом в развитии мирового сообщества, вступившего в эпоху модерна, которой присущи индустриализация и возникновение международных корпораций, миграционные процессы, охватившие все страны и континенты. Русские рабочие отправлялись на заработки в США, русские художники ехали в Европу, куда прибывали и американские мастера, художественная интеллигенция из Европы наносила визиты своим русским коллегам. Эти контакты, частота которых увеличилась к началу XX в., позволяли вырабатывать общемировые идеи и тенденции. Поэтому тот факт, что все передовые страны мира были «заражены» в 1900-е гг. схожим комплексом идей и художественных пристрастий, не должен вызывать удивления. Для мировой культуры это был качественно новый этап развития, поскольку до этого момента в ней сталкивались не более двух художественных течений (барокко – классицизм, классицизм – романтизм, романтизм – реализм и т. д.), к началу же XX в. относится становление сразу нескольких (модерн,

символизм, авангардные течения), каждое из которых претендовало на исключительность.

В связи со сказанным выше интересным представляется рассмотреть, характерны ли подобные тенденции для художественного пространства Китая начала XX в. Поскольку тема многоаспектна, то продуктивным видится рассмотрение лишь некоторых факторов.

1. Социокультурный контекст эпохи и его влияние на художественную культуру

Китай в начале XX в. пережил социально-политические потрясения (Синьхайская революция, свержение монархии, территориальная раздробленность, гражданская война после падения Маньчжурской династии, однопартийность при управлении страной), набор которых сопоставим с теми, что происходили и в России. После революционных событий в Китае (1911–1913 гг.) можно говорить о формировании национальной буржуазии, пытавшейся противостоять цинской династии с ее ориентацией на монархизм и иностранным банкам.

Кроме того, многие синологи сходятся во мнении, что Китай с середины XIX в. переживал и религиозный кризис, связанный с утратой доминирующего положения буддизма и даосизма (особенно остро данная проблема стояла в образованной среде, которая, например, рассматривала в тот период даосизм лишь как магию). Маньчжурские императоры, исповедовавшие конфуцианство, стремились восстанавливать даосские и буддийские храмы, пытаясь, таким образом, заручиться поддержкой в народной среде. Кроме того, они понимали, что конфуцианство в бедных слоях населения, которое не имело возможности, будучи неграмотным, прочесть канонические тексты Конфуция, никогда не воспринималось в качестве религии. В связи с этим консервативно настроенная власть оказывала покровительство буддистским и даосским монастырским школам и священнослужителям. Однако буддистские центры (например, Цзюхуашань, Путошань), где сохранялась истинная вера и поддерживалась доктринальная чистота, находились в удалении от крупных городов, и их воздействие на общество было минимально. Кроме того, не способствовали этому отстраненность монахов и их созерцательность, уединенный образ жизни.

Подобную тенденцию – стремление к консервации традиционных устоев – можно наблюдать с 1830-х гг. и в России (в частности, появление знаменитой триады С.С. Уварова «православие, самодержавие, народность» и национального гимна «Боже, царя храни!», проведение царских балов в русском стиле, использование при дворе только русского языка). Если в 1850–1860-е гг. можно было говорить о противостоянии в России лишь консерваторов и реформаторов, то к началу XX в. эти течения дали множественные «побеги», составившие мозаичную картину ее общественной жизни. Интеллигенция полагала, что в кризисные периоды, когда пред-

стоит выбор исторического пути, именно надрациональный культурный код нации определяет ее дальнейшее развитие. При подобной трактовке нации большую роль играют культура и религия. Именно они выступают в смыслообразующими факторами, которые устанавливают межвременную и межпоколенную связь, удерживают нацию от распыления и обеспечивают ее самовыражение.

В России это находит отражение в расширительной трактовке термина «творчество», смысловое пространство которого с конца XIX в. начинает включать и социально-политическую сферу, поскольку под творчеством понимали любые формы деятельности, направленные на преобразование окружающей действительности. В Китае, несмотря на отсутствие национального единства, потерю интереса к буддизму и даосизму, существовал феномен, детерминировавший жизнь всех слоев населения. Все религии так или иначе базировались на древнейшем культе предков, культе усопших, который воспринимался всеми слоями общества и не требовал поддержки со стороны государства. Несмотря на кризис официальных религий, ритуалы, связанные с этим культом, хотя и подвергались трансформации, оставались неотъемлемой частью бытования каждого китайца. «Совершаемые в семейном храме предков церемонии, уход за могилами, святая обязанность рождения и воспитания сыновей, могущих исполнить свой долг перед предками в будущем, подчинение семье – все эти основы в XIX в., как и в I в. до н.э., оставались общепринятыми» [9, с. 417]. Можно утверждать, что культ предков выступал «нравственной основой китайского общества» [9, с. 417]. Любопытно, что после победы партии Гоминьдан и захвата Нанкина одним из первых законодательных актов национального правительства становится решение о возведении мавзолея Сунь Ятсена. Таким образом, культ предков и восприятие правителя как Сына Неба продолжали выполнять важную функцию и при правительстве Чан Кайши.

Итак, обе страны в начале XX в. встали на путь индустриализации, активному развитию которой мешали фактически феодальные отношения, сохранившиеся в деревне (необходимо помнить, что в России и Китае большая часть населения принадлежала к крестьянству) и отчасти монархический строй (особенно маньчжурские императоры в Китае). Ситуация в Китае усугублялась еще и территориальной раздробленностью, отсутствием ощущения единого национального пространства. Если в среде российской интеллигенции происходит концептуализация терминов «нация» и «народ», то коренное население Китая, где у власти находилась маньчжурская династия Цин, воспринимала императоров как иноземных захватчиков. Однако оба государства пережили в начале XX в. и духовное возрождение. Н.А. Бердяев назвал этот период в развитии России «духовным, культурным ренессансом», возрождению национального самосо-

знания и характера, самоуважения китайского народа способствовало восстание тайпинов (1850–1864).

2. *Взаимоотношение традиций и новаций*

Китай часто относят к традиционному обществу (однако не следует трактовать традиционализм как стагнацию), но к началу XX в. можно говорить о переходе Поднебесной к смешанному типу.

В отличие от Японии, существовавшей на протяжении раннего Средневековья достаточно изолированно, Китай контактировал со многими странами и народами (Индия, Византия, Персия, Самаркандское и Бухарское царства). В частности, в эпоху Тан в Чанъани можно было встретить выходцев из Сибири, греков, арабов, персов, японцев (именно в этот период Япония начинает отправлять в Китай свои дипломатические миссии и перенимать отдельные элементы ее культуры, религиозные традиции и политическую систему). Кроме того, начиная с XVIII в. интерес к Поднебесной проявили и западноевропейские государства (в частности, Англия, Франция). Таким образом, китайское общество в большей или меньшей степени имело возможность познакомиться с западными идеями.

Одним из самых ярких явлений, представляющих синтез традиционного, китайского и западного, выступает учение Хун Сюцюаня, в основе которого лежат догматы даосизма, буддизма и христианства, трактованного особым образом. Именно он, прочитав выполненный одним из миссионеров-протестантов перевод на китайский язык части Евангелия, создает новую религию, которая сразу обрела множество адептов. Важную роль в ее распространении среди населения сыграл тот факт, что религиозный лидер был китайцем. Уже через несколько лет в Юньане (провинция Гуанси) Хун Сюцюань провозглашает Небесное царство великого благоденствия (Тайпин Тянь го, название, которое и дало обозначение всему движению, – тайпины). Главная цель, стоящая перед восставшими, заключалась не только в распространении христианства и оказании в этом помощи миссионерам (к тому моменту уже был выполнен полный перевод Библии на китайский язык миссионером Гуцлаффом), но и в превращении Китая, пользуясь современной терминологией, в «зону свободной торговли». В частности, предлагалось открыть границы, предоставив иностранным торговцам беспрепятственное перемещение по всей территории Поднебесной. Тайпины выступали за установление общественного равенства, что привело к улучшению положению женщин, был введен запрет на азартные игры, употребление вина и опиума, бинтование ног девочкам. Армия тайпинов проявляла гуманность в отношении населения захватываемых восставшими территорий, ее воинам были не свойственны грабежи и воровство.

Но среди отрицательных черт учения тайпинов следует указать на неприятие традиционных форм художественной культуры Китая. В част-

ности, ими разрушались буддистские храмы, подвергались разорению усадьбы, уничтожались произведения декоративно-прикладного искусства (нечто подобное случится и в России после Октября 1917 г.).

Однако именно восстание тайпинов дало толчок к возрождению национального самосознания. Их последователи и сочувствовавшие говорили, что «тайпины – это другая нация по сравнению с императорским Китаем». Таким образом, *движение тайпинов демонстрирует готовность Китая к восприятию и ассимиляции западных идей и практик.*

События второй половины XIX в. (в частности, подавление армии тайпинов, иностранная интервенция) привели прогрессивно настроенную китайскую интеллигенцию к мысли об отказе от традиционной художественной и политической практики. Поскольку китайская живописная традиция рассматривалась как один из символов феодального устройства, то ее также необходимо было реформировать. Любопытным в этой связи представляется и введение лишь на рубеже XIX–XX вв. термина «гохуа» («живопись [нашей] страны») как обозначение традиционной китайской живописи, хотя ее возникновение датируется III–II вв. до н. э.

Данный факт можно рассматривать, с одной стороны, как желание отделить древний этап развития национальной художественной традиции от современного. С другой стороны, как попытку консервативной части интеллигенции сохранить канонические художественные формы, закрепляя подобным образом, благодаря названию, техники и традиции китайской живописи, противопоставляя ее «сиянхуа», т. е. «западная, заморская живопись» (интересно, что и в России того времени обозначился «русский стиль», формирование которого сначала происходило лишь в архитектуре, но позже он нашел отражение и в других видах искусства).

Однако не следует забывать, что возможность познакомиться с европейскими традициями китайцы имели уже в XVII в., когда в Поднебесную прибывают христианские миссионеры. Именно иезуиты первыми знакомят китайцев с европейским искусством, используя гравюры на библейские темы для толкования христианства среди местного населения. Чуть позже они начинают изготавливать произведения, близкие по тематике традиционной китайской живописи (в частности, изображения селений, природных явлений), превращая их в один из инструментов христианизации. Однако среди них не нашлось столь талантливых художников, которые были бы способны заложить основы европейской школы масляной живописи в Китае. Хотя стоит подчеркнуть, что уже в тот период китайцы отличали способы отображения окружающего мира европейскими и местными мастерами.

Художественные практики и техники Запада появляются при императорском дворе династии Цин только в XVIII в., когда придворным живописцем стал миссионер, монах-иезуит Джузеппе Кастильоне, проживший

в Китае более полувека и получивший имя Лан Шинин. Помимо него при дворе работали и другие европейские мастера (Ж.-Д. Аттире, И. Сисель-барт, Дж. Панци, Луи де Пуаро), творчество которых можно рассматривать как начальный этап в развитии европейской художественной школы в Китае. Присутствие столь большого числа европейских живописцев свидетельствует о готовности императоров и их придворных к восприятию западноевропейской традиции. Любопытно, но работы указанных художников были фактически неизвестны на родине. Только в 1860-е гг., когда построенный Дж. Кастильоне Юаньминъюань («Летний дворец») был разграблен, в Европу начали попадать созданные ими произведения. Количество артефактов увеличилось к началу XX в., после оккупации Пекина войсками восьми европейских государств. Предметы искусства, вывезенные из Поднебесной, вызвали восхищение у западных ценителей, поэтому о них начинают писать статьи, к ним проявляют интерес лучшие аукционные дома.

Присущи художественному пространству Китая и поездки живописцев в Европу (в частности, в 1920-е гг.), которые после возвращения трансформируют традиции и практики гохуа. Результатом этого синтеза становится выделение традиционного направления (Ци Байши, Хуан Биньхуна, Паль Тяньшоу, У Чаншо) и смешанного, соединившего традиционные черты и западные подходы (Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь и др.).

Особый интерес представляют поездки китайских живописцев в Японию, которая также вступила в культурный диалог с западной художественной практикой, поэтому могла продемонстрировать результат ассимиляции западноевропейской и японской, восточной традиции.

Если традиционалисты полагали, что новые формы и техники необходимо искать в китайской живописи, обращаясь к различным этапам ее развития, то представители смешанного направления находились под сильным влиянием художественных европейских практик и теории искусства. Они предлагали изучить разработанные западными художниками методы и подходы в передаче света и цвета, законы разных видов перспективы. В частности, Сюй Бэйхун в статье «Теория усовершенствования старой китайской живописи» подчеркивает, что не следует отказываться от достижений прошлого, но, поскольку современное искусство требует новых форм и техник, необходимо обратиться к западным образцам. Он вводит в китайскую художественную практику термин «рисунки», начинает писать этюды и делать зарисовки, подчеркивая, что они выступают частью подготовительного этапа, открывающего перед художником иные возможности. Среди заслуг Сюй Бэйхуна следует указать и введение по его инициативе в художественных школах и академии занятий по рисунку с натуры. Кроме того, необходимо отметить и его новый подход к осмыслению искусства, четкую артикуляцию задач и методов. Теория

традиционного китайского живописного искусства отличается от западноевропейской «нетеоретичностью», она представлена в виде многочисленных метафор, поскольку в ней «речь шла об определении не предмета живописи, а самих пределов художественного совершенства» [3, с. 206].

Одним из эстетических идеалов смешанного направления выступал реализм, который, с точки зрения художников этого течения, мог обогатить традиционную китайскую живопись, придав новый импульс ее развитию. Однако подобная тенденция имела и противников, причем не только в среде китайской интеллигенции. Одним из первых об истернизации изобразительного искусства заговорил профессор Токийской академии художеств Омуро Сегай, выступавший в 1900-е гг. против механизации искусства и реалистической традиции, идущей с Запада. Но молодых китайских живописцев подобные доводы не останавливали. В частности, Линь Фэнмянь получал художественное образование в 1900-е гг. во Франции, где познакомился с кубизмом, постимпрессионизмом, экспрессионизмом, элементы которых замечательно соединял с традиционной китайской живописью.

Проблема взаимоотношений традиций и новаций была в центре внимания и русских художников. «Стремление к освоению национальных художественных традиций в искусстве почти всех европейских стран в 1890-х годах было связано с развитием неоромантических тенденции, однако ни в одной другой стране вопрос о национальных традициях не стоял так остро, как в России» [4, с. 34]. Активное обращение к национальным традициям не только способствовало знакомству художников с образцами древнерусской иконописи и открывало новые перспективы в развитии декоративно-прикладного творчества, но и подтолкнуло к утверждению новых принципов станкового искусства. Поначалу обращение к народным темам можно рассматривать лишь как попытку внести живую струю в русскую живопись, желание расширить ее сюжетный диапазон. На этом этапе можно выделить работы В. Васнецова и Е. Поленовой. Однако в 1890–1900-е гг. происходит изменение в отношении к фольклору и древнерусской живописи в целом. Этот этап был связан с поисками нового художественного идеала. Перед деятелями художественной культуры открывались широкие возможности для самостоятельного выбора эстетического ориентира, а отсутствие стойкого художественного идеала позволяло попробовать поработать в разной манере. В связи с этим в качестве художественного ориентира для одних выступал имперский XVIII в. (А. Бенуа, К. Сомов), для других допетровская Русь (И. Билибин, А. Рябушкин), для третьих – купеческий быт (Б. Кустодиев). Эти сцены подавались стилизованно, иронично и театрально.

Новый подход к национальной традиции определил новые пути ее трансформации и в творчестве С. Малютина, К. Петрова-Водкина, Н. Гон-

чаровой, М. Ларионова. Искусствознание начала XX в. делает большой шаг вперед по сравнению с XIX в. Еще в 1880-х гг. древнерусское искусство не было выделено в самостоятельное, его рассматривали лишь как ветвь искусства византийского. Одна из причин подобного отношения – неизученность русской иконописи. Художники нового поколения сумели увидеть в древнерусской живописи качества, способные дать новый импульс в развитии современного искусства.

Таким образом, именно древнее национальное искусство выступило в начале XX в. основой для возникновения новых течений в России и Китае, в нем современные художники искали формы и техники для преодоления возникшего кризиса в художественной практике.

3. Наделение искусства преобразовательной функцией

Е.В. Завадская, в частности, отмечает, что к XVII в. (период Мин) сложился эстетический канон китайской живописи, основой которого выступали два коррелирующих положения – необходимость соблюдения традиции и доминирование стиля *сеи* («писать идею»). «При этом важно отметить, что два названных момента существуют в органичной нерасторжимости: выражать собственную идею и значит, по убеждению минских теоретиков, следовать традиционным принципам» [1, с. 133]. Кроме того, «китайская “идея”, будучи доступной интуитивному постижению и заданной пониманию, является реальностью не идеальной, а виртуальной, предвосхищающей все образы» [3, с. 197].

В конце XIX в. фактически стерлась грань между искусством и обществом, поэтому социум всё настойчивее вторгнулся в художественное пространство (и наоборот). Подобный тезис характерен и для России, и для Китая. В частности, многие деятели русского авангарда (К. Малевич, В. Кандинский, В. Чекрыгин, П. Филонов и др.) писали о необходимости привнесения в искусство революционности. Современное творчество, с их точки зрения, должно быть направлено на преобразование социокультурного пространства, и каждый из них предлагал собственный проект по переустройству действительности. Схожие тенденции можно отметить и в Китае. Например, Чэнь Дусю в издаваемых им журналах «Цзянь», а особенно в «Синь циньянь», отстаивал мысль о необходимости приобщения китайского общества к западной системе ценностей, выступал за индивидуализм и революцию в искусстве.

4. Пространство живописного произведения

Творение китайского живописца аккумулирует представление о мироустройстве, можно сказать, создаваемое произведение выступает моделью мира, где изображаемый объект занимает центральное положение, а верх и низ символизируют небесное и земное соответственно (в частности, уже к XVII в. сложилась эстетическая концепция китайской живописи, основой которой выступает требование к художнику «брать за образец превраще-

ния Неба и Земли» [3, с. 206]). Подобный подход позволяет отразить космологические представления китайцев, воспринимающих обитаемое ими пространство как срединное царство. До конца XIX в. в западноевропейской художественной традиции живописное пространство ограничивалось рамой, которая четко отделяла мир внешний и иллюзорный, изображенный на холсте. С другой стороны, станковая картина выступала доминирующей формой в изобразительном искусстве Европы, предназначенной для экспонирования в зале музея или частного дома, «но в любом случае как бы имитирующая взгляд из окна на людскую жизнь, природу» [8, с. 19]. Первые попытки расширить пространство картины были предприняты импрессионистами, но окончательный прорыв в этом направлении совершили авангардисты. В частности, художники «Бубнового валета» сознательно отказались от заключения холстов в рамы и традиционной развески картин, заполняя ими стены залов галереи от пола до потолка.

5. Роль художника в обществе

«Внерелигиозный характер китайской живописи заставляет нас осознать, сколь многим Запад обязан христианству. Пропасть между Богом и человеком питала напряженнейшие чувства, которые чужды китайскому искусству» [7, с. 222], поэтому китайский живописец не позиционирует себя покорителем мира, не становится богоборцем, наоборот, он думает о себе как проводнике, главными задачами которого при создании произведения выступают стремление к гармонизации с окружающей средой и нивелирование субъективности. В связи с этим художникам Китая не присущи творческие кризисы, переживаемые западными мастерами, результатом которых выступают поиски новых техник и форм.

В России у художественной интеллигенции начала XX в. формируется новое самочувствование, базирующееся на восприятии себя в качестве Демиурга, Артиста, Жреца (в этом, в частности, проявилось влияние философии и взглядов на искусство В.С. Соловьева). Художник культуры рубежа XIX–XX вв. начинает выступать как автор социокультурного проекта, ориентированного на преобразование действительности и устремленного в будущее.

Таким образом, к началу XX в. социально-политическая ситуация в России обострилась до такой степени, что вылилась в первую русскую революцию (1905 г.). Общество было разделено на отдельные группы и партии, антагонизм которых не давал возможности вести конструктивные переговоры. Негативные последствия развития капитализма и индивидуализма привели к разрушению морально-нравственной системы. В Китае, начиная с 1850-х гг., нарастало социально-политическое напряжение, приведшее к социокультурному взрыву, обусловленность которого связана не только с внутренними проблемами, но и коррелирует с качественно новыми факторами (следствия первой «опиумной войны», внедрение

новых экономических форм и, как результат, рост безработицы, противостояние беднейших и обеспеченных слоев населения). Подавление восстания тайпинов следует рассматривать как качественно новый этап в истории культуры Китая, поскольку благодаря этому движению выросло национальное самосознание и начинало формироваться иное мировоззрение, способное воспринимать и ассимилировать западные идеи. Формировавшаяся веками местная художественная традиция не всегда могла соответствовать быстро меняющейся ситуации, но в начале XX в. возникает необходимость ее реформирования. Традиционное и смешанное направления гохуа, выступающие синтезом китайской и западной художественной практики, не только продемонстрировали успешную работу по их ассимиляции, но и подготовили основу для возникновения в 1980-е гг. экспериментального направления, близкого к постмодернизму. Другими словами, национальная художественная практика России и Китая развивалась в соответствии с общемировыми тенденциями и коррелировала с социокультурным контекстом каждого из государств.

Литература

1. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
2. *Лан Шаоцзюнь.* Консерватизм и движение вперед: сборник размышлений о китайской живописи XX века. Ханчжоу: Издательство Всекитайского института изобразительных искусств, 2001. 519 с.
3. *Малявин В.В.* Душа китайского художника // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. —: Наталис, 1997. С. 172–211.
4. *Мухина Т.* Русско-скандинавские художественные связи конца XIX–начала XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1984. 136 с.
5. Обстоятельное описание происхождения и состояния маньджурского народа и войска, в осми знаменах состоящего: В 17 тт. / Пер. И.К. Россохина и А.Л. Леонтьева; Иждивением Импер. Акад. Наук. Санкт-Петербург, 1784.
6. *Пострелова Т.А.* Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. М.: Наука, 1987. 210 с.
7. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи // Книга Прозрений / Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 212–325.
8. *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX в.: Диалог с эпохой. М.: Наука, 1996. 336 с.
9. *Фицджеральд С.П.* Китай. Каткая история культуры / Пер. с англ. Р.В. Котенко; науч. ред. Е.А.Торчинов. СПб.: Изд-во «Евразия», 1998. 456 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВАНГЕЛЬСКИХ СЮЖЕТОВ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ О. МЕССИАНА «ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА МЛАДЕНЦА ИИСУСА»

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10309

Валентина Анатольевна РИНЕВИЧ,

профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

e-mail: klarawik@mail.ru

В данной статье рассматриваются особенности интерпретации фортепианного цикла О. Мессиана «20 взглядов на младенца Иисуса». В этом удивительном по размаху и масштабности сочинении, затрагивающем глобальные процессы бытия, времени, вечности, любви, сконцентрированы важнейшие полюса-символы его музыки, показан оригинальный композиторский стиль – сплав мистических откровений, романтической устремленности к вечному и любви к Богу в блистательной концертной форме. Главной целью О. Мессиана становится желание воплотить религиозную идею посредством музыкального языка. Стремясь уйти от ужасающей военной действительности (сочинение было написано во время оккупации Франции в 1944 году), композитор обращается к Богу, но не к образу Христа, принявшего мучения, не к трагической сфере страсти, а к образу младенца Иисуса, который становится символом света и надежды на спасение. «Двадцать взглядов» – это сочинение программное. Композитор в свободной форме трактует евангельские сюжеты. Христианская символика у Мессиана смешивается с близкими ей элементами сюрреализма, приобретая мистические значения и смыслы.

Ключевые слова: О. Мессиаан, фортепианный цикл, религиозная музыка, Двадцать взглядов на младенца Иисуса, аспекты содержания программы, интерпретация

INTERPRETATION OF GOSPEL STORIES IN THE PIANO CYCLE OF O. MESSIAEN «20 VIEWS ON BABY JESUS»

Valentina A. Rinevich, professor of the Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky

e-mail: klarawik@mail.ru

This article discusses the features of the interpretation of the piano cycle of O. Messiaen «20 views on baby Jesus». The most important poles and symbols of his music are concentrated in this amazingly large-scale and large-scale composition affecting the global processes of being, time, eternity, love, an original messianic style is shown – a fusion of mystical revelations, romantic aspiration to the eternal and love of God in a brilliant concert form. The main goal of O. Messiaen is the desire to embody a religious idea through the language of music. In an effort to get away from the terrifying military reality (the work was written during the occupation of France in 1944), the composer turns to God, but not to the image of Christ, who accepted torment, not to the tragic sphere of passions, but to the image of baby Jesus, who becomes a symbol of light and hope of salvation. “Twenty views” is a program essay. The composer treats gospel subjects in a free form. Messiaen’s Christian symbolism is mixed with elements of surrealism close to her, acquiring mystical meanings and meanings.

Keywords: O.Messiaen, piano cycle, religious music, Twenty views on baby Jesus, aspects of program content, interpretation.

Оливье Мессиаан – выдающийся французский композитор XX столетия, сумевший возродить в своем творчестве традиции католической церковной музыки, на новом уровне воплотить религиозно-музыкальные идеи, вглядываясь в них сквозь призму современности. Мессиаана неслучайно называли «французским Бахом XX века» и отмечали, что «в лице Мессиаана религиозное искусство Франции XX века переживает свою высшую кульминацию» [3, с. 104]. Сам Мессиаан подчеркивал твердость своей веры: «Я имею честь быть католиком, я родился верующим, и случилось так, что Священное Писание пронизало меня уже во младенчестве. Целый ряд моих сочинений определяется поэтому наиболее значительными истинами католической веры» [6]. Свыше шестидесяти лет он служил органистом в соборе Святой Троицы – одном из крупнейших храмов Парижа. Многолетний опыт Мессиаана на этом поприще способствовал его интересу к католическим музыкальным традициям в собственных творческих исканиях. Одним из оригинальных воплощений сакральной темы в его музыке стал фортепианный цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Он уникален в своем роде, потому что в нем христианские образы отражены в сфере «чистой музыки», что делает его новым оригинальным жанровым вариантом религиозно-музыкальной традиции.

Историческим контекстом создания данного сочинения стали годы Второй мировой войны и оккупации Франции. Обращение Мессиаана к Богу в связи с этим кажется закономерным, ведь в религии человечество находит успокоение от тягот жизни. Но его привлекает не образ Христа-великомученика, принявшего на себя все грехи мира, не трагизм и безысходность страданий, а образ младенца Иисуса, излучающего свет и надежду на спасение в скорбных глубинах Евангелия. К этому периоду относятся и два других произведения Мессиаана на религиозную тему: «Образы слова Аминь» и «Три маленькие литургии». В них композитор расширяет границы данной темы: как пишет В.А. Екимовский, «оставаясь в рамках религиозных концепций, все эти сочинения уже не ограничиваются только теологическими идеями» [3, с. 81]

Апокалиптическому видению мира «Образов слова Аминь» [2, с. 17] противопоставлена узловая идея цикла «Двадцать взглядов»: произведение становится не только утверждением религиозных истин, но и утверждением любви. Показательна в этом плане финальная пьеса – поэма «Двадцати взглядов» «Взгляд церкви любви», где на какое-то мгновение соединяются на одном недостижимом уровне религия и любовь. И это неслучайно, ведь цикл был посвящен ученице Мессиаана – выдающейся пианистке Ивонне Лорио, в будущем жене композитора. Кроме того, как

отмечает В.А. Екимовский, именно «ее необыкновенная техника и искусство игры во многом повлияли на Мессиана» [3, с. 97]. Он был страстно влюблен в нее, и, несомненно, его личные переживания, связанные с отношениями с Ивонной, отразились на концепции произведения. Учитывая этот фактор, мы обнаруживаем новый глубокий пласт содержания: сопоставление любви земной (любви к женщине) и любви небесной (любви к Богу).

Многие особенности «Двадцати взглядов» непосредственно связаны с религиозной основой мироощущения композитора. Это и масштабность идеи цикла, и окрашенный в религиозные тона пантеизм, и общая медитативность выражения, которую подтверждает авторское указание *regard* во многих пьесах цикла. В них композитор использует отдельные избранные им приемы, которые приобретают значение общих жанровых признаков: «Длительная экспозиционность, медленные темпы, избыток повторов, отсутствие динамических кульминаций, одноэмоциональность состояний, близких к мистической нирване» [3, с. 98] (Взгляд 13 «Рождество» тт. 26–34, Взгляд 19 «Я сплю, но мое сердце не спит» тт. 50–55). Это музыкальное воплощение образа любви к Богу.

Совсем иное – любовь земная. Драматургию целого Мессиан направил на показ эмоциональных, чувственных образов в таких пьесах цикла, как «Взгляд церкви любви», «Поцелуй Иисуса», «Взгляд духа радости». В названиях некоторых пьес акцентируются моменты эстетических, восторженных состояний и настроений, в которых по утверждению Асафьева есть «почти вагнеровская, “бесстыдная” чувственность» [3, с. 98]. «Нужно любить, чтобы полюбить этот сюжет и эту музыку» [3, с. 99], – в этих словах Мессиана ключ к пониманию эстетической концепции произведения.

Данная эстетическая антиномия (любовь земная и небесная), воплощает «образность диалогического типа» [1, с. 10], как отмечает В.В. Алиев, она основана «на бинарном противопоставлении контрастных образов» [1, с. 10], однако образная сфера произведения ими не ограничивается. В музыкальной эстетике Мессиана, как и в тематическом содержании данного сочинения, можно наметить три сквозные линии образов, с различной силой влиявших на него. Это религия, экзотика-неоромантика и пантеизм, «игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти».

В программном содержании «Двадцати взглядов» Мессиан свободно, в романтическом ключе трактует евангельские сюжеты. Музыка выражает образы и идеи с колоссальным динамическим и эмоциональным воздействием. Христианская символика у Мессиана смешивается с близкими ей элементами сюрреализма и выходит на уровень мистики. Впоследствии Мессиан признается, что в «Двадцати взглядах искал язык мистической любви» [3, с. 98]. В то же время самым оригинальным образом система основополагающих христианских символов (Троицы, Девы

Марии, семи таинств, креста) искусно оплетена побочными символами (спирали, звезды, времени). Всё это образует живую грандиозную и тонкую полифонию.

Каждой пьесе предпослано словесное открытие ее образного содержания, причем, как с иронией отмечает К.В. Зенкин, «программы Мессиа-на, конкретизируя, обычно вызывают не меньше вопросов, чем если бы они отсутствовали вовсе» [4, с. 404]. Сам композитор рассматривает эти предисловия, послесловия, комментарии и примечания как некий абсолютно необходимый художественный компонент своего творчества и считает невозможным исполнение цикла без своих подробных пояснений. Из-за символической окраски словесных комментариев автора подобная детализация не вступает в противоречие с многозначностью музыкального языка, не сужает его смысловые границы. Чтение подробной программы вряд ли является уместным в концертной практике, поскольку оно может рассеивать внимание слушателей. (Аналогично композитор относится и к анализу слушателем в исполняемом сочинении транспозиций и обратимостей: «На концерте он не имеет ни желания, ни возможности заниматься анализом транспозиций и обратимостей; единственное желание – получить музыкальное впечатление, эстетическое наслаждение» [8, с. 69].) В этом, на наш взгляд, проявляются средневековые традиции ученой музыки, «музыки для глаз». Что же касается исполнителей произведений Мессиа-на, то их знакомство с поэтичной и своеобразной программой, равно как и с особенностями композиторской техники, является необходимым для всестороннего раскрытия образного содержания произведения.

Содержание пьес, как отмечает Мессиа-н в «Комментариях к Двадцати взглядам», «навечно пением птиц, размеренным звоном колоколов, спиралевидными туманностями, сталактитами, галактиками, фотонами, текстами Св. Фомы, Иоанна Крестителя, Св. Терезы Лизии, Евангелия и молитвенника» [10]. В.А. Екимовский указывает в своем исследовании, что в процессе сочинения Мессиа-н опирался на тексты «Христос и его мистерии» Дома Колумба Мармиона, и «Двенадцать взглядов» Мориса Тое-ска [3, с. 98]. Поэтому многие аспекты литературного содержания и формы непосредственно связаны с данными первоисточниками. Например, трактовка Мессиа-ном времени как одного из тематических мотивов произведения и – в более широком смысле – особой философско-эстетической категории («музыка есть форма, в которой проявляет себя время» [9, с. 101]) пересекается с идеями Фомы Аквинского, говорящего о времени: «Вечность есть вся полная одновременность, а во времени есть до и после» [9, с. 86]. Антиномия вечного и временного пересекается с обозначенными выше идеями любви человеческой (временной) и божественной (вечной). Обращаясь к текстам Иоанна Крестителя, Мессиа-н неслучайно использует метры древнегреческой поэзии, григорианский хорал, древне-

индийский ритм и числовую символику Средневековья (о связи и влиянии на его творчество данных музыкальных явлений композитор пишет в «Технике моего музыкального языка» [5, с. 10, 11]).

Драматургия цикла основана на контрасте (но не на конфликте) частей, а также сквозном проведении нескольких образных идей. Выделяются несколько их типов: части лирико-созерцательного характера («Взгляд Отца», «Взгляд Девы», «Взгляд Сына на Сына», «Взгляд времени», «Первое причастие Девы Марии», «Поцелуй младенца Иисуса», «Взгляд тишины», «Я сплю, но мое сердце не спит»); загадочно-мистического («Взгляд звезды», «Взгляд креста», «Всемогущее слово», «Взгляд пророков, пастухов и магов», «Взгляд устрашающей благодати»); изобразительно-звукописного («Превращение», «Взгляд небес», «Взгляд ангелов»); своеобразные вершины в развитии цикла («Всё было создано Им», «Взгляд духа радости», «Взгляд церкви любви»).

Главным приемом объединения цикла становится единство тематизма и особое тематическое развитие. Отметим, что тематический материал не разрабатывается, широко используется прием варьирования: мы встречаемся с темой в ином метре, она предстает в ином гармоническом наряде, ее полиритмическое и полифоническое окружение создает такую ритмо-красочную атмосферу, что она лишь угадывается, изменяется тембр и динамика ее произношения.

С другой стороны, единство цикла достигается за счет сквозных музыкальных образов лейттем, проходящих в различных пьесах [3, с. 99]. К ним прежде всего относится уже обозначенная выше тема Бога, возникающая во «Взгляде Отца», в «Сыне», в «Духе радости», в «Всё было создано Им», в «Поцелуе младенца Иисуса»; она присутствует также в «Первом причастии младенца Иисуса» и возносится к «Церкви любви». Другой лейттемой является тема звезды и креста. Мессиян писал о том, что «звезда и крест имеют одну и ту же тему, поскольку одна из них открывает, а другая закрывает земное бытие Иисуса». И, наконец, третье важнейшее тематическое образование, тема единения, которая переходит из одной пьесы в другую, то дробясь, то собираясь в небесную радугу; она видится также в ритмических громах, множестве проявлений, ритмах, не повторяющих двойственности чувств, прогрессивного ускорения или замедления, возвеличивания асимметрии, перемене регистра и т. п.

Закономерно встает проблема исполнительской интерпретации цикла. Интерпретация – это важнейший этап бытия художественного произведения. Возникающий в процессе исполнения образ не адекватен абсолютно тому образу, который рождается в сознании композитора. Личность артиста-интерпретатора накладывает свой отпечаток на произведение. В музыке XX века наметились два подхода к воплощению авторского текста: это полная свобода выражения и воплощения новой концепции, создавае-

мой интерпретатором, или максимальное приближение к тому, что зафиксировано композитором в нотном тексте.

Произведение Мессиана изобилует разного рода ремарками, указывающими на общий характер исполнения, темповые и динамические особенности, на акцентирование важнейших в образном плане тем. Однако не следует думать, что задача исполнителя состоит в механическом воспроизведении текста и указаний автора. Задача гораздо шире: ощутить стихийные силы игры, цветные, пронизанные солнцем горячей фантазии грезы и видения, радугу тембров и ритмов, строгую рацисистему религиозной диалектики и остова католических хоралов. Отметим некоторые особенности интерпретации пьес «Двадцати взглядов».

Фортепианные пьесы цикла – это переливающиеся разноцветные фрески-феерии, полные виртуозного блеска, сверкающих россыпей пассажей и жемчужных фиоритур, грандиозные, порывистые и мистические, требующие для воплощения всей мощи и тонкости современного рояля. Связь произведений Мессиана с цветовыми образами здесь становится очевидна. Неслучайно, во время исполнения «Двадцати взглядов» пианисткой А. Кислициной присутствовал визуальный ряд католических витражей. Упоминая этот уникальный опыт цветозвукового представления, Е.Н. Старикова отмечает, что «слушателю, внимающему музыкальным образам, предоставляется возможность... на ассоциативном уровне проникнуть в «витражность» звучания музыки композитора» [7, с. 120].

Из-за связи музыки с изобразительностью и светоцветовыми явлениями цикл Мессиана во многом оказывается близок переливчатому трепетному миру звучаний Дебюсси. Можно проследить и почти зеркальные сколки с шопеновской звукописью (Шопен «Баркарола» тт. 113–116, Мессиаан Взгляд 15 «Поцелуй Иисуса» тт. 114–131), чьи «необыкновенные открытия новых аппликатурных комбинаций породили своеобразные находки в этой области» [3, с. 96]. Сами собой возникают солнечно-золотистые и голубые «баркарольные» тона или густо-фиолетовые краски ночи и серебровзвездного неба. Колористическое начало вообще определяет неоимпрессионистскую стилистику многих произведений Мессиана. Экзотические влияния, преобладание многозвучных сонорных комплексов цветомузыки, «в которых – потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцания далеких звезд, сверкания огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звуко-центра» [10, р. 3], нашли свое отражение и в «Двадцати взглядах» («Взгляд церкви любви», тт. 1–18, тт. 31–54).

Исследуя музыкальный мир первой пьесы, «Взгляд Отца», слушатель невольно погружается в серо-стальную пелену призрачно вибрирующих гармоний, таинственных обволакивающих звучаний. На вершине звуковой волны резкий искристый всплеск – щемящий и дисгармоничный, темный бриллиант. Но это только намек, только предвестник грядущей траге-

дии. Отметим, что цветовая трактовка сочинения может быть отличной от указанной. Так, по мнению исследователя Е.Н. Стариковой, «визуальный гештальт [данной пьесы] представляет собой светлое пространство, наполненное расходящимися из “солнечного” центра светло-сиреневыми и золотисто-желтыми красочными столбами, образующими, в плане отражающей способности фактуры, лучезарный круг» [7, с. 124].

Если в первой пьесе «Взгляд Отца» завораживают мягкие, светящиеся волны гармоний, звучащие на пианиссимо, то особенностью последней пьесы является нагнетание звукового символа, ослепительное *crescendo* эмоций. Тема Бога предстает во всем ее блеске и торжестве. В ликующих, сияющих аккордах, золотых колокольных звонах и переливах птичьих трелей как бы заново рождается мир. Последняя пьеса производит особое впечатление своей концертной листовской фактурой, роскошью и свежестью гармоний, ослепительным и таинственным блеском звуко-красок, пантеистично ликующими возгласами мелодии. Это «песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» [10, с. 4]. Тональность «мистической любви» по Мессияну – *Fis-dur*. В ней, в частности, написано шесть «взглядов» из двадцати, что позволяет называть ее лейттональностью цикла.

В то же время пьесы, подобные «Взгляду звезды», мерцающей ледяным тихим блеском, завораживающей магическими темными печальными призраками звучаний, прекрасно оттеняют и уравнивают всю эту грандиозную звуковую конструкцию.

Мощь звуковой палитры, яркость и определенность тембра важны в исполнении подобной музыки. Не надо бояться контрастов, нарастаний, волнообразных нагнетаний и резких спадов, а также идущих от органа традиций звучаний террасами. В этой музыке запечатлено наше время, его бури и трагедии, всплески эмоций и прозрений, вихревой, клокочущий ритм. Напротив, в моментах чистой медитации, нирваны, в глубочайших и легчайших пианиссимо мелодия должна высвечивать искрами, фосфорировать свозь прозрачную толщу гармонии («Первое причастие Девы Марии» тт. 17–20).

Особую роль в создании звукового колорита играет педализация. Это трепетное дыхание, паузы, не пустые, а как бы продолжающие пульсацию и энергию движения даже на *fermata*, подчиняясь сквозному развитию. И паузы, и *fermata*, и отдельные аккорды, и ноты *longa* несут в себе сильнейший заряд экстастики. Открытая романтическая импровизационная манера высказывания *rubato* – единственно приемлемая в процессе исполнения такой музыки с ее искристыми юбилеями мелодики и перенасыщенностью звуковой вертикали («Взгляд церкви любви»). И в этом, может быть, сказывается органная природа фортепианного стиля мастера. Насколько это близко стремлению к напряженной и порывистой линии и необу-

зданному, самодовлеющему горению цвета в современной французской живописи.

В каждом мелодическом изгибе, в каждом аккорде верхний голос парит, не погружаясь в пучину, не поглощаясь ею. И здесь очень важным представляется дифференциация тембров, приводящая к стереоскопическому эффекту звучания («Поцелуй Иисуса» тт. 103–118). Мессиаан нельзя играть звуком тусклым и темным: звук светлый, летящий, «литой», с разреженной серединой и пушистыми органами, обволакивающими басами. Играя, необходимо тонко чувствовать пространство, быть в нем свободным, следуя за музыкальной интонацией и жизнью образа. Композитором дана лишь схема соотношений, разработанная во всех ее мельчайших частях; звуковая тайна, краски феерии, радуга чувств оживают под руками артиста.

Мессиаан трактует фортепиано в романтически-импрессионистском ключе, и в этом проявляется глубинная связь со стилем Дебюсси, Равеля, Шопена, а также использует рояль как обладающий яркой тембральной краской многоголосный ударный инструмент и имитатор виртуозных фраз духовых. Здесь уместно вспомнить имитацию леденящих гулких басов тамтама и рыдающих реплик гобоя в пьесе «Взгляд пророков, пастухов и магов» (тт. 1–29, 58–65). В целом Мессиаан трактует фортепиано оркестрально, т. е. как инструмент, который по богатству своих выразительных возможностей и своей мощи является своеобразным отражением красочных и динамических возможностей оркестра. Нередко можно видеть в нотном тексте авторские ремарки, прямо указывающие, какой инструмент (или группа инструментов) имитируется в данном случае. Например, иногда мы как бы слышим мистическое звучание колоколов и колокольчиков («Взгляд звезды», тт. 1–5, «Взгляд церкви любви», тт. 105–157), ту тембровую краску, которая была широко использована в различных его оркестровых партитурах.

Подобно оркестровой музыке, пьесы цикла отличает многоплановость фактуры, что в целом является дальнейшим развитием принципов фортепианного письма Дебюсси. Нередко это выражено чисто графически (использование трех нотных строчек). Примером тому служит начало пятой пьесы цикла «Взгляд Сына на Сына» (тт. 1–21). Мы видим здесь сочетание двух фактурных элементов: темы Бога в среднем регистре и ритмического канона на ином материале в верхнем. Такая своеобразная «полифония пластов», различных в тематическом и даже образном отношении, чрезвычайно характерна для Мессиаана. Это приводит к стереоскопическому эффекту звучания. При этом характер фактуры может быть различен: музыкальная ткань предстает то в плотном аккордовом варианте, то, напротив, в разреженном, как бы воздушном, но при этом всегда

с ощущением глубины, для создания которой требуется весьма тонкая педализация.

Подчас предполагается даже фонирующая «грязная» педаль. Причина здесь в специфике гармонического языка. Фонизм диссонирующих созвучий, включающих в себя и секундовые наслоения, является для стиля Мессиаана вполне естественным, и его, конечно же, не следует избегать при исполнении. Яркий пример – рождественские колокола в пьесе «Рождество» (тт. 1–7). При длинной педали и яркой динамике с *crescendo*, доходящим до *fff* возникает удивительный эффект рассыпающихся в воздухе радостных и ликующих колокольных звонов.

Подобно оркестру, фортепиано оказывается необычайно чутким инструментом в динамическом отношении. Ему свойственна многообразная градация оттенков звучания, причем не только по горизонтали, где нередко на близком расстоянии сопоставляются резко контрастные по динамике фрагменты, но и по вертикали, т. е. в одновременном сочетании различных динамических планов («Первое причастие Девы Марии» тт. 9–14). И здесь цель исполнителя – добиться объемности звучания, предельно ярко, рельефно вычерчивать все линии и планы, не теряя при этом мягкости, полноты, «светоносности» туше и пребывая в особой атмосфере стремительных изменчивых линий и состоянии «мистического накала».

Неотъемлемое качество многих пьес цикла – их виртуозность, однако она ни в коем случае не является для композитора самоцелью. Виртуозность рассчитана не только на внешний блеск, но и на воплощение существенных аспектов образного содержания произведения. Цикл «Двадцать взглядов» требует от пианиста владения полным арсеналом исполнительских приемов, филигранной техники. Всё должно звучать необыкновенно естественно, легко, как бы «сияя», выливаясь без ощущения какой-либо напряженности.

Музыка цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» звучит в целом около двух с половиной часов. Это порождает сложную проблему организации слушательского внимания. Думается, исполнителю экзальтированного экстатического типа глубже удастся воплотить романтический дух Мессиаана и увлечь публику. Композитор является сторонником целостного исполнения музыки, но в концертной практике звучат как отдельные пьесы, так и группы – гирлянды пьес, составляющих малые циклы. Важно, чтобы в них проводилась главная тема, стержень всей композиции, – тема Бога. В связи с этим возможно исполнение с первой по пятую, с шестой по десятую, с одиннадцатой по пятнадцатую и с пятнадцатой по двадцатую пьесу. В пьесах первой и пятой она является основной (к тому же в этих пьесах господствует лейттональность *Fis-dur*). В шестой и десятой пьесах, масштабных и динамичных, эта тема возникает в аналогичных ситуациях – в заключительном разделе формы, на гребне предшествующего развития

и также сопровождается тональностью Fis-dur. В пьесах одиннадцатой и пятнадцатой вновь абсолютно господствует тема Бога в своем спокойном, словно излучающем свет звучании. «Поцелуй младенца Иисуса», являясь завершением предшествующего раздела, выступает одновременно и в качестве начала заключительного раздела, имеющего мощную кульминацию, венчающую всю композицию во «Взгляде церкви любви».

Возможно и исполнение контрастного сквозного цикла, где музыкант охватывает важнейший спектр евангельских картин от созерцательной лирики «Взгляда Отца» через романтические грезы «Поцелуя Иисуса» до вселенской бури и ликования в финале. Творческая фантазия исполнителя не должна ограничиваться сферой религиозных представлений, потому что содержание цикла значительно расширяется из-за наличия отмеченного выше романтического чувственного аспекта. Подтверждение тому можно найти в самой музыке, полной любовного обаяния, тепла и света («Взгляд 15 Поцелуй Иисуса»). Однако романтическое в цикле не лежит на поверхности, его воплощение во многом зависит от адекватной содержанию произведения исполнительской интерпретации.

В процессе исполнения интерпретатор должен стремиться к воссозданию у слушателей состояния восторженной отрешенности и полного погружения в возвышенный мир мессиановской музыки. Здесь очень важен непосредственный настрой исполнителя. Чисто формального, точного воспроизведения нотного текста, динамики, ритма в данном случае оказывается недостаточно. Лишь почувствовав яркий концертный настрой, будучи «отрешенным», по словам Мессиаана, от всего земного и вознесенным над ним в область чистого Духа, лишь в состоянии подобного творческого экстаза возможно донести до слушателя замысел композитора, достичь возникновения в слушательском сознании того ассоциативного ряда, который бы перекликался с поэтически тонкой, романтически восторженной музыкальной идеей Оливье Мессиаана.

Литература

1. *Алеев В.В.* Фортепианное творчество О. Мессиаана: Автореферат дис. канд. искусств. М.: Российский институт искусствознания, 1992. 24 с.
2. *Голованева М.С.* Апокалиптические произведения Оливье Мессиаана (К вопросу о соотношении литературного текста и музыки) // *Культура и искусство: Поиски и открытия: сб. науч. статей.* Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2014. С. 15–19.
3. *Екимовский В.А.* Оливье Мессиаан. Жизнь и творчество. –.: Музыка, 1987. 302 с.
4. *Зенкин К.В.* Слово о музыкальном мире Мессиаана как знак «Божественного присутствия» // *Музыка – Эйдос – Время.* М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 403–418.
5. *Мессиаан О.* Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1995. 121 с.

6. Рудник О.Л. Образы Священного Писания в творчестве Мессиа́на: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М.: ПАМ, 1999. 26 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/obrazy-svyashchennogo-pisaniya-v-tvorchestve-messiana> (дата обращения: 30.04.2019).
7. Старикова Е.Н. Синестетичность как основа «витражного мышления» Оливье Мессиа́на: Дис. ... канд. искусств. Новосибирск, 2016. 248 с.
8. Холопов Ю.Н. О трех зарубежных системах гармонии. М.: Директ-Медиа, 2014. –с.
9. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа́на. М.: Классика-XXI, 2002. 376 с.
10. Messian O. Vingt Regards sur l' Enfant Jésus pour Piano (Paris 23 Mars – 8 September 1944). Paris: Durand, 1947. 177 p.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

МНОГОДЕТНАЯ СЕМЬЯ В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ПОСЕЩАЕМОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10310

Сергей Сергеевич ИППОЛИТОВ,

кандидат исторических наук, проректор по развитию МГИК, декан факультета государственной культурной политики, ведущий научный сотрудник НИИ природного и культурного наследия им. Д.С. Лихачёва

e-mail: nivestnik@yandex.ru

Екатерина Сергеевна ИППОЛИТОВА,

учащаяся, Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение «Средняя общеобразовательная школа № 29»

e-mail: katyippolitova15@gmail.com

В статье анализируется ситуация с доступностью учреждений культуры для наименее социально защищенных групп населения. На обширном исследовательском материале, полученном в ходе социологических исследований, изучаются процессы, связанные с посещаемостью учреждений культуры, доступностью билетов для льготных категорий зрителей, открытость информационной среды, готовность администраций работать с льготными категориями посетителей. По итогам исследования формулируются рекомендации для дальнейшего роста посещаемости учреждений культуры, предлагается законодательная инициатива по квотированию мест и механизм распределения льготных билетов. Делается вывод о необходимости более широкого участия государства в привлечении социально уязвимых групп населения в учреждения культуры.

Ключевые слова: государственная культурная политика, многодетная семья, посещаемость учреждений культуры, льготные категории населения.

LARGE FAMILY IN CULTURAL POLICY: THE PROBLEM OF ATTENDANCE OF CULTURAL INSTITUTIONS

Sergey S. Ippolitov, candidate of historical Sciences, Vice-rector for development of the Moscow State Institute of Culture, Dean of the faculty of State cultural policy, leading researcher of the research Institute of natural and cultural heritage. D.S. Likhachev

e-mail: nivestnik@yandex.ru

Ekaterina S. Ippolitova, the pupil, Municipal budgetary educational institution «Secondary comprehensive school № 29»

e-mail: katyippolitova15@gmail.com

The article analyzes the situation with the availability of cultural institutions for the least socially protected groups of the population. On the basis of extensive research material obtained in the course of sociological research, the processes related to the attendance of cultural institutions, the availability of tickets for privileged categories of viewers, the openness of the information environment, the willingness of administrations to work with privileged categories of visitors are studied. The study makes recommendations for the further growth of attendance of cultural institutions, it is proposed a legislative initiative on the quota and allocation mechanism of preferential tickets. It is concluded that there is a need for greater participation of the state in attracting socially vulnerable groups to cultural institutions.

Keywords: state cultural policy, large family, attendance of cultural institutions, privileged categories of the population

Российская культура в последнее десятилетие стала одним из приоритетных направлений деятельности государства. Пространных объяснений такому вниманию к культурной сфере не требуется: духовное, нравственное здоровье общества, его культурное развитие, самобытность и самодостаточность – едва ли не главный залог поступательного развития всех сфер общественной жизни, модернизации хозяйства, опережающего развития технологий. Созданная за последние четверть века законодательная база в области культурной политики позволяет воплощать все поставленные государством цели последовательно и достаточно эффективно. Закон 3612-1 «Основы законодательства РФ о культуре» от 9 октября 1992 г.; федеральная целевая программа «Культура России (2012–2018 годы)»; указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»; Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года, утвержденная распоряжением Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. № 326-р – эти и целый ряд других нормативных документов определяют вектор развития отечественной культуры.

Отечественные исследователи при изучении государственной культурной политики современной России обозначают три периода её развития [1, с. 18–24]. Это деление весьма условно и умозрительно и не отмечено сколько-нибудь четкими границами, но гражданами нашей страны воспринимается вполне определенно. Так, десятилетие 1990-х гг. характеризовалось практически полным отказом государства от какой бы то ни было государственной культурной политики. В тот период учреждения культуры стали полновластными субъектами, определявшими собственную этическую и эстетическую повестку за государственный счет. Второй условный период пришелся на начало двухтысячных годов, когда государственная политика в области культуры позиционировалась в качестве некоего

пакета услуг, предоставляемого населению, что стало отражением либеральной парадигмы развития общества, безальтернативно бытовавшей в то время. Доступ к национальному культурному достоянию стал товаром, а роль учреждения культуры низведена до субъекта товарно-денежных отношений. Начало третьего этапа условно можно связать с серединой двухтысячных годов, когда государство вновь осознало роль культуры в охране национальных интересов [2, с. 35–44].

Но насколько успешно сегодня продвигается решение поставленных государством задач? Каковы критерии оценки? Существует ли достаточно понятный и прозрачный инструментарий для исследования столь тонкой материи, как культурное развитие общества? Удовлетворены ли граждане своим собственным культурным уровнем и той культурной средой, с которой они соприкасаются каждый день и на которую, собственно, и нацелена государственная культурная политика?

Надо признать, что государство активно ищет ответы на эти непростые вопросы. Министерство культуры РФ осуществляет мониторинг подведомственных учреждений, публикуя огромный массив открытых данных [3], содержащих статистическую информацию, позволяющую понять динамику тех или иных культурных мероприятий, явлений или инициатив. Это, пожалуй, один из самых информативных официальных источников информации, позволяющий осуществлять качественную аналитику происходящих в отрасли процессов.

Одним из параметров, на который министерство культуры обращает пристальное внимание при мониторинге подведомственных учреждений, является их посещаемость. Для поиска путей увеличения этого показателя министерство культуры проводит серьезную работу, заказывает научные исследования и вкладывает значительные средства.

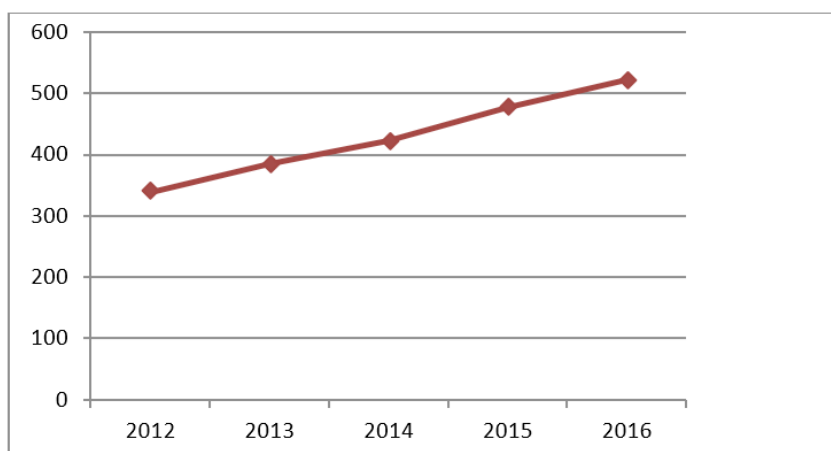
Но попробуем ответить на, казалось бы, странный и неуместный вопрос: а зачем повышать посещаемость учреждений культуры? Во имя чего, собственно?

И любой гражданин легко на этот вопрос ответит: для того, чтобы граждане России имели возможность прикоснуться к богатейшему культурному наследию нашей страны, удовлетворить свои культурные запросы, привить детям вкус к высокой культуре, т. е. обозначит цели, отраженные в Основах государственной культурной политики: «Формирование гармонично развитой личности и укрепление единства российского общества посредством приоритетного культурного и гуманитарного развития» [4]. Но коль скоро это так и государство отошло от регулирования сферы культуры по типу коммерческой организации, продающей услуги населению, и пришло, наконец, к пониманию критической необходимости доступа к культурному достоянию максимально широких слоев населения, то как

объяснить процессы, до сих пор происходящие в области управления учреждениями культуры?

Бросим взгляд на два статистических параметра. Первый – средняя цена одного посещения театрального мероприятия в 2012–2016 гг., отраженный в открытых данных министерства культуры РФ (рис. 1). Вторым – накопленная инфляция за тот же период.

Рисунок 1. Средняя цена одного посещения театрального мероприятия, 2012–2016 гг.



По официальным данным министерства культуры РФ, средняя цена одного посещения театрального мероприятия за 4 года, с 2012-го по 2016 год, выросла на 54 % [5]. При этом накопленная инфляция за указанный период составила 35 % [6], что означает опережающий рост цен на театральные билеты в России. Иными словами, театральные билеты в России дорожали в полтора раза быстрее всех остальных товаров и услуг. Насколько такое положение дел соответствует заявленным целям государственной культурной политики о «социальном равенстве граждан» в их доступе к культурным благам? И не является ли такое положение дел отголоском либеральной модели хозяйствования в культурной сфере, когда едва ли не единственным параметром оценки эффективности учреждения культуры являлось количество собранных с посетителей денежных средств?

Для ответа на этот вопрос проведем исследование и попробуем выяснить, насколько доступны культурные блага в нашей стране для наименее защищенной группы населения, одновременно являющейся самой приоритетной для государства, – для многодетных семей. Ведь именно

многодетные семьи объявлены государством наиболее желанной демографической моделью российского общества; именно на них возложены надежды по сохранению традиционных ценностей и воспитанию подрастающего поколения в многовековом контексте отечественной культуры.

Согласно статье 52 Основ законодательства Российской Федерации о культуре, «при организации платных мероприятий организации культуры могут устанавливать льготы для детей дошкольного возраста, обучающихся, инвалидов, военнослужащих, проходящих военную службу по призыву» [7]. При анализе льготных категорий бросается в глаза отсутствие среди них членов многодетных семей, студентов дневных отделений вузов, детей из неполных семей или семей, потерявших кормильца. Иными словами, в состав льготных категорий зрителей не вошли наименее защищенные социальные группы, являющиеся целевой аудиторией для реализации государственной культурной политики. Кроме того, наличие в тексте документа слов *«могут устанавливать»* сводит на нет его социальную направленность: установление льгот носит рекомендательный характер и отдается на добрую волю руководителей учреждений культуры. В итоге в нашей стране возникло целое поколение молодых людей, которые никогда не бывали и, с высокой степенью вероятности, никогда не побывают, например, в главном театре страны, чья бизнес-модель и финансовая стратегия вызывают целый ряд серьезных вопросов. Если представить себе типичную российскую многодетную семью с тремя детьми и умножить количество ее членов на цену билета в Большой театр, то станет очевидной практическая невозможность для подавляющего большинства этой наиболее ценной для государства и уязвимой социальной группы пожертвовать значимой долей своего месячного бюджета для посещения театральной постановки.

Вот как выглядит попытка многодетной матери приобрести льготные билеты в Большой театр, опубликованная в социальных сетях в январе 2017 г.: «Перед тем как приехать в Большой театр, я внимательно изучила правила продажи льготных билетов, напечатанные на сайте Большого театра. И вот что оказалось на самом деле: купить билеты невозможно. 21 января 2017 г. в 10 часов я приехала к началу предварительной продажи билетов на апрель. В кассу уже стояла гигантская очередь, одна женщина вела списки. Я тоже записалась под номером 328 и стала узнавать, что к чему. Итак: с ночи до 6 часов утра охранники театра раздают пришедшим 300 зеленых браслетов. По этим браслетам с номерами людей начинают пускать в кассу мелкими партиями с 10 часов. Остальные пишутся в списки. За 45 минут в кассу прошло 89 человек, я сразу высчитала, что с такой пропускной способностью мне придется ждать на холоде до часу дня. Кроме того, охранник сразу предупредил, что всем льготным категориям полагается только 2 билета по паспортам. А у меня двое детей

одного возраста, я же не могу только одного повести в театр, а другому сказать – тебе не повезло... Решила это унижительное мероприятие прекратить и поехала домой (я не из Москвы).

Фактически это право реализовать почти невозможно. Льготники не могут физически приехать в кассу до 6 часов утра, т. к. еще не ходит метро... Очевидно, администрации Большого театра это не нужно, потому что невыгодно. Устроили из льготной продажи такую профанацию. Срамота!» [8].

В этом эмоциональном отзыве многодетной матери нашли отражение все наиболее острые проблемы, с которыми сталкиваются наименее защищенные группы населения при попытках получить льготы на посещение учреждений культуры. Убрав эмоциональность автора, получим такой перечень: невыгодность для учреждений культуры предоставления льготных билетов, неэтичность администрации в общении с гражданами, общая информационная закрытость учреждений культуры. Попробуем проанализировать каждую из этих проблем.

Открытые данные министерства культуры РФ содержат достаточное количество информации, позволяющей проанализировать действительную эффективность деятельности учреждений культуры, и в частности – театров, оценив заполняемость театральных залов и, следовательно, тезис о «невыгодности» выделения льготных мест. Этот параметр отсутствует в имеющейся статистике в качестве элемента оценки: в открытых данных Минкультуры содержится информация о количестве мест в зрительном зале театра, количестве проведенных мероприятий за год и общем количестве зрителей, их посетивших. Для его исчисления проведем несложные арифметические действия. Вначале определим количество зрителей, побывавших на одном мероприятии. Затем определим процент заполняемости зала, исходя из представленной театрами информации о вместимости их стационарных площадок. Полученные результаты отражены в таблице 1. Разброс данных по заполняемости театральных залов колеблется от 24 % (Балкарский государственный драмтеатр им. Кулиева) до 92 % (Брянский областной театр кукол). В итоге средний показатель случайной выборки составил 56 %. Труднообъяснимый результат продемонстрировал Архангельский областной молодежный театр – 106 % заполняемости зрительного зала, что может свидетельствовать либо о том, что на всех спектаклях зрители сидят, помимо стационарных мест, еще и на полу, либо о приписках, которые практикует руководство театра, предоставляя статистическую информацию в министерство культуры.

Полученные данные позволяют сделать целый ряд выводов. Во-первых, становится очевидным, что среднюю заполняемость театральных залов России нельзя считать удовлетворительной с точки зрения реали-

зации государственной культурной политики. Почти половина зрительских мест в театрах страны остаются незаполненными.

Во-вторых, не прослеживается корреляция между региональной принадлежностью театра, его жанровой специализацией, количеством проводимых мероприятий или количеством стационарных мест. Попытка предложить зависимость «меньше мест – больше заполняемость» не выдерживает критики: схожие по количеству стационарных мест региональные театры демонстрируют принципиально различные показатели заполняемости залов. Так, в Академическом Малом драмтеатре – Театре Европы (457 мест) этот параметр достигает 85 %; у Алтайского государственного театра для детей и молодежи (465 мест) – 44 %, Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури (466 мест) – 75 %. При этом малое количество мест в театре (около 100) вовсе не гарантирует высокой заполняемости зрительного зала: Александровский муниципальный театр драмы (100 мест) – 60 %; Ведогонь-театр в Москве (104 места) – 75 %; Алтайский государственный театр кукол «Сказка» (130 мест) – 56 %.

Таблица 1

**Средняя заполняемость зрительных залов театров на стационаре
(по открытым данным министерства культуры РФ,
случайная выборка по алфавиту) [9]**

№	Название театра	Вместимость (кол-во мест на стационаре)	Кол-во мероприятий	Кол-во зрителей (всего)	Среднее кол-во зрителей на одном мероприятии	Процент заполнения зрительного зала
1	Академический Малый драмтеатр - Театр Европы	457	316	92100	391	85
2	Аварский муздрамтеатр им. Г. Цадасы	668	101	30100	298	44
3	Акад. русский театр драмы Респ. Марий Эл	423	149	43200	290	69
4	Александровский мун. театр драмы	100	75	4500	60	60
5	Алтайский гос. театр для детей и молодежи	465	274	56300	205	44

№	Название театра	Вместимость (кол-во мест на стационаре)	Кол-во мероприятий	Кол-во зрителей (всего)	Среднее кол-во зрителей на одном мероприятии	Процент заполнения зрительного зала
6	Алтайский гос. театр кукол «Сказка»	130	403	29200	72	56
7	Алтайский гос. театр музыкальной комедии	670	223	105500	473	70
8	Алтайский кр. театр драмы им. Шукшина	711	218	97600	447	63
9	Альметьевский татарский гос. драмтеатр	366	161	28100	174	48
10	Амурский обл. театр кукол	178	146	14200	97	55
11	Амурский областной театр драмы	330	172	38700	225	68
12	Арзамасский муниц. театр драмы	220	144	22300	155	70
13	Армавирский театр драмы и комедии	395	193	60300	312	79
14	Архангельский обл. театр кукол	208	132	22500	170	82
15	Архангельский театр драмы им. Ломоносова	1298	265	62700	237	18
16	Астраханский гос. театр кукол	154	355	22000	62	40
17	Астраханский гос. театр оперы и балета	750	349	89200	256	34
18	Астраханский драматический театр	456	302	63800	211	46

№	Название театра	Вместимость (кол-во мест на стационаре)	Кол-во мероприятий	Кол-во зрителей (всего)	Среднее кол-во зрителей на одном мероприятии	Процент заполнения зрительного зала
19	Астраханский театр юного зрителя	624	212	54400	257	41
20	Атнинский гос. драматический театр	264	38	5000	132	50
21	Ачинский драматический театр	246	257	49800	194	79
22	Балаковский театр юного зрителя	600	225	33200	146	25
23	Балкарский гос. драмтеатр им. Кулиева	608	127	18800	148	24
24	Балашовский драматический театр	300	166	26900	162	54
25	Башкирский акад. театр драмы им. М. Гафури	466	229	81300	350	75
26	Башкирский гос. театр кукол	300	634	97600	154	51
27	Башкирский гос. театр оперы и балета	639	247	98400	400	63
28	Белгородский акад. драмтеатр им. Щепкина	520	368	98700	268	52
29	Белгородский гос. театр кукол	160	678	77700	115	71
30	Березниковский драматический театр	364	252	31500	125	34

№	Название театра	Вместимость (кол-во мест на стационаре)	Кол-во мероприятий	Кол-во зрителей (всего)	Среднее кол-во зрителей на одном мероприятии	Процент заполнения зрительного зала
31	Березниковский драмтеатр «Бенефис»	715	116	21400	184	26
32	Братский муниц. драматический театр	186	155	17500	113	60
33	Брянский обл. театр кукол	135	152	18900	124	92

По итогам анализа заполняемости зрительных залов российских театров становится очевидным, что практически все учреждения обладают значительными резервами, позволяющими без какого-либо ущерба для доходов предоставлять льготные места членам многодетных семей и иным льготным группам населения. Однако отсутствие обязывающих нормативных актов отдаёт этот социально значимый вопрос на усмотрение администраций учреждений культуры, которые не заинтересованы в систематической работе по привлечению в театры этой категории посетителей.

Данный тезис подтверждается другим исследованием, проведенным авторами статьи в июле–августе 2019 г. В ряд столичных и региональных театров был направлен «тайный покупатель», в задачи которого входило определение доступности билетов для многодетных семей. Изучалась политика театров по привлечению этой категории населения, наличие в кассах билетов по льготным ценам, возможность и доступность их приобретения, наличие на официальных сайтах театров информации о льготных категориях, открытость театральной администрации и информационной среды. Помимо перечисленных, в задачи исследования входило выставление эмоциональных оценок по итогам общения с театральной администрацией. Итоги исследования отражены в *таблице 2*.

Таблица 2

Открытость театров России для льготных групп населения

Название театра	Город	Есть ли льготы для многодетных семей, как купить билет	Тон общения
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный академический Большой театр России»	Москва, Театральная площадь, д. 1	«Льготных билетов нет», – так ответили по основному телефону театра. В кассе театра и на сайте льготные билеты приобрести нельзя, их не бывает. У многодетных семей есть преимущество: при предъявлении удостоверения многодетной семьи возможно приобретение сразу нескольких билетов на всех членов семьи. Только во время третьего обращения по телефону выяснилось, что, возможно, льготные билеты распространяются через территориальные центры социальной защиты. «Эти билеты по 200 рублей на неудобные места, где плохо видно». На сайте Большого театра есть раздел «Продажа билетов по специальным программам»: «Билеты низкой ценовой категорией (100 и 200 рублей) реализуются Театром по специальной программе на бланках специального образца». В нескольких центрах социальной защиты Москвы утверждают, что регулярно направляют заявки в Большой театр, но еще ни разу билеты не были выделены	Во время первых двух телефонных разговоров тон общения надменный, выраженное недовольство. Радостно сообщили, что льготных билетов нет: «В первый день продаж ловите лучшие цены»
Московский государственный академический театр оперетты	Москва, ул. Большая Дмитровка, д. 6	Для многодетных семей льгот нет	Общались любезно и строго по делу
Государственный академический театр имени Е. Вахтангова	Москва, ул. Арбат, д. 26	Льготные билеты можно приобрести только на основную сцену. На спектакли на других сценах льгот нет. Билеты на основную сцену предоставляются без места на балконе по цене 200 руб. Билет можно купить в кассе заранее. Дети до 14 лет на вечерние спектакли не допускаются	По телефону отвечают холодно и некорректно. С трудом удалось получить информацию. Было три обращения

Название театра	Город	Есть ли льготы для многодетных семей, как купить билет	Тон общения
Концертный зал имени П. И. Чайковского (МГАФ) ФГБУ «Московская государственная академическая филармония»	Москва, Тверская ул., д. 31	Для многодетных семей льгот нет вообще. «Есть льготы для ветеранов ВОВ и каких-то кавалеров». Это цитата. Так отвечают в одном из центральных театров Москвы. А ведь речь идет о полных кавалерах ордена Славы. Позор	По телефону сразу говорят, что льгот нет. С трудом удалось узнать, что какие-то льготы все-таки есть. «Но это только в кассе. А так льгот нет»
Российский государственный академический молодежный театр (РАМТ)	Москва, Театральная пл., д. 2	На балеты льготных билетов нет. На спектакли театра по многодетному удостоверению можно получить один билет бесплатно за час до начала спектакля в кассе театра	Общались любезно, в быстром темпе и строго по делу
Центральный академический театр Российской армии	Москва, Суворовская пл., д. 2	В кассе театра можно заранее приобрести льготные билеты по удостоверению многодетной семьи на любую дату и на любой спектакль. И в малом, и в большом зале выделены места стоимостью 300 руб. «Не смотрите, что цена такая низкая, видно замечательно! А я сейчас вам самые лучшие места подберу».	Удивительное общение! Спросили, чем дети интересуются, чтобы лучше подобрать спектакль
Государственный театр наций	Москва, Петровский переулок, д. 3	«Льготных билетов для многодетных семей нет. В центрах социальной защиты спрашивают, где все инвалиды и пенсионеры. Проще говоря, где льготы для всех малоимущих оформляют. Там льготные билеты. Это - 5-6 ряды балкона и бельэтажа. Неудобные места. На балконе очень высокие сидения, ноги "висят"»	Общение дружелюбное, многодетных жалеют и стараются помочь, приободрить.
Российский государственный театр «Сатирикон» им. Аркадия Райкина	Москва, Шереметьевская ул., д. 8	В кассе театра дама сразу сказала с угрозой в голосе, что «вопросы по льготам не касаются ее совершенно ни с какой стороны! Это дело администратора, которого сейчас нет. Он в отпуске. Позвоните потом».	Возможно, информация по льготам есть на сайте театра, нам просто не удалось её сразу найти? «На сайте? Не знаю, не смотрела. Я – касса!»
Московский театр «Мастерская П. Н. Фоменко»	Москва, Кутузовский проспект, д. 30/32	«Льгот нет. Если только купить билеты по минимальной цене. Отслеживайте на сайте, ловите объявление о начале продаж.	Общались достаточно дружелюбно, в быстром темпе

Название театра	Город	Есть ли льготы для многодетных семей, как купить билет	Тон общения
		Бывают билеты по 100, 300 рублей в большом зале. На «Сон в летнюю ночь» по 750–1000 рублей».	
Московский драматический театр им. А. С. Пушкина	Москва, Тверской бульвар, д. 23	«Льгот нет. Есть билеты от 300 рублей, но это, конечно, на балконах, вы понимаете».	Общались в быстром темпе, но очень заботливо, стремились помочь
Московский театр «Современник»	Москва, Чистопрудный бульвар, д. 19, стр. 1	По удостоверению многодетной семьи и с паспортом в кассе театра возможно приобрести билеты за 50 % от стоимости, но на строго определенные места. Например, на спектакль «Не покидай свою планету» по повести Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц» один билет на эти места стоит 8000 руб. Соответственно для члена многодетной семьи он будет стоить 4000 руб.	Общались очень дружелюбно, рассказали про несколько спектаклей, активно приглашали в театр
Московский художественный академический театр им. М. Горького	Москва, Тверская бульвар, д. 22	«Никаких льгот у нас нет. У нас недорогие билеты по 400 рублей. На детские спектакли билеты по 200 рублей. Продажа открыта». Коротко и ясно	Общались в очень быстром темпе. Строго по делу
Большой Московский Государственный цирк на проспекте Вернадского	Москва, проспект Вернадского, д. 7	Льгот для многодетных семей нет	Общались спокойно. Кассиру было даже как-то неловко сообщать эту информацию
Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой	Москва, ул. Тверская, д. 5/6	По удостоверению многодетной семьи можно приобрести билеты с 15 % скидкой в кассе театра заранее на любой спектакль	Общались дружелюбно, активно приглашали на спектакли
Московский драматический театр на Малой Бронной	Москва, ул. Малая Бронная, д. 4, стр. 2	Льготы для многодетных есть: билеты можно приобрести на любой спектакль за 50 % стоимости в кассе театра	Общались очень доброжелательно
Государственный академический центральный театр кукол им. С. В. Образцова	Москва, ул. Садовая-Самотечная, д. 3	В сезон есть льготные билеты на любой спектакль в большой и малый залы по 200 руб. Билеты приобретаются исключительно в кассе театра по многодетному удостоверению	Общаются очень приветливо

Название театра	Город	Есть ли льготы для многодетных семей, как купить билет	Тон общения
Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко	Москва, ул. Большая Дмитровка, д. 17	«На спектакли, пользующиеся повышенным спросом у населения, количество мест, на которые предоставляется скидка, составляет не более 5% от общего числа мест в зрительном зале»	Общаются очень дружелюбно. Сотрудники театра прекрасно осведомлены о льготах, помогают выбрать лучшие места в зале
Академический Малый драматический театр - Театр Европы	Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 18	Есть льготные билеты по цене от 300 до 600 руб. на любой спектакль. Все льготные места в зале закреплены. Купить билеты по льготным ценам на места в центре зала нельзя. Льготные билеты предоставляются только организациям. Названия этих организаций в кассе сообщить не смогли	Общались надменно
Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусорского – Михайловский	Санкт-Петербург, пл. Искусств, д. 1	В приемной театра про льготы не слышали. На сайте нет информации. У театра есть Клуб друзей. По информации членов совета клуба, льгот для многодетных семей нет. Предложили рассмотреть абонементы	В приёмной театра отвечают холодно, но вполне корректно
Санкт-Петербургский академический театр им Ленсовета	Санкт-Петербург, Владимирский пр-т, 12	В этом театре нет отдельных льгот для многодетных, но есть общие льготы	Льготы зачитывали
Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке”	Санкт-Петербург, Набережная реки Фонтанки, д. 114	Согласно программе для многодетных семей предусмотрено снижение цены одного билета для всех членов многодетной семьи на утренние спектакли для детей текущего репертуара на 10%. По телефону разъяснили, что льготные билеты на вечерние спектакли необходимо приобрести в кассе в первые три дня от начала продажи билетов. Это распространяется только на билеты стоимостью выше 500 руб.	Дамы в кассе и билетном столе с удовольствием погрузились в изучение программы по реализации льготных билетов в своем театре. Зачитывали с настроением
Пермский театр оперы и балета им. П. И. Чайковского	Пермь, ул. Петропавловская, д. 25А	Льготы по удостоверению многодетной семьи предоставляются на любой спектакль при наличии свободных мест	Общались строго по делу, в быстром темпе

Название театра	Город	Есть ли льготы для многодетных семей, как купить билет	Тон общения
		со скидкой 50 % от стоимости. Билеты можно приобрести только за полчаса до начала спектакля в кассе театра. Для многодетной семьи из пяти человек вероятность приобрести билеты на популярный спектакль по льготным ценам стремится к нулю	
Саратовский государственный академический театр драмы им. И. А. Слонова”	Саратов, ул. Рабочая, д. 116	Льгот нет ни для каких категорий граждан, но цены на билеты от 70 руб. На сайте театра выложен любопытный документ: приказ об установлении цен на билеты на театральный сезон 2018–2019 (на уже прошедший сезон). Приятно удивили закрепленные приказом цены на детские спектакли: от 70 до 200 руб.	Общались очень дружелюбно. На сайте театра есть раздел: «Правила жизни», в котором опубликованы высказывания артистов, режиссеров, костюмеров и других работников театра, то, чем бы они хотели поделиться со зрителем
Саратовский академический театр оперы и балета	Саратов, ул. Московская, 72, стр. 3	На сайте театра размещены документы о порядке реализации театральных билетов льготным категориям граждан. Также из опубликованных на сайте документов следует, что «социально ориентированные организации и ведомства имеют право обратиться с письмом к директору театра с просьбой о выделении льготных билетов на спектакли текущего репертуара». В театре каникулы. В приемной льготы не знают, как не знают и о документах, размещенных на сайте. Но пошли навстречу и подсказали, где и когда можно узнать	Спустя две недели из Саратовского академического театра позвонил сотрудник администрации. От лица театра поблагодарил за найденные недочеты в опубликованных на сайте документах, а также очень вежливо осведомился, какие есть вопросы по льготам, просил обращаться по любым вопросам
Красноярский государственный театр оперы и балета имени Д. А. Хворостовского	Красноярск, ул. Перенсона, д. 2	Многодетным семьям можно приобрести билеты на любой спектакль театра и на любое место за 50 % от стоимости в кассе театра. Уже сейчас можно купить билеты на сентябрь и октябрь	Общались очень дружелюбно

При анализе полученных результатов бросается в глаза отсутствие какой бы то ни было единой политики учреждений культуры по работе с льготными группами населения. Там, где льготы для многодетных семей существуют, их получение сопряжено с длительным, трудоемким и часто унижительным для получателя процессом. Предоставление льготных билетов обставлено значительным количеством искусственных барьеров, как, например, личный визит в театр за полчаса до начала спектакля с негарантированным результатом; ограничение количества льготных билетов для членов одной многодетной семьи; привязка возможности купить льготный билет к неснижаемому остатку свободных мест; выделение для льготных категорий самых неудобных зрительских мест, что делает посещение театра детьми практически бессмысленным; отказ в предоставлении льготных билетов на самые востребованные спектакли; отсутствие в открытом доступе необходимой информации о льготных категориях.

Часто складывается впечатление, что сотрудники лишь нескольких театров владеют информацией об учреждении, в котором работают. Большинство сотрудников театров не знают, что находится на сайте театра, выражают недовольство, когда вопрос касается льготных билетов, ведут себя невежливо и некорректно, что оставляет у потенциального посетителя негативное впечатление о самом театре.

Проблема общения и открытости была сформулирована в процессе исследования как одна из главнейших. «Тайный покупатель», представлявшийся в разговоре с администрацией театров членом многодетной семьи, неоднократно сталкивался с грубостью, надменностью, насмешливым отношением сотрудников. Особенно в этом преуспела администрация Большого театра, который в гипотетическом рейтинге открытости был поставлен исследователями на последнее место. Попытка получить льготу при покупке театральных билетов воспринималась администрацией и работниками касс в качестве маркера социального неблагополучия, бедности, ущербности, и это восприятие активно транслировалось при разговоре.

На противоположном полюсе этого воображаемого рейтинга оказались Саратовский академический театр оперы и балета и Центральный академический театр Российской армии, администрация которых готова была сделать всё возможное для многодетной семьи, предоставив ей самые привлекательные условия, одновременно проявив дружелюбие и уважение.

Итогом приведенных выше исследований стал ряд выводов и рекомендаций, которые могли бы существенно повысить посещаемость учреждений культуры, реализовав при этом приоритетные цели государственной культурной политики в Российской Федерации.

1. Следует признать, что знаменитая фраза, приписываемая К.С. Станиславскому, «театр начинается с вешалки», продолжает оставаться актуальной и сегодня. Только в современных условиях роль «вешалки» призваны выполнять социальные сети, официальные сайты учреждений культуры, кол-центры, администраторы, ведущие прямое общение со зрителем, т. е. каналы коммуникации, транслирующие вовне ценностную, гражданскую, этическую и эстетическую позицию администрации. Именно эти ресурсы определяют сегодня образ учреждения культуры в сознании посетителя и в значительной степени формируют показатели посещаемости. Если представить себе гипотетический «Рейтинг вешалки им. Станиславского», то оперирующий огромными по меркам России финансовыми и материальными ресурсами Большой театр, являющийся национальным и мировым брендом, оказался бы в этом рейтинге на самых последних строчках из-за надменного и неуважительного отношения к наименее социально защищенным группам российского общества.

В этой связи представляется необходимым создание рейтинговой системы оценки деятельности учреждений культуры с точки зрения их открытости. Рейтинг должен включать в себя целый ряд формальных и неформальных оценочных критериев. К формальным должны быть отнесены: информативность официального сайта; наличие на нем информации о скидках и акциях для наименее защищенных групп населения; электронная форма предварительного заказа и онлайн-покупки льготных билетов; форум зрителей; форма для отзывов, форма связи с администрацией учреждения культуры; этический кодекс деятельности; ценностные принципы репертуарной политики.

Неформальные критерии рейтинга должны учитывать оценку посетителей учреждения культуры: их удовлетворенность репертуаром или экспозицией; оценку свершившихся ожиданий; удовлетворенность логистикой и материальным обеспечением мероприятия; оценку деятельности вовлеченных в процесс сотрудников и администрации учреждения культуры; намерение посетить данное учреждение вновь; порекомендовать его другим людям; оценку соответствия эстетики увиденного ценностным предпочтениям зрителя.

Предложенная рейтинговая система должна быть размещена на сайте министерства культуры РФ и быть доступной всем зарегистрированным пользователям для участия в голосовании и просмотра результатов. Позиции учреждений культуры в этом рейтинге должны учитываться при определении бюджетного финансирования на очередной финансовый год.

2. Представляется также желательной законодательная инициатива министерства культуры РФ об обязательной бесплатной квоте в учреждениях культуры для многодетных семей и иных наименее защищенных групп населения, отсутствующих в настоящий момент в перечне льготных.

Как показали исследования, средняя заполняемость театральных залов по России составляет около 50 %. Вместе с тем министерство культуры в данном вопросе не пользуется правами, возникающими благодаря статусу учредителя, формирующего бюджет учреждений культуры. Обязательная бесплатная для получателя квота Минкультуры на каждое проводимое мероприятие в 15–25 % не скажется на бюджете конкретных учреждений: бронируемые за наименее защищенными группами населения места по статистике остаются незанятыми. Неизбежно возникающая проблема наиболее востребованных – аншлаговых и премьерных – спектаклей, когда будут квотироваться места, которые гарантированно могут быть проданы и принести доход, не противоречит принципам государственной культурной политики: на премьерные показы смогут попасть зрители, составляющие целевую аудиторию государства.

Механизмом реализации поставленной задачи распределения бесплатных квот в учреждения культуры для наименее защищенных групп населения должен стать портал госуслуг [10]. Каждый зарегистрированный пользователь из льготной группы населения должен иметь возможность подать заявку на любое мероприятие, проводимое тем или иным учреждением культуры в любой точке страны. При превышении количества поданных заявок на конкретное мероприятие над имеющейся квотой система автоматически произведет случайную выборку заявок. Результатом оказания государственной услуги должен стать бесплатный электронный билет на мероприятие по квоте Министерства культуры РФ. Получатель услуги должен иметь возможность отказаться от полученного билета также посредством электронного обращения на портале.

3. Требуется проведение масштабного исследования ценностных и вкусовых предпочтений российской аудитории. Эффективное решение задачи повышения посещаемости учреждений культуры невозможно без создания «ценностной матрицы» населения Российской Федерации. Мероприятия учреждений культуры, проводимые без учета вкусовых и ценностных предпочтений аудитории; введение аудитории в заблуждение через использование названий произведений, текстов и партитур классических произведений при постановке экспериментальных и неоднозначных с этической точки зрения спектаклей; снижение этического и эстетического уровня постановок и экспозиций в целях коммерциализации; механическое перенесение на отечественную почву чуждых российскому зрителю образов и практик; навязывание нетрадиционных для российского общества ценностных установок; пренебрежение нравственными и религиозными устоями – эти и целый ряд подобных явлений в повседневной деятельности учреждений культуры не только отрицательно сказываются на их посещаемости, но и приводят к напряжению в наиболее чувствительных и болезненных областях общественной жизни.

4. Должна быть пересмотрена политика опережающего роста цен на билеты в учреждения культуры, наблюдаемая в последние 10 лет. Как показывают исследования, рост цен на билеты опережает рост инфляции в стране в полтора раза. Такая финансовая политика резко сокращает аудиторию учреждений культуры, отсекая от них наименее социально защищенные группы населения. Финансовая недоступность культурных мероприятий для широких слоев общества усугубляет социальное расслоение, маргинализируя население с низкими доходами. В нашей стране появилось поколение молодых людей, которые никогда не были и, с высокой степенью вероятности, никогда не побывают в Большом театре из-за недоступности его билетов. Такое положение дел противоречит целям государственной культурной политики. Финансовые показатели при оценке эффективности учреждений культуры должны стать вторичными. Наиболее эффективными учреждениями должны признаваться те, которым удалось достичь наибольших показателей посещаемости, открытости зрителю, и занять высокое место в рейтинге ценностных предпочтений населения.

Литература

1. *Загребин С.С.* Культурная политика в постсоветской России 1991–2015 гг. // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2015. № 4. С. 18–24.
2. *Котенко В.А., Трифонов Ю.Н.* Государственная культурная политика РФ и особенности её реализации на современном этапе // Ученые записки Тамбовского отделения РСОМ. 2017. № 8.
3. Портал открытых данных министерства культуры Российской Федерации. URL: <https://opendata.mkrf.ru/> (Дата обращения 09.10.2019.)
4. Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: <https://base.garant.ru/70828330>. (Дата обращения 09.10.2019.)
5. Статистика культуры – 2016. URL: <https://stat.mkrf.ru/upload/statdoc/20180116.pdf>. (Дата обращения 10.10.2019.)
6. Таблицы инфляции. URL: http://уровень-инфляции.рф/таблица_инфляции.aspx. (Дата обращения 10.10.2019.)
7. Основы законодательства Российской Федерации о культуре (утв. ВС РФ 09.10.1992 № 3612-1) (ред. от 18.07.2019) URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1870/a66f0039f86bb0bf7d6d25da4f9242f315d35dac. (Дата обращения 09.10.2019.)
8. Культура и искусство. Форум многодетных родителей URL: <https://mnogodetok.ru/viewtopic.php?t=64035>. (Дата обращения 08.09.2019.)
9. Официальный сайт Минкультуры России. URL: https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331stat_theaters#a:eyJ0YWliOiJidWlsZF90YWJsZSJ9. (Дата обращения 09.9.2019.)
10. Портал государственных услуг. URL: <https://www.gosuslugi.ru>. (Дата обращения 10.09.2019.)

КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВАЯ ПРОГРАММА ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ: АКТУАЛИЗАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ ПОНЯТИЙ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10311

Галина Станиславовна ТИХОНОВСКАЯ,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурно-досуговой деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры

e-mail: polina91_08@mail.ru

Статья посвящена проблеме совершенствования профессиональной подготовки студентов – будущих специалистов досуга на основе актуализации базовых понятий технологии культурно-досуговых программ. Исходным ключевым понятием выступает собственно культурно-досуговая программа, формообразующие сущностные свойства которой, по мнению автора, заключены в её структурных значениях – «культура», «досуг», «программа», усвоение функциональной роли которых даст студентам полное представление о программе как культурной форме. Кроме этого, в статье выявляются функциональная роль концепции как существенного элемента замысла, определяющей мировоззренческий контент программы, особенности отбора и обработки выразительных средств, композиционного построения и режиссёрско-постановочного её обеспечения. Усвоение ключевых позиций технологии культурно-досуговых программ, по мнению автора, позволит будущим специалистам более чётко представлять культурно-досуговую программу как объект и предмет своей профессиональной деятельности, осуществлять организацию данных программ, способных наравне с другими формами культуры эффективно участвовать в формировании духовного мира личности и общества.

Ключевые слова: культурно-досуговая программа, самобытность культурно-досуговой программы, концепция как мировоззренческий элемент замысла программы, выразительные средства, композиционное построение, постановочные технологии.

CULTURAL AND LEISURE PROGRAM FROM CONCEPT TO IMPLEMENTATION:ACTUALIZATION OF KEY CONCEPTS

Galina S. Tikhonovskaya, Ph.D. (Pedagogical Sciences), Associate Professor of the Department of cultural and leisure activities, faculty of state cultural policy, Moscow state Institute of culture

e-mail: polina91_08@mail.ru

The article is devoted to the problem of improvement of professional training of students-future specialists of leisure on the basis of actualization of basic concepts of technology of cultural and leisure programs. The original key concept actually acts cultural and leisure program, forming the essential properties which, in the opinion of the author, enclosed in its structural values – «culture», «leisure», «program», the assimilation of the functional role which will give students a comprehensive view of the program as a cultural form. In addition, the article reveals the functional role of the concept as an essential element of the plan, which determines the ideological content of the program, the features of the selection and processing of expressive means, compositional construction and its Director-staging support. Mastering the key

positions of the technology of cultural and leisure programs, according to the author, will allow future specialists to more clearly represent the cultural and leisure program as the object and subject of their professional activities, to carry out the organization of these programs that can, along with other forms of culture, effectively participate in the formation of the spiritual world of the individual and society.

Keywords: cultural and leisure program, originality of cultural and leisure program, concept as a worldview element of the program, expressive means, compositional construction, educational technologies.

Обращение автора к заявленной теме настоящей статьи обусловлено сложившимися некоторыми проблемами освоения технологий культурно-досуговых программ будущими специалистами досуга в учебно-образовательном процессе. В условиях значительного сокращения аудиторных часов, увеличения объёма самостоятельной работы студентов, в частности, по профильным дисциплинам – технологиям культурно-досуговых программ, возникает проблема соотношения главного (инвариантного) и факультативного (вариативного) в данных технологиях, актуализации тех ключевых понятий, которые составляют базовую основу технологического процесса создания программы. Эта проблема подтверждается и анализом самостоятельных работ студентов (курсовых, дипломных), выявившим острую потребность в более углублённом и расширенном теоретическом обосновании ключевых (базовых) понятий технологии культурно-досуговых программ и механизмов их функционирования в процессе реализации данных технологий. И это понятно: культурно-досуговая программа будет являться объектом и предметом, а также существенным результатом профессиональной культурно-досуговой деятельности будущих специалистов – продюсеров-постановщиков программ.

Родовые художественно-педагогические основания технологий культурно-досуговых программ предоставляют неограниченные возможности для продуктивного сценарно-постановочного обеспечения различных типов программ, от замысла до практического воплощения, но эффективность такого обеспечения, безусловно, зависит от знания и умения специалистов оперировать ключевыми понятиями данных технологий, определяющих культурно-досуговую программу как профессиональное явление и презентацию её в обществе как самодостаточную и самобытную культурную форму.

В современных социокультурных условиях, когда, согласно суждению известного кинорежиссёра А. Кончаловского, «самобытность перестаёт быть необходимостью. Оригинально сегодня – это то, что продаётся. То, что не продаётся, не оригинально» [5, с. 131–132], всё больше актуализируется проблема повышения институционального статуса культурно-досуговой программы, упрочения её значимости в сознании гражданского общества. Этому во многом способствует усвоение будущими специалистами досуга исходных функций, которые выполняет данная программа

[12, с. 12–13], а также профессиональным исполнением технологий её организации, и в ряду этих технологий первой ключевой позицией выступает собственно понятие «культурно-досуговая программа», её сущностные формообразующие свойства и характеристики, предопределяющие основу для дальнейшего технологического моделирования программы.

По нашему мнению, понятие культурно-досуговой программы следует рассматривать как структурное образование, базирующееся на трёх органично взаимосвязанных значениях: «культура», «досуг», «программа», каждое из которых обладает своими существенными характеристиками и исполнением своей родовой функции.

Так, значение «культуры» указывает на прямое цивилизационное развитие человека, формирование мира «возделанных» личностей, сознание и поведение которых мотивируется и регулируется не биологическими, а социально-культурными интересами и потребностями, удовлетворяемыми ими же творчески и технологически созданными формами в процессе исторического становления и развития социально-культурной и досуговой деятельности.

Функция культуры в культурно-досуговой программе проявляет себя в реализации таких целей и задач как развитие, воспитание, образование личности, в совершенствовании социокультурной среды её обитания, а также формировании генетически предопределённого уважения и почтения ментальных культурных традиций, созданных предшествующими поколениями и составляющих одну из базовых основ культуры личности российского гражданского общества.

Участвуя в разнообразных формах культурно-досуговой деятельности – образовательных, творчески развивающих, праздничных, рекреационно-развлекательных, личность так или иначе восходит на новый уровень культурной экзистенции, приобретает комплекс культурных парадигм – мышления, поведения, отношения, общения, способность к мировоззренческим – общественно-политическим, морально-нравственным, эстетическим оценкам и суждениям, и в конечном итоге сама становится носителем ценностей, идеалов, влияющих на духовно-ментальную основу и атмосферу общества.

В этом многомерном и многоуровневом процессе следует выделить задачу воспитания гражданственно-патриотической направленности личности, которое осуществляется трансляцией всей совокупности культурного наследия, в том числе и ценностно-смысловым содержанием народной традиционной культуры.

Согласно суждениям, периодически высказываемыми в СМИ (например, Москва, РИА Новости от 22 мая 2019 г.), укоренение ментальных устоев в сознании российского гражданского общества вызывает раздражение западных политиков и рассматривается как одна из серьёзных

угроз всему западному миру. И это объяснимо. Россия и её гражданское общество во все времена отличалось сильным ратным и патриотическим духом, способностью героически противостоять любому посягательству извне, и формированию таких качеств во многом способствовали ценности русской культуры, в том числе и народно-традиционной.

А.Д. Жарков, отмечая значимость использования народных традиций в праздничных формах культурно-досуговой деятельности, пишет: «Народные традиции и фольклор могут служить серьёзной основой “оживления” исторических событий, быта, обычаев... Они могут стать базой для создания праздничной атмосферы, в которой необходимо постоянное сочетание с современностью, что наполняет театрализованное действие образной формой, патриотическим содержанием» [3, с. 419–420].

Значение «досуг» определяет границы свободного времени, предоставляющего человеку возможность прежде всего для восстановления телесных сил, затраченных в сфере трудовой деятельности, а также для культурного развития – интеллектуального, эстетического и др. Сублимирующее значение досуга было определено ещё в древности, в частности Аристотелем: «Для умения пользоваться досугом в жизни нужно кое-чему учиться, кое в чём воспитаться» [1, с. 671]. И, согласно утверждению древних, достижению продуктивности досуга способствуют занятия музыкой, хореографией, спортом.

Среди установленных основных характеристик свободного времени – его объём, структура, содержание – наиболее значимым является последнее, поскольку в нём сосредоточивается вся совокупность ценностных сведений и смыслов, получаемых человеком в процессе само- и дополнительного образования путём участия в любительском творчестве, потреблении различных культурных форм – чтении, посещении театров, музеев, различных зрелищных культурных программ и др.

Будущему специалисту важно усвоить, что досуг, как сфера жизнедеятельности человека, является источником, питающим его социокультурное развитие. Педагогические свойства досуга базируются на целях, принципах, функциях, методах социальной педагогики, декларирующей примат культурного развития личности, воспитание, формирование гуманистической направленности её сознания, способности к созидательному социальному действию и социальному творчеству [10]. Движущей силой этого процесса являются профессионально организованные социально-культурная и досуговая деятельность, своими формами, средствами и методами приобщающие людей к раритетам культуры, их ценностно-смысловому содержанию.

Значение «программы» характеризуется одним из определений, данным в словаре С.И.Ожегова, – краткое содержание театральных, концертных, цирковых представлений; листок, буклет с перечнем исполняемых

номеров, выступлений [7]. Углубляясь в сущность этого значения применительно к понятию «культурно-досуговая программа», необходимо выделить так называемый принцип программности, определяющий особенности структурной организации данной программы. Согласно суждению известного учёного Н.А.Хренова, «программный принцип организации художественной картины мира, как правило, воплощается в явлениях зрелищной культуры [13, с. 312]. Это, как известно, такие зрелищные феномены, как эстрадные, концертно-зрелищные, цирковые и театрализованные представления и другие постановочные формы культурно-досуговой деятельности.

Принцип программности определяет специфику организации радио и телепрограмм, а также такого феномена, как программная музыка, – музыкальное произведение, созданное на основе литературного сюжета или заглавия, отражающего какое-либо явление действительности (например, «Картинки с выставки» Мусоргского) [6, с. 441].

Специфику реализации принципа программности в культурно-досуговой программе определяют особенности её драматургической организации, простирающиеся от форматов сценарного плана, предусматривающего краткое перечисление сценических действий (номеров), следующих в определённом порядке; сценария – подробной литературной и организационной разработки какой-либо единичной программы до масштабного сценарно-постановочного проекта, посвящённого общественно-значимому событию, требующего проведения цикла программ во времени и пространстве (Год семьи, Год литературы, Год театра и др.).

Таким образом, принцип программности является «организующим началом» (Н.А.Хренов) зрелищных форм культуры, в том числе и досуговых программ, определяет специфику структурной организации содержания программ в профессионально исполненных драматургических формах.

Обозначенные выше характеристики культурно-досуговой программы определяют не только её самодостаточность, но и уникальную самобытность, которую можно квалифицировать как совокупность устойчивых свойств и качеств – функциональных, общественно-значимых, технологических, позволяющих данной программе занимать своё место в ряду форм культуры, с определённой долей востребованности функционировать в социокультурном пространстве общества с целью его духовного развития и совершенствования.

В научной и учебной литературе установлено, что моделирование замысла является ключевой позицией, определяющей исходное начало организации культурно-досуговой программы. Наряду с усвоением общих теоретических положений замысла, важно обратить внимание студентов на механизм функционирования тех элементов, которые определяют мировоззренческий контент программы. Таким элементом выступает кон-

цепция – ведущая идея-мысль (зерно замысла), отражающая сущностный ценностный смысл события, которому посвящена программа.

Концепция применительно к явлениям художественного творчества рассматривается в литературе как феномен, определяющий стратегию художественных школ, их методов, течений и направлений, в том числе и отдельного художественного произведения. Художественные произведения, созданные великими мастерами, во все времена отличались идейно-концептуальной направленностью, отвечающей ментальным интересам общества, что и определило их статус непреходящих духовных и культурных ценностей.

По нашим наблюдениям, современные формы культуры, в том числе и культурно-досуговые программы, привлекают внимание потенциальных реципиентов познавательной направленностью содержания, первые приметы которого уже выявляются в названии (заглавии) той или иной программы.

Согласно теории литературоведения [5], заглавие – это стянутое до объёма двух-трёх слов литературное произведение, а само произведение – развёрнутое до конца заглавие. Краткость, информационная ёмкость, оригинальность, смысловая привлекательность – сущностные черты заглавия. В заглавии, как правило, просматривается идейно-концептуальная основа, формирующая побудительную познавательную мотивацию реципиента. В названии художественного произведения, в том числе и культурно-досуговой программы, отражаются приметы времени, востребованные в обществе идеи, мнения, назревшие бытовые и социальные проблемы.

Так, примером мировоззренческой идеи-концепции, заключённой в названии программы, может служить ставший традицией праздничный бал выпускников школ Санкт-Петербурга – «Алые паруса», собирающий многотысячную молодёжную аудиторию не только города, но и молодёжь других регионов России, устремляющейся в этот день к берегам Невы, чтобы окунуться в романтическую атмосферу этого праздника, воочию увидеть плывущий корабль под алыми парусами, ставший стойким символом вступления молодых людей в новую жизнь, свершения всех стремлений и светлых мечтаний.

Привлекает внимание своим ненавязчивым пафосом концептуальное название праздника города «Нам есть чем гордиться, нам есть что беречь» (пгт Шаховская, Московская область), в котором отчётливо просматривается идея уважительного и бережного отношения к истории и традициям своей малой родины.

Сформированный замысел предопределяет целенаправленный отбор выразительных средств, на основе которых моделируется содержание культурно-досуговой программы. Следует заметить, что студенты заоч-

ного обучения, осуществляющие организацию программ в своих учреждениях культуры, отмечают эту процессуальную часть технологии как самую затруднительную. Объясняется этот факт отсутствием у многих специалистов-практиков достаточных знаниевых представлений о специфике выразительных средств, элементарных закономерностях функционирования и механизмах их взаимодействия в культурно-досуговой программе.

Решение этой проблемы во многом зависит от количества учебных часов, отведённых на изучение этой части технологии программы. Так, например, на творческих специализациях вузов искусств и культуры изучение выразительных средств той или иной культурной формы выделяется в отдельный предмет, позволяющий студентам основательно усвоить эту ключевую позицию.

Искусное оперирование средствами выразительности – одно из основополагающих профессиональных умений специалиста досуга. Началом этого процесса выступает понимание, что выразительные средства – это искусственно созданный язык поэтического творчества (понятия «язык искусства», «язык культуры», «язык поэтического творчества» были введены А.А. Потемной), функциональная роль которого заключается в передаче различных видов информации в художественных образах и формах. При этом выразительные средства – это системное образование, представляющее структурный набор изобразительно-выразительных элементов, адекватно соответствующих тому или иному виду творческой деятельности.

Характерный для культурно-досуговой программы исторически сложившийся синкретизм предопределяет формирование структуры выразительных средств, включающей неограниченное разнообразие документального, художественного и технического творчества, явлений живой и социальной природы и других форм человеческой жизнедеятельности.

Практикой организации культурно-досуговых программ доказано, что в данной структуре ведущую роль играют выразительные средства искусства, усиливающие не только художественное качество программы, но и обеспечивающие её презентацию как художественной формы.

Многие режиссёры-постановщики массовых представлений отмечали необходимость знания всех видов искусств (А.Д. Силин, И.М. Туманов, И.Г. Шароев). Интерес представляет суждение о мастерстве писателя К.Г. Паустовского: «...знание всех смежных областей искусства – поэзии, живописи, архитектуры, скульптуры и музыки необыкновенно обогащают внутренний мир прозаика и придают особую выразительность его прозе. Она наполняется светом и красками живописи, ёмкостью и свежестью слов, свойственным поэзии, соразмерностью архитектуры, выпуклостью и ясности линий скульптуры и ритмов и мелодичностью музыки» [8, с. 178].

Понятно, что знание видов искусств не только повышает общий уровень эрудиции специалиста досуга, но и формирует умение оперировать их выразительными средствами – языком звуков музыки, пластических движений танца, языком художественно организованного слова, как правило, объединяющего все выразительные компоненты программы. Эти требования в полной мере касаются специалистов досуга – сценаристов-постановщиков программ.

В практике организации культурно-досуговых программ сложились устойчивые технологические способы введения выразительных средств искусств в структуру данных программ:

— первый способ предусматривает создание оригинальных художественных произведений – речевых, вокальных, музыкальных, пластических, видеосюжетов и других специально для конкретной программы, в соответствии с потребностью её идейно-тематического замысла;

— второй способ – заимствование самостоятельно существующих известных произведений литературы и искусства, выступающих в качестве цитаты, аргумента, подтверждающих ту или иную мысль программы;

— третий способ, ремейк, – переделка известных художественных произведений, преследующая цель трансляции какой-либо идеи на основе ассоциативного использования мотивов и содержания авторитетных художественных источников, но при этом оперирование данным способом требует от специалиста досуга профессиональной этики, художественного вкуса, чувства меры, исключающих мировоззренческие смысловые искажения используемых произведений.

В то же время культурно-досуговая программа не может быть осуществлена вне композиционного построения её содержания. Композиционная организация отобранного материала завершает сценарную разработку программы и является неотъемлемой частью технологии её создания. Актуализация этой ключевой позиции обусловлена функциональными свойствами композиции, определяющими как технологическую основу построения различных художественных произведений в том числе и культурных программ, так и творческую, дающую возможность данным произведениям предстать перед реципиентом в оригинальной форме и содержании.

Следует заметить, что специальных научных исследований специфики композиционного построения различных форм культурно-досуговой деятельности практически не осуществлялось, отсутствует и учебная дисциплина, направленная на углублённое изучение этой части технологии культурно-досуговых программ. Освоение феноменальных свойств композиции и особенностей их проявления в различных формах и жанрах данных программ позволяет сформировать у студентов такие профессиональные качества, как эстетический вкус (чувство меры), композиционное

мышление (понимание структурной целостности программы, заключающейся в оптимальном сочетании и взаимодействии частей и целого), чувство гармонии формы и содержания, выступающей критерием совершенства и др. При этом следует обратить внимание студентов, что, наряду с устойчивыми базовыми основаниями, композиция не знает творческих ограничений и в каждом отдельном случае представляет оригинальную конструкцию, обусловленную замыслом сценариста-постановщика культурно-досуговой программы.

Первичным ориентиром композиционного построения культурно-досуговых программ могут служить устоявшиеся в практике принципы драматургической организации программы:

— дивертисментный – предполагающий набор содержательных компонентов, не обусловленных какой-либо сюжетно-преемственной связью, но с точки зрения композиционного построения важно выделить элементы, условно акцентирующие начало, середину (кульминацию) и завершение программы;

— сюжетно-тематический – предполагает отбор содержательных компонентов в соответствии с тематическим замыслом программы, требующих преемственной сюжетной связи, в которой чётко выделяются структурные элементы композиции – экспозиция, завязка, основное развитие действия, кульминация, развязка и окончание, чаще реализуемые в художественно организованном слове ведущего, выполняющего функцию сквозного действия в программе;

— театрализованный – предполагает организацию программы с опорой на базовые основы театральной драматургии, которой присущи художественный вымысел, образная персонификация, развитие действия на основе конфликта, протекающего строго по указанным выше законам композиционного построения.

Режиссёрско-постановочное обеспечение является неотъемлемой частью технологии культурно-досуговых программ, реализующей функцию организации (воплощения) данных программ в реальном времени и пространстве. На сегодняшний день в распоряжении специалистов досуга имеется достаточно большое количество литературы, в которой раскрывается творческий опыт известных мастеров режиссуры массовых представлений, и других зрелищных форм (Э.В. Горюнова, А.Д. Силин, И.М. Туманов, И.Б. Шубина, И.Г. Шароев и др.). Однако чётко сформулированные закономерности и сформированные на их основе ключевые позиции и понятия, образующие знаниевую базовую основу данной деятельности, практически отсутствуют, в этой связи и ссылки на эти источники в самостоятельных работах студентов встречаются весьма редко.

В процессе освоения этой части технологии важно обратить внимание студентов, что постановочный процесс в культурно-досуговой программе

базируется на теоретико-концептуальных основаниях режиссуры – системном подходе к созданию сценического произведения (К.С. Станиславского), художественной целостности спектакля (А.Д. Попова), сущностных свойствах профессии режиссёра (В.И. Немировича-Данченко). В то же время в процессе постановки культурно-досуговой программы специалист досуга сталкивается с особенностями, такими как специфическая форма драматургии программы, существенно отличающаяся от классической (театральной) драматургии, разнообразием драматического действия, обусловленного типологическими различиями программ, способом общения, в котором субъект (исполнитель) и объект (реципиент) вступают в субъектно-субъектное взаимодействие, вместе создающее досуговое действие, спецификой монтажного соединения разнофактурных и разножанровых выразительных средств, наконец, владение объективно заданным творческим методом, соответствующим определённому типу программы (метод игры, иллюстрации, театрализации).

Всё обозначенное выше, безусловно, требует более расширенных и углублённых теоретических разработок в направлении систематизации ключевых понятий и позиций, определяющих специфику режиссёрско-постановочного обеспечения культурно-досуговой программы.

В заключение отметим: запрос российского гражданского общества на художественно организованные культурные формы, обладающие глубоким интеллектуальным содержанием, неоднократно доказывался социологическими и специальными исследованиями, а также практикой деятельности учреждений культуры. Духовный фон, формируемый данными учреждениями в пространстве своей деятельности, всё больше становится конкурентной культурной силой, способной противостоять симулякрам массовой культуры.

Возможность культурно-досуговой программы наравне с другими формами культуры участвовать в формировании духовного мира личности и общества во многом зависит от профессионального исполнения технологий программ, субъектом которого будет выступать специалист, обладающий глубокими базовыми знаниями данных технологий и умением органично сочетать их с новыми технологическими тенденциями, постоянно возникающими в сфере социально-культурной и досуговой деятельности.

Литература

1. *Аристотель*. Этика, Эстетика. Поэтика. Минск: Харвест, 2011. 1280 с.
2. *Жарков А.Д.* Культурно-досуговая деятельность как общественный феномен // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2003. № 2. С. 72–79.

3. *Жарков А.Д.* Теоретико-методологические основы культурно-досуговой деятельности. М.: МГУКИ, 2012. 480 с.
4. *Козловский В.И.* Креативные аспекты рекламной коммуникации. М.: МГУКИ, 2002. 175 с.
5. Литературный словарь. М.: Луч. 2007. 320 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990 672 с.
7. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка. М., 1983. 816 с.
8. *Паустовский К.Г.* Избранные произведения. В 2 т. Т.2. Золотая роза. Повесть. Рассказы. М., Художественная литература, 1972. 429 с.
9. *Самохвалова В.И.* Язык искусства. М.: Знание, 1982. 64 с.
10. Социальная педагогика: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений/ Под ред. В.А. Никитина. М., 2002.
11. *Тихоновская Г.С.* Сценарно-режиссёрские основы технологии культурно-досуговых программ: учеб. пособ. для студ. вузов культуры и искусств. М.: МГУКИ, 2014. 238 с.
12. *Тихоновская Г.С.* Теоретико-методологические основы технологии культурно-досуговых программ. М.: МГИК, 2017. 167 с.
13. *Хренов Н.А.* Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В СИСТЕМЕ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10312

Галина Александровна ИВАНОВА,

доктор педагогических наук, профессор кафедры управления информационно-библиотечной деятельностью Московского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации

e-mail: g.ivanova@inbox.ru

В статье рассматриваются возможности профессиональной подготовки библиотекарей как специалистов в области культурно-досуговой деятельности. Акцентируется значимость введения в учебный процесс вузов культуры научной дисциплины «Культурно-досуговая деятельность в библиотеке». Представлено содержание данной дисциплины, ее связь с другими учебными курсами. Охарактеризована значимость культурно-досуговых программ в решении проблемы поддержки и развития чтения. Акцентируется значимость образовательных технологий в формировании общекультурных и профессиональных компетенций студентов.

Ключевые слова: профессиональная подготовка, высшее образование, вузы культуры, культурно-досуговая деятельность, библиотечно-информационная деятельность, формируемые компетенции, технология и методика культурно-досуговой деятельности.

CULTURAL AND LEISURE ACTIVITIES IN THE IN THE SYSTEM OF LIBRARY AND INFORMATION EDUCATION

Galina A. Ivanova, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of management of information activities, Moscow State Institute of Culture, Honored worker of the Russian Federation

e-mail: g.ivanova@inbox.ru

The article considers the possibilities of professional training of librarians as specialists in the field of cultural and leisure activities. The importance of introducing the scientific discipline «Cultural and leisure activities in the library» into the educational process of higher education institutions of culture is emphasized. The content of this discipline and its connection with other training courses are presented. The importance of cultural and leisure programs in solving the problem of support and development of reading is characterized. The importance of educational technologies in the formation of General cultural and professional competences of students is emphasized.

Keywords: professional training, higher education, higher education institutions of culture, cultural and leisure activities, library and information activities, formed competencies, technology and methods of cultural and leisure activities.

Научное осмысление культурно-досуговой деятельности библиотек в системе библиотечно-информационного образования – актуальная задача времени. Назрела острая необходимость подготовки библиотечных специалистов, способных обеспечивать доступ россиян к культурным ценностям, удовлетворять их культурные потребности и способствовать реализации свободы творчества. Во все времена деятельность библиотек была нацелена на вовлечение человека в мир культуры. Однако до сего времени не было предпринято системного и содержательного анализа этой деятельности, как и профессиональной подготовки библиотекарей к ее осуществлению.

В российской педагогической традиции с конца XIX века по настоящее время культурно-досуговая деятельность была представлена среди следующих научных концептов: внешкольное образование, политико-просветительская деятельность, клубное дело, культурно-просветительная работа, культурно-досуговая деятельность, социально-культурная деятельность. Н.Н. Ярошенко отмечает, что «смена этих концептов сопровождалась не только переоценкой сущности социально-культурного воспитания, но и сохранением преемственности в системе технологических средств и методик» [9, с. 23].

В теории культурно-досуговой деятельности убедительно доказывается, что «изучение исторического наследия и обобщение накопленного опыта отечественных и зарубежных школ по подготовке специалистов культурно-досуговой деятельности свидетельствуют об огромных резервах в данной сфере деятельности» [3, с. 4]. Ученый отстаивает необходимость поиска конструктивных моделей культурно-досугового процесса.

На протяжении всей истории библиотеки занимались организацией досуга населения всех возрастных групп. Еще на первом Всероссийском съезде по библиотечному делу в 2011 году подчеркивалось, что библиотеки не должны ограничивать свою работу простой выдачей книг, но обязательно заниматься организацией курсов, клубов для взрослых, созданием музеев, чтением публичных лекций, курсов самообразования, кружков для лиц, интересующихся какой-либо отраслью знаний.

На протяжении XX столетия дифференциация научного знания в области культурно-досуговой деятельности привела к выделению в его структуре нового научного направления – культурно-досуговая деятельность библиотек.

Характерной особенностью современных библиотек является становление их не только информационными центрами, но и центрами досуга и социально значимого общения различных категорий граждан, интеллектуального и культурного их развития. Для библиотек характерно активное использование форм культурно-досуговой деятельности, приемов театрализации и даже организация театров. В поле их зрения – предметы

материальной культуры музейного характера, а также современные обучающие средства, среди которых компьютерные игры.

Современные библиотеки реализуют различные культурно-досуговые программы, успешно интегрируя свою деятельность с культурными центрами. Об этом свидетельствуют материалы научно-практического пособия Е.В. Домаренко «Культурно-досуговая деятельность библиотеки», в котором библиотека представлена как социально-культурный институт общества, проанализированы современные формы организации досуга в условиях библиотек, исследован инновационный подход к его организации. Автор делает вполне обоснованный вывод о том, что «библиотеки являются самым демократичным и востребованным типом культурных организаций» [1, с. 4].

Во многих странах мира крупнейшие библиотеки, особенно национальные, воспринимают культурную деятельность как приоритетную и всё чаще становятся местом проведения свободного времени населения. Наиболее показательным примером деятельности библиотек – культурных центров являются Королевская библиотека в Копенгагене, публичная информационная библиотека Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже и др. Строительство новых библиотек по оригинальным архитектурным проектам способствует росту их популярности у населения, в том числе у молодого поколения. Просторные, прекрасно оборудованные выставочные залы, конференц-залы, помещения для групповой работы в сочетании с опытом и проявлением творческой инициативы квалифицированных работников существенно повышают роль зарубежных библиотек как культурно-информационных и досуговых центров. Анализируя рост популярности библиотек Франции в молодежной среде, Т.А. Недашковская отмечает, что темы культурно-массовых мероприятий, затрагивающие проблемы города и квартала, следовательно, волнующие их (например, наркотики, секс, насилие, терроризм и многие другие) привлекают юных пользователей в библиотеки. «Многие становятся их частыми посетителями, обретая здесь новых друзей и опытных наставников» [7, с. 308].

Отечественные библиотековеды отмечают востребованность данных учреждений культуры как многопрофильных центров досуга (М.Д. Афанасьев, М.Я. Дворкина, С.Г. Матлина, Г.К. Олзоева, В.Д. Стельмах, В.Р. Фирсов и др.). Как и исследователи (М.А. Ариарский, В.З. Дуликов, Н.Н. Ярошенко, А.Д. Жарков, Л.С. Жаркова, Г.С. Тихоновская и др.), библиотековеды рассматривают досуг в качестве синонима (или части) свободного времени. Под культурно-досуговой деятельностью библиотек разных типов и видов понимается их творческая работа, направленная на организацию культурного досуга всех возрастных групп населения; формирование, удовлетворение и развитие жизненно насущных духовно-нравственных

потребностей человека, связанных с саморазвитием, совершенствованием личности.

Во многих странах мира большую озабоченность вызывает отторжение от чтения больших групп населения, в том числе детей, подростков и юношества. К решению проблемы поддержки и развития чтения с помощью культурно-досуговых программ активно подключаются библиотеки. В различных странах накоплен значительный опыт разработки и реализации программ, позволяющих значительно расширять культурно-досуговые функции библиотек, в том числе и в области поддержки и развития чтения. Активными участниками их реализации являются профессионально подготовленные специалисты библиотек.

В нашей стране существенное расширение культурно-досуговой функции библиотек нашло отражение в профессиональной подготовке библиотечных специалистов. Так, в Московском государственном институте культуры в учебный план подготовки бакалавров по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» включен новый курс «Культурно-досуговая деятельность в библиотеке», целью освоения которого является формирование у студентов готовности к организации и проведению культурно-досуговой деятельности в библиотеках.

Задачами освоения дисциплины являются:

— применение теоретических и методических знаний в области культурно-досуговой деятельности для решения социальных, информационно-образовательных и воспитательных задач;

— использование специальных знаний и методов культурно-досуговой деятельности при проведении индивидуальной, групповой и массовой работы в библиотеках;

— участие в разработке и реализации программ культурно-досуговой деятельности.

В результате освоения дисциплины у студентов формируется способность применять полученные знания в области культуроведения и социокультурного проектирования в профессиональной деятельности и социальной практике, а также готовность к эффективному общению с различными группами пользователей на основе применения психолого-педагогических подходов и методов в библиотечно-информационном обслуживании.

Принципиальное значение имеет соблюдение баланса между знаниями, ведущими к формированию компетенций, востребованных обществом, и знаниями опережающего характера. Такие знания могут быть сформированы при изучении основных тем курса: «Сущность и функции культурно-досуговой деятельности», «Методологические основы культурно-досуговой деятельности библиотеки», «Психолого-педагогические основы культурно-досуговой деятельности с участием библиотеки». В

качестве наиболее эффективных и вызывающих интерес студентов являются темы практической направленности: «Технология и методика культурно-досуговой деятельности в практике современной библиотеки», «Реабилитационная работа библиотеки средствами культурно-досуговой деятельности среди пользователей с ограниченными возможностями жизнедеятельности», «Планирование, учет и отчетность библиотеки в части осуществления культурно-досуговой деятельности», «Административное и методическое руководство подразделениями библиотек, выполняющих культурно-досуговые функции».

Формирование научно обоснованного содержания образования в области культурно-досуговой деятельности библиотек является одним из центральных факторов подготовки высококвалифицированных специалистов, способных к реализации образовательных и культурно-просветительских программ для населения, к осуществлению технологии проектирования библиотечно-информационных услуг для различных групп пользователей, к созданию благоприятной культурно-досуговой среды библиотеки.

Проводимые занятия по курсу «Культурно-досуговая деятельность в библиотеке» позволяют формировать у студентов умения: выявлять перспективные потребности различных групп потребителей библиотечных услуг и проектировать соответствующие спросу услуги; выбирать и использовать современные технологии для удовлетворения информационных и культурных потребностей личности средствами библиотеки; участвовать в разработке и реализации культурно-просветительских и досуговых программ библиотеки; анализировать отечественную и зарубежную практику реализации библиотеками образовательных и культурно-просветительских программ.

В процессе занятий студенты готовятся к проведению социокультурных мероприятий в библиотеке, осваивают методы оценки инфраструктуры и социокультурных условий реализации инновационных процессов, приобретают навыки реализации и продвижения профессиональных инноваций. У студентов формируются знания и умения в области организации воспитательно-образовательной работы библиотек. Они успешно осваивают методы разработки перспективных библиотечных программ, ориентируясь на теоретико-методологические технологии культурно-досуговых программ [8].

Формирование профессионализма студентов в области организации культурно-досуговой деятельности библиотек возможно лишь на основе широкого использования образовательных технологий, среди которых лекции (вводные, лекции-дискуссии, проблемные лекции, лекции с использованием электронных презентаций), семинарские занятия в форме обсуждения докладов и дискуссий, деловые игры, обзорно-аналитические работы.

При осуществлении образовательного процесса по дисциплине используются следующие информационные образовательные технологии: аудиовизуальное представление студентам на лекционных занятиях с помощью компьютера содержания отдельных тем дисциплины; предоставление обучающимся доступа к учебному плану, рабочей программе дисциплины в электронной форме, к электронно-библиотечной системе института, содержащей учебно-методические материалы по дисциплине в электронной форме; обеспечение доступа к информационным справочным системам, которые используются при осуществлении образовательного процесса по дисциплине, посредством электронной информационно-образовательной среды института из любой точки, в которой имеется доступ к информационно-телекоммуникационной сети Интернет.

Самостоятельная работа обучающихся включает такие виды и формы, как подготовка к семинарским занятиям, конспектирование изучаемой литературы, аналитический обзор новой литературы по изучаемой теме, подготовка к дискуссии, круглому столу, написание эссе, подготовка ответов на вопросы по каждой теме. При выполнении заданий студенты активно используют наглядное представление материала на ряде сайтов библиотек.

При организации занятий важно ориентироваться на входные знания, умения и компетенции, необходимые для изучения данного курса, которые формируются в процессе изучения таких дисциплин, как «Педагогика и психология», «Библиотечный фонд», «Библиотечная педагогика», «Библиографоведение». Взаимосвязь курса с другими дисциплинами ОПОП способствует углубленной подготовке студентов к решению профессиональных задач и формированию необходимых компетенций.

Особая роль в подготовке компетентных специалистов в области культурно-досуговой деятельности принадлежит курсу «Библиотечная педагогика» [5]. Эта научная дисциплина, формирующаяся на базе интеграции педагогики, психологии и библиотековедения, рассматривает теоретические и методологические основы библиотечно-педагогической деятельности. В поле ее зрения также методы и формы культурно-досуговой деятельности, основными из которых являются литературные и краеведческие вечера, встречи с деятелями культуры и искусства, вечера памятных дат, клубы по интересам, организация театров при библиотеках работы и др.

Уникальные библиотечные проекты по организации культурно-досуговой деятельности рассматриваются в курсе «Библиотечно-информационное обслуживание детей и юношества за рубежом». В учебном пособии по данному курсу отражены материалы о новых формах культурно-досуговой деятельности в библиотеках Великобритании, США, Германии, Франции, Японии и других стран. Авторы пособия делают вполне обоснованный

вывод о том, что «книга, чтение, информационная культура должны стать неотъемлемой потребностью каждого растущего человека, библиотекари мира должны приложить все свои знания, опыт, творчество, профессионализм, чтобы достичь этого» [6, с. 372].

Значимую роль в образовании студентов выполняет учебное пособие В.З. Дуликова «Социально-культурная работа за рубежом». Культурно-досуговую деятельность автор рассматривает как составную часть социокультурного процесса. Он относит свое пособие к ряду так называемых компаративных (сравнительных) учебных дисциплин, назначение которой «ознакомление студентов с опытом зарубежной социокультурной деятельности, сопоставление его с отечественным, выявление общих и специфических черт» [2, с.4]. Одна из задач курса – помочь студенту сориентироваться в потоке зарубежной социокультурной информации, суметь отобрать ее и проанализировать.

Большую помощь студентам в осмыслении методики организации работы библиотеки в сфере культурно-досуговой деятельности оказывает пособие Л.С. Жарковой. Автор отмечает, что «основной функцией библиотек была и остается информационная, но это не делает культурно-досуговые функции значительной части видов библиотек побочными: они органично входят в единство библиотечной работы и обеспечивают тот естественный фон библиотечной среды, который определяет социокультурную значимость библиотек» [4, с. 13]. По мнению автора, специфика культурно-досуговой деятельности в библиотеках выражается в двух основных аспектах: в номенклатуре форм культурно-досуговых программ, диктуемой профилем библиотечной работы, и в особенностях хозяйственного механизма реализации культурно-досуговой деятельности в библиотеке.

Рассмотрению феномена культурно-досуговых программ посвящены работы Г.С. Тихоновской. Разнообразие форм культурно-досуговой деятельности требует их типологизации. Это необходимо, по мнению автора, «с целью системного упорядочения существующего разброса данных форм, выявления внутренних культурных связей и закономерностей, определения творческих методов и их идентификации, предопределяющих технологии создания программ» [8, с. 5–6]. Такую научную задачу может решить выдвинутая автором концепция структурно-типологического подхода к технологии создания культурно-досуговых программ. В поле зрения ученого также сценарно-режиссерские основы этой технологии [9].

Таким образом, вузы культуры располагают большими возможностями в подготовке студентов как специалистов в области культурно-досуговой деятельности библиотек, способных определять перспективы развития библиотечно-информационной сферы в контексте динамично изменяющихся условий социальной жизни и потребностей инновацион-

ного развития страны. Такие специалисты чрезвычайно востребованы в современных библиотеках.

Литература

1. *Домаренко Е.В.* Культурно-досуговая деятельность библиотеки: научно-практическое пособие. М.: «Либерея-Бибинформ», 2006. 80 с.
2. *Дуликов В.З.* Социально-культурная работа за рубежом: учебное пособие. М.: МГИК, 2015. 180 с.
3. *Жарков А.Д.* Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник. М.: МГУКИ, 2007. 479 с.
4. *Жаркова Л.С.* Методика организации работы библиотеки в сфере социально-культурной деятельности: научно-практическое пособие. М.: Литера, 2009. 111 с.
5. *Иванова Г.А.* Библиотечная педагогика: учебное пособие. М.: МГИК, 2015. 224 с.
6. *Иванова Г.А., Чудинова В.П.* Библиотечно-информационное обслуживание детей и юношества за рубежом: учебное пособие. М.: РШБА, 2012. 376 с.
7. *Недашковская Т.А.* Библиотеки Франции // Открытый доступ: Библиотеки за рубежом 2014/2: сборник. М.: Центр книги Рудомино, 2014. С. 69–336.
8. *Тихоновская Г.С.* Теоретико-методологические основы технологии культурно-досуговых программ: Монография. М.: МГИК, 2017. 167 с.
9. *Тихоновская Г.С.* Сценарно-режиссерские основы технологии культурно-досуговых программ: учебное пособие. М.: МГУКИ, 2014. 238 с.
10. *Ярошенко Н.Н.* История и методология теории социально-культурной деятельности: учебник. М.: МГУКИ, 2013. 456 с.

МЕТОДИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ Д. КАБАЛЕВСКОГО «ДЕСЯТЬ СОНЕТОВ ШЕКСПИРА» В КОНТЕКСТЕ КОУЧИНГОВОГО ПОДХОДА К РЕШЕНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10313

Людмила Васильевна КУРИЦКАЯ,

доцент кафедры специального фортепиано Московского
государственного института культуры

e-mail: klavnal@yandex.ru

Статья посвящена изучению вокального цикла Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира» с точки зрения концертмейстера и его исполнительских задач. Актуальность темы определяется не только обращением к творческому наследию Д. Кабалевского, недостаточно изученному в аспекте камерно-вокальных жанров, но и привлечением относительно нового коучингового подхода в музыкальном образовании для решения исполнительских задач в концертмейстерском классе. В процессе анализа «Сонетов» выявляются их структурно-семантические и исполнительские особенности, определяются возможные итоговые цели исполнения и в зависимости от них обосновывается выбор методов работы над конкретными номерами вокального цикла. Автором статьи сделаны выводы о специфике претворения шекспировской поэзии в условиях камерно-вокального жанра, образно-тематических и интонационных взаимосвязях внутри цикла, характере фортепианной фактуры. Особо подчеркивается важная роль фортепианной партии в «Десяти сонетах Шекспира», что влечет за собой высокую степень творческой ответственности, возлагаемой на концертмейстера в процессе исполнения вокального цикла Д. Кабалевского.

Ключевые слова: Кабалевский, Шекспир, концертмейстер, пианист, коучинговый подход, вокальный цикл, сонет, фортепианная фактура

**D. KABALEVSKY'S VOCAL CYCLE «TEN SHAKESPEARE
SONNETS» IN THE CONTEXT OF A COACHING APPROACH
TO SOLVING THE CONCERTMASTER'S PERFORMING TASKS**

Ludmila V. Kuritskaya, Associate Professor at the Department
of Special piano of the Moscow state Institute of culture

e-mail: klavnal@yandex.ru

The article is devoted to the study of D. Kabalevsky's vocal cycle «Ten sonnets of Shakespeare» from the point of view of the concertmaster and his performing tasks. The relevance of the topic is determined not only by the appeal to the creative heritage of D. Kabalevsky, insufficiently studied in the aspect of chamber-vocal genres, but also by the involvement of a relatively new coaching approach in music education to solve performing tasks in the accompanist class. In the course of the analysis of «Sonnets» their structural-semantic and performing features are revealed, possible final goals of performance are defined and depending on them the choice of methods of work on specific numbers of a vocal cycle is proved. The author of the article draws conclusions about the specifics of the implementation of Shakespeare's poetry in the conditions of the chamber-vocal genre, figurative-thematic and intonation relationships within the cycle, the nature of the piano texture. The important role of the piano part in Shakespeare's Ten sonnets is particularly emphasized, which entails a high degree of creative responsibility assigned to the concertmaster during the performance of D. Kabalevsky's vocal cycle.

Keywords: Kabalevsky, Shakespeare, concertmaster, pianist, coaching approach, vocal cycle, sonnet, piano texture

В XX столетии камерно-вокальные жанры заняли прочное место в творчестве отечественных композиторов, органично соединив классические традиции романса и вокального цикла с демократичностью массовой песни. Вокальная лирика всегда была жанром лаконичным и «мобильным», живо реагирующим на все актуальные тенденции, и потому для многих композиторов она была своеобразной творческой лабораторией. В середине XX века в камерно-вокальном жанре «наряду с произведениями, продолжающими классические традиции и становящимися, в свою очередь, советской вокальной классикой, были созданы смелые, новаторские опыты, вводящие... новые образы, новую сферу интонаций» [1, с. 3]. Подобные сочинения формируют корпус камерно-вокальной классики советского периода и входят в концертный и учебный репертуар современных музыкантов. В то же время, если вокальные произведения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова достаточно активно изучаются с аналитической точки зрения, то музыка менее знаменитых, но не менее достойных авторов до сих пор остается за пределами исследовательского внимания.

Сказанное в полной мере относится к творческой личности Д. Кабалевского – выдающегося отечественного композитора, пианиста, дирижера, педагога, «вдумчивого советского ученого-искусствоведа, музыкально-общественного деятеля, чье имя, чьи выступления, статьи, переведенные на многие языки, рождают международный резонанс» [9, с. 227]. В нынешнем, юбилейном для композитора году с особой актуальностью предстает проблема глубокого и разностороннего изучения его музыкального наследия, особенно в той части, которая до сих пор была лишена должного внимания. Именно поэтому в данной статье мы специально рассматриваем

вокальный цикл «Десять сонетов Шекспира», признанный учеными «вершиной работы Д. Кабалевского с шекспировскими текстами» [4, с. 495]. При этом особое внимание уделяем исследованию исполнительских задач концертмейстера, возникающих в процессе работы над данным циклом.

Целью статьи является анализ вокального цикла Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира» в контексте коучингового подхода к исполнительским задачам концертмейстера.

Научно-теоретическую базу исследования составили научные работы, посвященные коучингу (Т. Голви, М. Аткинсона, Н. Зыряновой, Е. Цыбиной), специфике концертмейстерской деятельности (В. Калицкого, Е. Кубанцевой, В. Чачавы, А. Юдина) и творчеству Д. Кабалевского (В. Васиной-Гроссман, Л. Щербаковой, Л. Энтелиса, Б. Ярустовского). Важно подчеркнуть, что в существующих источниках не содержится детального анализа вокального цикла «Десять сонетов Шекспира», а среди посвященных этому циклу работ можно назвать лишь специальное исследование В. Васиной-Гроссман [2], что подчеркивает научную новизну проблематики настоящей статьи. В то же время данный цикл Д. Кабалевского часто упоминается в отечественном музыковедении в контексте ярчайших тенденций развития вокальной музыки XX века. Отмечается, что именно в середине столетия, когда были написаны «Десять сонетов Шекспира», камерно-вокальное творчество становится всё более новаторским, впитывая в себя передовые достижения современной поэзии, музыки, обогащаясь за счет усложнения тематики и включения философских тем. Данным тенденциям полностью отвечает идея Д. Кабалевского обратиться к поэзии У. Шекспира, проникнутой сквозными темами бытия, любви, смерти, времени.

Предположительно, были и другие факторы, побудившие композитора к написанию «Десяти сонетов Шекспира». Несмотря на общеизвестный факт, что работа над вокальным циклом проходила в 1953–1955 годах, два сонета («Трудами изнурен, хочу уснуть» и «Когда на суд безмолвных, тайных дум») в окончательной редакции были опубликованы в 1961 году, а полный сборник был издан уже в 1969 году, получив большую популярность среди исполнителей. Дело в том, что в советский период многие новинки камерно-вокального жанра появлялись в связи с памятными датами: в 1930-е годы интерес к данному жанру активизировался благодаря широко отмечаемым юбилеям А. Пушкина и М. Лермонтова, а в 1960-е – благодаря празднованию 400-летия со дня рождения У. Шекспира. В это время к его поэзии обратились Д. Шостакович (цикл «Из английской поэзии», 1962), Г. Свиридов («Песня Шута» из комедии «Двенадцатая ночь», 1962), М. Глух («Два сонета Шекспира», 1967), Д. Прицкер (романсы на сл. У. Шекспира, 1968–1969), А. Локшин (Симфония № 5 «Сонеты Шекспира», 1974).

В таком многообразии музыкальных прочтений шекспировских сонетов вокальный цикл Д. Кабалевского выделяется своей масштабностью и

концепционной завершенностью. Композитор отбирает сонеты, которые созвучны проблемам современного художника, склонного к «широкому диапазону чувств от оптимистического до трагического регистров, что отражает поляризацию чувств человека XX века» [4, с. 495], и располагает их в определенном порядке, выстраивая драматургически завершенную историю Поэта. Д. Кабалевский использует переводы С. Маршака, придерживаясь тенденции, актуальной «для середины XX столетия – «маршакоцентризма», за которым стояло общее убеждение в возможности некоего идеального перевода» [7, с. 260]. При этом композитор свободно чередует ранние и поздние творения Шекспира, подчиняясь не хронологической, но идейно-семантической логике. В своей трактовке шекспировской поэзии он занимает позицию универсальной личности «ренессансного типа» [10, с. 297] и предстает ярким воплощением того, «что можно определить как “новый шекспиризм” – вариант гуманистической личности, воодушевленной масштабной художественной идеей» [4, с. 495].

Одно из важнейших мест в музыкальном языке цикла «Десять сонетов Шекспира» принадлежит фортепианной фактуре – как в ее взаимосвязи с вокальной партией, так и в аспекте самостоятельной, почти симфонической выразительности. Именно поэтому в исполнительском процессе и в работе над циклом передовая роль отводится пианисту, который занимает подчас равноправную позицию с вокалистом. Определяющими факторами в данном случае становятся особенности музыкального мышления композитора: «симфоничность» фортепианного звучания и самой драматургической концепции цикла, тончайшее знание Д. Кабалевским выразительных возможностей инструмента. В таких условиях на концертмейстера возлагаются особенно сложные задачи, решение которых требует огромного труда, внимания, эстетического опыта, а также грамотного распределения приоритетов в процессе работы. Достичь этого непросто, особенно в случае когда концертмейстер находится на этапе своего творческого и профессионального становления. Для оптимизации освоения вокального цикла Д. Кабалевского продуктивным может оказаться метод коучинга (*coaching* – обучение, подготовка, тренировка). Это относительно молодой и перспективный подход к образовательному процессу, целью которого является помощь обучающимся самостоятельно и целенаправленно приобретать знания, максимально используя свой потенциал. Основатель коучинга Т. Голви положил в его основу принцип обеспечения «среды, которая облегчает движение человека к желаемым целям» [3, с. 194]. Данный подход может успешно реализоваться в концертмейстерском классе, так как подразумевает функционирование педагога как наставника, координатора, обеспечивающего «процесс выявления целей человека и выработку оптимальных путей их достижения» [5, с. 46]. Сама специфика работы над камерно-вокальными произведениями предполагает большое раз-

нообразии возможных итоговых целей: от более «прикладного» характера (повышения технического уровня концертмейстера, расширения его репертуара, выработки «чувства ансамбля» и др.) до высших творческих целей (концертное выступление, творческое мероприятие, создание аудиозаписи). Четкое понимание конечной цели облегчает выбор оптимальных путей ее достижения и позволяет концертмейстеру самостоятельно расставлять приоритеты в техническом, творческом, репетиционном и других аспектах деятельности, а педагогу остается лишь скоординировать этот процесс с важнейшим принципом коучингового подхода – созданием поддерживающей среды для постановки образовательных задач и выработки плана их решения.

Так, возможен вариант, когда студент хочет повысить свой технический уровень концертмейстерского мастерства, и в таком случае ему можно предложить ознакомительно проработать весь цикл Д. Кабалевского, но основную часть занятий посвятить отдельным, наиболее сложным, номерам. Подходящим примером может стать сонет «Ты – музыка», где особую трудность представляет повышенная техническая сложность фортепианной партии, фигуративная фактура в условиях оживленного темпа, элементы скрытой полифонии, а также наличие развернутых и важных в драматургическом плане сольных фортепианных разделов. Для достижения качественного результата концертмейстеру можно предложить найти информацию о композиторе, чтобы понять природу технической сложности его фортепианной фактуры; выполнить анализ данного произведения; сравнить музыкальную структуру со стихотворной структурой сонета; найти параллели с уже освоенными произведениями, где были бы использованы похожие приемы, и испробовать те же методы их отработки. Предлагая подобные задания, педагог не должен в декларативной форме указывать студенту литературу или формы работы, наоборот, для коучингового подхода важно инспирировать и направить самостоятельный поисковый интерес обучающегося; подсказать, где он смог бы найти ответы на поставленные вопросы; намекнуть, в каких похожих произведениях ему уже удалось достичь успеха.

И тогда, если «среда для облегчения движения к целям» (Т. Голви) создана правильно, студент самостоятельно узнает, что Д. Кабалевский был блестящим пианистом и много лет проработал концертмейстером в Центральном детском театре, изучив изнутри всю специфику этой работы. Более того, он неоднократно исполнял «Десять сонетов Шекспира» с такими выдающимися певцами, как Марк Рейзен и Сергей Шапошников, и записи этого цикла в исполнении самого автора можно услышать и сегодня. Студент сможет открыть для себя всё богатство форм сонета (включая «шекспировскую», состоящую из трех катренов и заключительного двустишия) и понять, что 14 строк поэтического текста не так просто

уложить в структуру классической двух- или трехчастной формы, типичной для камерно-вокальной лирики первой половины XX века. Д. Кабалевский каждый раз по-разному преодолевает эту трудность, превращая ее из некоего препятствия в отличительную особенность, изюминку вокальной формы. Так, в сонете «Ты – музыка» обнаруживается свободно трактованная трехчастная форма с контрастной серединой, динамической репризой и развернутой кодой-кульминацией. Три катрена шекспировской поэтической формы соответствуют разделам трехчастной композиции, а заключительное двустушие становится основой для коды. Форма очень уравновешена и сбалансирована, однако при этом ощущается ее устремленность к коде и постоянное внутреннее обновление тем: так реализует себя симфоническая природа мышления Д. Кабалевского. В первом разделе ясная кантиленная мелодия солиста накладывается на романтически порывистую, «бурлящую» фактуру фортепианной партии – это образ самой Музыки, движения чувств, любовной муки. Второй раздел включает два построения: первое варьирует основную вокальную тему, но при этом вносит резкий и существенный контраст в фактуру сопровождения (статичные, выдержанные аккорды, сменяющиеся краткими, экспрессивными мотивами в октавном удвоении) – как символ одиночества, являющегося основной идеей данного сонета. Второе построение – это фортепианный ритурнель, объединяющий хрустальные переливы пассажей в динамике *pp* и ремарке *dolce, leggierissimo* с выразительными секвенциями в «виолончельном» регистре фортепиано. Именно эта тема становится фоном к репризе вокальной темы, объединяя всю форму сквозным развитием, и звучит в завершении коды в новом, гимнически-торжественном характере, утверждая основную идею сонета о преодолении одиночества.

Наконец, с помощью направляющих подсказок педагога студент может подобрать подобные примеры фактурных приемов, которые были успешно им освоены ранее (например, в песнях «Куда?» Ф. Шуберта, «В цветах белоснежных лилий» Р. Шумана), и активно использовать уже отработанные технические приемы, например, смену аппликатуры, проигрывание пассажей в медленном темпе, «подхватывание» аккордовой основы пассажа педалью и др. Так можно привить будущему концертмейстеру умение самостоятельно мыслить и решать поставленные перед ним технические задачи, используя предшествующий опыт, а также обеспечить ему ситуацию успешности, веры в свои силы.

Рассмотрим другой вариант, который может возникнуть при работе над «Десятью сонетами Шекспира», когда студент стремится охватить и исполнить весь цикл Д. Кабалевского: возможно, он уже работает по специальности и аккомпанирует вокалисту, исполняющему данное произведение целиком, или же цикл заинтересовал его в качестве возможного объекта исследования для выпускной квалификационной работы. Подобные цели

потребуется изучения биографии и стиля Д. Кабалевского, который придерживался академизма и «никогда не обращался к крайним, экспериментальным “новациям” музыкального языка, способным отдалить слушателей от смысла, содержания, образного строя музыки» [9, с. 229], а также выполнения анализа всех сонетов и выявления сюжетных, драматургических тональных и интонационных связей внутри цикла. Восприятию «Десяти сонетов Шекспира» как единого цикла способствует устоявшееся мнение о том, что каждый сонет английского мастера «оказывается строфой сложного многогранного стихотворного романа... и все сонеты Шекспира сочетаются в едином произведении, и это произведение не что иное, как роман в стихах» [6, с. 20]. Единая образно-семантическая линия пролегает и через все десять сонетов Д. Кабалевского, выстраивая историю Поэта, его размышлений о творчестве, любви и смысле бытия. Философско-элегические и даже мрачные образы предстают в первых двух номерах цикла, но уже в № 2 намечается образ любви, которая способна противостоять тьме и небытию. Первая половина цикла выдержана в минорных тональностях (*f-moll, g-moll, c-moll, e-moll*), образный строй простирается «от философской углубленности шестого сонета «Не изменяйся, будь самим собою» до шутливой, гротесковой интонации «Бог Купидон дремал в тиши лесной», от трагического, напоминающего пушкинский-бородинский романс «Для берегов отчизны дальней» четвертого... до седьмого («Ты – музыка»), продолжающего традиции романтической вокальной лирики» [9, с. 235]. Во второй половине цикла чаще используются мажорные тональности (*Gesdur, C-dur, As-dur*), символизируя образное просветление. Крайние части написаны в *F-dur* и имеют интонационное родство, создавая тонально-драматургическую арку в структуре целого. Лирико-романтическая кульминация цикла располагается в № 9 «Уж если ты разлюбишь», а философский итог всего повествования помещен в заключительный номер «Увы, мой стих не блещет новизной», где в очередной раз утверждается идея о том, что на жизненном пути ничто не вечно и ничто не ново, и лишь любовь способна осветить этот путь и принести счастье.

Среди музыкальных форм «Десяти сонетов Шекспира» преобладают трехчастные, причем зачастую Д. Кабалевский использует варьированную или динамизированную репризу и прибегает к развернутым кодам, решая композиционную задачу, связанную с особенностями структуры поэтического первоисточника. Таковы мрачно-сосредоточенный сонет «Тебе ль меня придется хоронить» и несколько тяжеловесный, с лапидарной аккордовой фактурой «Трудами изнурен, хочу уснуть», светлый и благородный монолог «Не изменяйся, будь самим собой» и просветленный, «орфеевский», с имитацией переборов арфы номер «Ты погрузи, когда умрет поэт». В каждом из этих случаев фортепианная фактура требует от концертмейстера особого внимания к исполнительским задачам, в том числе

тщательной работы над монолитностью аккордов и синхронностью взятия их звуков, выразительного проведения подголосков и элементов скрытой полифонии, артикуляционной и динамической точности при разграничении функций фактурных пластов. В некоторых номерах фактура отличается повышенной технической сложностью в связи с ее звукоизобразительными функциями. Например, в № 3 «Люблю, но реже говорю об этом», который содержательно и тонально связан с алябьевским «Соловьем», фортепианная партия наполнена имитациями соловьиных трелей; в № 5 «Бог Купидон дремал в тиши лесной» изящно простое песенно-романсовое звучание вокальной партии оттеняется звукоизобразительными фигурациями, иллюстрирующими слова «в ручейке вода нагрелась, забурлила, закипела».

Наконец, еще одной из возможных целей, которые может поставить перед собой студент, исполняющий «Десять сонетов Шекспира», – это его стремление принять участие в концертном мероприятии, например, в вечере камерно-вокальной музыки или тематическом концерте, посвященном юбилею Д.Кабалевского. В таком случае первостепенной будет задача репертуарной политики, ведь в камерном концерте следует учитывать общую тематику мероприятия и логику чередования номеров, а в крупном юбилейном концерте – еще и не потеряться на фоне масштабных хоровых и симфонических номеров. Исходя из этого, следует выбрать достаточно яркий, сценичный, но при этом не слишком мрачный по настроению номер, например «Люблю, но реже говорю об этом» или «Увы, мой стих не блещет новизной». Следует учитывать и еще один важный нюанс: в концертмейстерском классе часто наблюдается тенденция к распределению студентов на типичных «солистов», которые обычно технически подкованы и любят сцену, но не всегда способны «уступить первенство» солисту, – и тех, кто умеет сотрудничать с солистом, поддерживать его в ответственные моменты, но при этом и сам иногда «скрывается» за его спиной, так как склонен к техническим ошибкам или боится сцены. Включая в концертный репертуар сонеты Д. Кабалевского, в которых часто используются краткие, но техничные, эффектные и очень значимые в драматургическом отношении фортепианные разделы, можно решить проблемы студентов обоих типов. В первом случае «солист» способен сознательно сдерживать экспрессию, компенсируя это в своих сольных эпизодах; во втором – неуверенный студент сможет качественно выучить небольшой, хотя и сложный эпизод и ненадолго стать «солистом», почувствовать себя успешным и уверенным в своих силах.

Наличие сольных фортепианных разделов в цикле Д. Кабалевского отмечается в сонетах №3, 4, 7, 9. Например, в № 9 «Уж если ты разлюбишь» исполнительские проблемы концертмейстера связаны с наличием мелких триольных фигураций и филигранных пассажей в довольно оживленном темпе; аккордов в широком расположении, требующих значи-

тельной пальцевой растяжки; массивной и плотной фактуры в сольных эпизодах и кульминационном разделе, переходящем в виртуозную фортепианную коду. Чтобы преодолеть эти трудности, студенту необходимо понять, что все эти технические приемы имеют важную выразительную функцию и смысловую нагрузку. Данный номер в структуре цикла выполняет роль эмоциональной кульминации – это не только «драма любви и ревности», воплощенная в звуках, но и прямо высказанная главная идея Шекспира о спасительной силе любви (для него существует лишь «одна беда – твоей любви лишиться навсегда»). Эти слова подчеркнуты наивысшими кульминационными звуками в вокальной партии и сопровождаются акцентированными фортепианными аккордами, с поистине симфоническим размахом охватывающими почти всю клавиатуру. При должном техническом освоении эти такты позволят концертмейстеру вложить в свое исполнение семантический концентрат всего цикла, несмотря на то что не он озвучивает вербально шекспировские идеи.

Таким образом, можно утверждать, что вокальный цикл Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира» выдвигает перед концертмейстером сложные исполнительские задачи, требующие не только планомерной технической проработки и осознанного распределения приоритетов в процессе работы, но и глубокого проникновения в суть замысла и содержательно-драматургических идей всего цикла. Вместе с тем освоение данного сочинения, в частности с помощью коучингового подхода, позволяет концертмейстеру обогатить исполнительский и общекультурный опыт, усовершенствовать мастерство, реализовать те аспекты своей компетентности, которые раскрываются лишь на основе современной камерно-вокальной музыки. Роль музыки Д.Кабалевского в этом процессе очень велика, ведь «вся его жизнь, весь его творческий путь – это уроки жизни художника, осуществляющего великую миссию творческого созидания и самосозидания в пространстве культуры» [8, с. 14].

Литература

1. *Васина-Гроссман В.А.* Мастера советского романса. М.: Музыка, 1968. 320 с.
2. *Васина-Гроссман В.А.* На слова Шекспира. Десять сонетов Д. Кабалевского // Советская музыка. 1956. №4. С. 41–45.
3. *Голви Т.* Работа как внутренняя игра: фокус, обучение, удовольствие и мобильность на рабочем месте. М.: Альпина Бизнес Букс, 2005. 252 с.
4. *Захаров Н.В., Луков В.А.* Гений на века: Шекспир в европейской культуре. М.: ГИТР, 2012. 504 с.
5. *Зырянова Н.А.* Коучинг в обучении подростков // Вестник практической психологии образования. 2004. № 1. С. 46–49.
6. *Микушевич В.Б.* Роман Шекспира // У. Шекспир. Сонеты / [пер. с англ. В.Б. Мишукевича]. М.: Водолей Publishers, 2004. С. 5–47.
7. *Первушина Е.А.* Русская переводческая рецепция циклической структуры

- «Сонетов» Шекспира // Шекспировские чтения. Науч. совет РАН «История мировой культуры» / гл. ред. А.В.Бартошевич. М.: Наука, 2011. С. 253–263.
8. *Щербакова А.И.* Музыка в жизни и жизнь в музыке: диалог с мастером // Музыкальное образование в современном культурном пространстве: [сб. науч. трудов] / Мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. «Д.Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог». М.: ФГБНУ «ИХО РАО», 2015. С. 12–14.
 9. *Энтелис Л.А.* Дмитрий Кабалевский // Силуэты композиторов XX века. Л.: Музыка, 1975. С. 226–237.
 10. *Ярустовский Б.М.* Советский человек «ренессансного» типа // Дмитрий Кабалевский: Творческие встречи, очерки, письма: [сб.] / сост. В.Викторов. М.: Советский композитор, 1974. С. 297–299.

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ СРЕДСТВ РУССКОГО ТАНЦА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

DOI: 10.24411/2310-1679-2019-10314

Мария Сергеевна КУЗНЕЦОВА,

магистрант Белгородского государственного института искусств и культуры,
преподаватель Детской школы искусств Московского
государственного института культуры

e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

В настоящей статье рассматривается проблема использования средств русского народного танца в педагогическом процессе в системе высшего хореографического образования. Рассмотрен генезис развития и становления русского народного танца как самостоятельной дисциплины в системе хореографического образования. Проведен анализ нововведений и особенностей в методике преподавания русского народного танца, созданной народной артисткой СССР, главным балетмейстером и создателем танцевальной группы ГАРНХ им. М.Е. Пятницкого, профессором Т.А. Устиновой. В статье уточнены характерные признаки методики преподавания хореографических дисциплин в системе высшего хореографического образования. Выявлены компоненты и структура средств обучения в дисциплине «Русский народный танец», дана их характеристика и определены составляющие.

Ключевые слова: хореографическое искусство, русский народный танец, средства обучения, педагогический потенциал, средства русского народного танца.

USE OF MEANS OF THE RUSSIAN DANCE IN THE PEDAGOGICAL PROCESS IN THE SYSTEM OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Maria S. Kuznetsova, master student of the Belgorod State Institute of Arts and Culture, teacher of the Art School of the Moscow State Institute of Culture

e-mail: moon-rusya1995@mail.ru

This article discusses the problem of using the means of Russian folk dance in the pedagogical process in the system of higher choreographic education. The genesis of the development and formation of Russian folk dance as an independent discipline in the system of choreographic education is considered. The analysis of innovations and features in the methodology of teaching Russian folk dance, created by the People's Artist of the USSR, the main choreographer and creator of the dance group GARNH im. M.E. Pyatnitsky, professor T.A. Ustinova. The article clarifies the characteristic features of the methodology of teaching choreographic disciplines in the system of higher choreographic education. The components and structure of teaching aids in the discipline «Russian folk dance» are revealed, their characteristics are given and their components are determined.

Keywords: choreographic art, Russian folk dance, teaching aids, pedagogical potential, means of Russian folk dance.

Этническое танцевальное искусство является отражением многих сфер жизни человека. Функциональные особенности танцевального искусства отражаются в решении проблем гендерного воспитания, нормализации психоэмоционального состояния человека, взаимодействия социума через традиционные обряды и праздники посредством невербального общения.

Настоящая статья посвящена вопросу методики преподавания русского народного танца, а именно средствам обучения. Принятый Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» направлен на воссоздание традиционных народных методов обучения и воспитания с помощью определенных приемов и средств. «Ключевая, объединяющая роль в историческом сознании многонационального российского народа принадлежит русскому языку, великой русской культуре» [8]. Исходя из этого мы считаем, что русское народное танцевальное искусство может также выступать инструментом воспитания и образования подрастающего поколения и молодежи. В связи с этим очень важно обратить внимание студентов, будущих специалистов в области педагогики хореографического искусства, на педагогический потенциал русского народного танца.

Для дальнейшего исследования педагогического потенциала русского народного танца, а также значимости средств обучения, автор предлагает рассмотреть генезис дисциплины «Русский народный танец» в системе хореографического образования России.

Путь развития русского народного танца от народной забавы до предмета обучения в системе высшего хореографического образования насчитывает нескольких столетий. Танцевальное искусство скоморохов, представления уличных театров и народной драмы, деревенские вечерки – всё это легло в основу русского народного танцевального искусства XX века. Возникновение в 20-х годах XX века любительского народного творчества способствовало развитию русского народного танца. Появление домов и центров культуры, создание в них любительских хореографических коллективов для пропаганды искусств народов нашей страны способствовало созданию и развитию фестивалей, семинаров народного творчества. Русские народные хоры, такие как Кубанский казачий хор (1811), Государственный академический русский народный хор имени М.Е. Пятницкого (1911), Государственный академический Северный русский народный хор (1926), Рязанский народный хор имени Е. Попова (1932), Уральский русский народный хор (1946) и многие другие начали создавать танцевальные группы и содействовать профессиональной подготовке артистов-любителей, самородков танцевального творчества из деревень и сёл. В 1934 году был проведен первый колхозный смотр художественной самодеятельности, после которого было принято решение об

открытии в 1936 году Театра народного творчества и учреждении Всесоюзного фестиваля народного танца. Вопрос популяризации танцевального искусства и необходимости развития хореографического образования в народном танце освещает в своей статье Т.В. Пуртова: «Большинство исполнителей, выступивших на олимпиадах, мало заботились о чистоте стиля русского народного танца. В танец включались движения горской лезгинки, цыганской пляски, трюковые элементы украинского гопака» [7, с. 17].

Проблема сохранения и развития русского народного танца в традиционных формах и лексике нашла свое решение в библиотечных институтах страны (впоследствии в институтах культуры и искусств), где стала осуществляться подготовка руководителей танцевальных коллективов, в колледжах и училищах, где в учебные планы стали включать дисциплину «Русский народный танец». Центральный дом народного творчества, научно-исследовательский институт культуры открыли курсы повышения квалификации и разработали специализированные методические материалы. Вскоре были опубликованы книги К.Я. Голейзовского и Т.А. Устиновой, в которых говорится о необходимости изучения и сохранения русского народного танца, обращения к первоисточникам и фольклору. Создание профессиональных танцевальных коллективов также продолжило положительную динамику развития русского народного танца. Заклучая русский танец в формы сценического искусства, великие мастера, такие как Т.А. Устинова, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и многие другие, смогли филигранно и с большим достоинством сохранить чистоту и уникальность русского народного танца. И.А. Моисеев, работая над танцевальным материалом различных народов СССР, отметил в своей книге следующее: «Не могу назвать более многоликого, податливого и благодарного для хореографии материала, равного по своим качествам русскому фольклору» [7, с. 48].

Роль и значение русского народного танца были определены с самого начала появления данной дисциплины в образовательном процессе. Следует сказать, что хореографическое образование в России всегда отражало запросы репертуарной политики ведущих танцевальных коллективов страны. В настоящее же время этот процесс тоже коррелирует с требованиями и тенденциями развития профессии, правда, с появлением большого количества государственных народных ансамблей, государственных хоров, а также и коммерческих трупп к обучению русскому танцу предъявляются всё большие требования.

Формирование дисциплины «Русский народный танец» в образовательной системе берет свое начало в качестве раздела дисциплины «Характерный танец». Развитие дисциплины «Характерный танец» приходится на 20-е годы XX века. Благодаря педагогической работе А.В. Ширя-

ева, А. Монахова, А.В. Лопухова и А.И. Бочарова характерный танец был заключен в образовательную систему, способную дать полноценное образование характерному танцовщику и танцовщице. «Сценический национальный танец приобрел богатую сценическую лексику, вызвал интерес к себе со стороны новых постановщиков, создал зачатки педагогической системы» [6, с. 48].

Проблему пренебрежительного отношения балетмейстеров и деятелей культуры XIX века и малоизученности русского народного танца в своем труде раскрывают А.В. Лопухов, А.В. Ширяев и А.И. Бочаров. Отмечая также уникальность данного вида народного творчества, авторы направляют всех, кто работает в хореографическом искусстве, на изучение и развитие русского народного танца. «Перед всеми работающими в области танца стоит задача – собрать все данные о русском танце, отвести все искусственные наслоения, искажающие его, зафиксировать русский танец и ввести в сценическую и учебную практику» [6, с. 163].

Данному завету в своей творческой и научно-исследовательской деятельности следовала народная артистка СССР, главный балетмейстер и создатель танцевальной группы ГАРНХ им. М.Е. Пятницкого, профессор Т.А. Устинова. В 1948 году она разработала программу по русскому народному танцу, которая выделила его в самостоятельную дисциплину. На протяжении пяти лет, до 1953 года, новую дисциплину вела Т.А. Устинова в Московском академическом хореографическом училище при ГАБТ СССР, где ее благодарными учениками стали такие выдающиеся деятели танцевального искусства, как В.В. Васильев, М.М. Кольцова и многие другие. Позже её дело в МАХУ продолжил народный артист РСФСР, профессор А.А. Климов, который добился невероятных успехов в систематизации русского народного танца. Им был выпущен первый учебник «Основы русского народного танца» в 1981 году, получивший широкое признание в системе хореографического образования, а также в 1967 году был снят фильм «Основные виды русского народного танца».

В 1965 году Т.А. Устинова была приглашена на кафедру хореографии Московского государственного института культуры. Адаптированная программа для высшего хореографического образования успешно реализовалась в педагогическом процессе и способствовала популяризации русского народного танца. В 1981 году данная дисциплина появилась и в Государственном институте театрального искусства имени А.В. Луначарского.

Еще одной значимой лабораторией по созданию дисциплины «Русский народный танец», по определению её содержания, форм, методик стала школа при ГАРНХ имени М.Е. Пятницкого, созданная Т.А. Устиновой в 1969 году. Исходя из всего вышесказанного, мы можем утверждать, что одной из основополагающих методик преподавания русского народного

танца является школа Т.А. Устиновой. Приведем и проанализируем отличительные особенности и нововведения данной методики преподавания русского народного танца.

Отказ от экзерсиса у станка и переход практической части только на середину зала являлся смелым шагом в отечественной хореографии. Данный практический опыт Татьяна Алексеевна обуславливала развитием у исполнителя следующих навыков: раскрепощение, свобода передвижения, выявление характера исполнения и манеры, усиление выразительности и развитие координации. Станок оставался вспомогательным средством для разучивания сложных технических элементов. Предложенная новая структура урока, состоящая из двух частей (разучивание и комбинирование отдельных элементов – и исполнение танцевальных фрагментов и этюдов), позволила большее время и место уделять самому главному в русском народном танце – эмоционально-чувственным переживаниям различных образов, а также взаимоотношениям в дуэте. Также нововведением в хореографической педагогике стало изучение региональных (областных) особенностей русского народного танца, манеры исполнения, лексического и композиционного разнообразия. Т.А. Устинова в своей педагогической деятельности пользовалась определенными правилами, которые заключались в точной географической и временной принадлежности танца, в наличии образа и смысловой нагрузки пластики, в индивидуальном подходе к созданию новой пластики, не выходя за рамки конкретной региональной традиции.

Данные правила актуальны в настоящее время, так как русский народный танец подвергается следующим негативным изменениям: эклектичность танцевальной лексики и композиционных форм; недостаточно развитые идейно-смысловые, воспитательные, зрелищные основы хореографических постановок в художественных, любительских, профессиональных коллективах народного танца; музыкальное оформление хореографических номеров и подбор сценических костюмов не соответствуют виду и жанру русского народного танца; отсутствие пропаганды русского народного танца среди молодежи.

Рассматривая данную дисциплину в системе высшего хореографического образования, автор данной статьи анализирует роль и значение средств русского народного танца, которые заключаются в способности обеспечения эмоционально-образного восприятия танцевальной культуры, в формировании духовно-нравственных начал, в развитии творческого потенциала и в воспитании культуры личности студента.

Потенциал русского народного танца в системе высшего хореографического образования реализуется в педагогическом процессе. «Педагогический процесс – это целенаправленное, содержательно насыщенное и организационно оформленное взаимодействие педагогов и учащихся,

направленный на сознательное и прочное усвоение последними, знаний, умений и навыков, формирование способности применить их на практике. Педагогический процесс призван осуществлять три основные взаимосвязанные функции: образовательную, воспитательную и развивающую. Ведущая роль в педагогическом процессе отводится педагогу, на которого возлагается ответственность за формирование личности и создание реальных условий для её всестороннего развития» [1, с. 229].

Педагогический процесс преподавания хореографических дисциплин имеет ряд отличительных признаков: во-первых, он заключается в творческом подходе педагога к созданию и подбору учебно-практического материала, упражнений и комбинаций; во-вторых, отсутствие шаблонных методов и моделей, а также личностно-ориентированный подход, выражающийся в основных педагогических принципах (здоровьесберегающий принцип, принцип учета индивидуальных способностей); в-третьих, теоретическое и практическое обучение тесно взаимосвязаны, в связи с чем физическая и интеллектуальная деятельность обучающихся осуществляется одновременно.

Обращаясь к теоретическому наследию, посвященному методике преподавания русского народного танца, таких авторов как Т.А. Устинова, К.Я. Голейзовский, А.А. Климов, О.Н. Князева, Т.С. Ткаченко, А.А. Борзов, А.В. Руднева, Г.Ф. Богданов, мы выявили, что наряду с методикой преподавания и педагогическим мастерством немаловажную роль и значение в педагогическом процессе имеют средства русского народного танца.

«Средства обучения – это объекты и процессы (материальные и материализованные), которые служат источником учебной информации и инструментами (собственно средствами) для усвоения содержания учебного материала, развития и воспитания учащихся» [4, с. 259]. Исходя из данного определения, средствами русского народного танца являются:

- совокупность движений (лексического материала);
- композиционное построение и формы танца;
- музыкально-ритмическая структура движений, их особенности исполнения (техника и манера исполнения)
- семантическое значение;
- средства материальной и материализованной культуры.

Классифицируем составляющие средств русского народного танца в следующей таблице.

Средства	Составляющие
Лексически-композиционные	<ul style="list-style-type: none"> • Танцевальная лексика • Формы и композиция танца • Танцевальное наследие великих мастеров

Средства	Составляющие
Музыкально-ритмические	<ul style="list-style-type: none"> • Музыкально оформление урока, этюда • Музыкальное сопровождение хореографического произведения
Исполнительские	<ul style="list-style-type: none"> • Техника исполнения движения • Манера исполнения движения • Актерское мастерство исполнителя
Иллюстративно-прикладные	<ul style="list-style-type: none"> • Видео-, аудио-, фотоматериалы • Литературные источники
Семантические	<ul style="list-style-type: none"> • Значение, смысл, тематика лексически-композиционных средств

Средства русского народного танца выступают важным информационным компонентом образовательного процесса, формируют у обучающихся мыслительную деятельность, развивают физические способности, расширяют границы творческих навыков и умений.

Значение средств русского народного танца проявляется в богатейшем наследии танцевальной культуры предыдущих поколений, впитавшем в себя исторический опыт, культурно-эстетические основы, нормы, ценностные ориентиры народа. «Народное танцевальное искусство прекрасно потому, что в него вложен ум и талант не одного человека, а целых поколений» [3, с. 6].

Лексически-композиционные средства русского народного танца, включающие в себя танцевальную лексику, формы и образцы танцевального наследия великих мастеров, выступают в педагогическом процессе учебным материалом, тем, чему учат, на чем воспитывают. От их подбора и многообразия зависит не только гармонично развитый физический аппарат студента хореографических специализаций, его танцевальные способности (координация, выносливость, баллон, чувство позы, кантиленность), но и осознание многообразия форм, его багаж знаний региональных особенностей русского народного танца. От изученного материала, его спектра, глубины и качества зависит дальнейшее творчество студента, потому как весь освоенный материал становится базой художественно-творческой деятельности педагога и хореографа.

Музыкально-ритмические средства русского народного танца включают в себя музыкальное оформление урока или движений, состоящее из мелодий, песен, напевов, авторских музыкальных произведений, и музыкальное сопровождение урока или движений, подразумевающее под собой аккомпанирование на гармони, баяне, балалайке, бубне, хлопки, щелчки, собственный голос и т. д. «Музыка – не только метrorитмическая основа танца, но и его художественная сущность. Любому виду танца присущий свои музыкальные интонации, свой музыкальный стиль, характерные для той местности, в которой этот танец исполняется» [2, с. 37]. Качествен-

ное музыкальное сопровождение, разнообразный подбор музыкального оформления способствуют обогащению, развитию музыкального кругозора, а также музыкальному воспитанию. Одной из особенностей данного средства русского народного танца является совместная работа педагога и концертмейстера, от результатов которой также зависит эффективность и качество педагогического процесса. Данный вопрос может являться темой отдельного исследования.

Исполнительские средства русского народного танца включают в себя правила и закономерности исполнения танцевальных движений, характерную манеру исполнения, присущую различным регионам России (танцевальная манера регионов Русского Севера, Центральной части России, южнорусских областей, Поволжья, Урала, Сибири и т. д.) и образам («Камаринский мужик», «Смоленский гусачок», «Барыня», «Курский Тимоня» и т. д.). Данные средства русского народного танца развивают танцевальные способности, расширяют диапазон эмоционально выразительных умений и актерского мастерства.

Иллюстративно-прикладные средства, включающие в себя видео-, аудио-, фотоматериалы, литературные источники, позволяют сформировать определенный исторически целостный образ русской танцевальной культуры, познакомить с танцевальным наследием великих мастеров хореографического искусства, сформировать эстетический идеал.

Семантические средства подразумевают область знаний, связанных с идейно-смысловой нагрузкой танцевальной лексики, рисунка танца, знаковой интерпретацией образов. Раскрытие смысла, заложенного в движении, рисунке танца, формирует у студентов поисково-мыслительную деятельность, обращают их к осознанности исполнительской деятельности, показывают идейно-смысловое богатство изучаемой культуры, мудрость народа, формируют ценностное отношение к ней.

На основании всего вышесказанного, автор статьи сформулировал следующие выводы:

— структурирование и систематизация средств русского народного танца позволит расширить научно-методический потенциал данной дисциплины и прийти к пониманию, упорядоченности, конкретизации в методике её преподавания;

— качественный и системный подход к разработке и применению средств русского народного танца в педагогическом процессе высшего хореографического образования обеспечивает эффективность подготовки педагога хореографических дисциплин;

— средства русского народного танца являются важной составляющей педагогического процесса, так как имеют общекультурное и частное значение, а также выполняют образовательную, развивающую и воспитательную роль в подготовке педагогов хореографических дисциплин.

И в завершении данной статьи, приведем высказывание Т.А. Устиновой, которое она завещала своим последователям: «Русский танец – наша гордость и богатство. Наша задача беречь красоту и чистоту русского танца» [5].

Литература

1. *Вишнякова С.М.* Профессиональное образование. Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. М.: НМЦ СПО, 1999. 538 с.
2. *Климов А.А.* Основы русского народного танца. М.: МГУКИ, 2004. 318 с.
3. *Князева О.Н.* Танцы Урала. Свердловск: Уральский рабочий, 1962. 167 с.
4. *Крысько В.Г.* Психология и педагогика в схемах и комментариях. СПб.: Питер, 2006. 320 с.
5. Лекция народной артистки РФ, профессора Л.А. Устиновой (из личных архивов Т.А.Устиновой).
6. *Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И.* Основы характерного танца. 4-е изд. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 344 с.
7. Русский народный танец. История и современность: Мат-лы II Всеросс. науч.-практ. конф. по русс. народ. танцу / Сост. Т.В.Пуртова. М.: ГРДН, 2003. 112 с.
8. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 27.07.2019).

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