

№2 (49) 2023



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.
Издается с 2008 года.

СОДЕРЖАНИЕ

Культурные процессы и явления

- Шибаетова М. М., Волобуев В. А.**
Искусство как культурная универсалия5
- Синявина Н. В., Гаврилина Л. М.**
Причины актуализации древнерусской живописной традиции
в отечественной культуре начала XX века 16
- Удрас Т. А.**
Роль В. И. Мухиной в становлении
ленинградской школы стеклоделия27
- Коваленко Т. В.**
Колхозно-совхозные театры в художественной жизни
Юга России: опыт реконструкции37

Литературоведение

- Николаева Е. Г.**
Пушкинские аллюзии и реминисценции в поэзии Г. В. Иванова.....51
- Степанов С. А.**
Две научно-популярные биографии А. Н. Островского в контексте
литературной дискуссии почвенников и либералов второй половины
XX века (к 200-летию со дня рождения драматурга)63

Социально-культурная практика

- Живица А. Р.**
Технологии социокультурного проектирования
как эффективное средство актуализации фольклора.....71

Павлухин А. И.

Организационно-управленческий и технологический аспекты работы с платформой «PRO.КУЛЬТУРА.РФ» в контексте цифровизации отрасли79

Тараторин Е. В.

Особенности конструирования и внедрения педагогической модели формирования стиля жизни студентов вузов культуры89

Первушина Е. В.

Русская народная хореография: экскурс в область истории жанров97

Спинжар Н. Ф., Очкуренко А. С.

Использование межпредметных знаний в процессе хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузе 107

Новашина М. С., Ян Ц.

Инновационные технологии в хореографии: практика внедрения 117

Заварзин Н. П.

Характеристика процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе..... 127

События научной жизни

Марков А. П.

Глобальные вызовы времени и сценарии грядущего мироустройства (по материалам XXI Международных Лихачевских научных чтений) 134

Рецензия

Садикова В. А.

Чувствовать другого как себя самого: о новой книге В. К. Харченко «К изысканности и богатству речи»..... 152

№2 (49) 2023



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.
Published since 2008.

CONTENTS

The cultural processes and phenomena

Shibaeva M. M., Volobuev V. A.

Art as a cultural universal5

Sinyavina N. V., Gavrilina L. M.

Reasons for the actualization of the ancient Russian painting
tradition in the domestic culture of the early twentieth century 16

Udras T. A.

The role of V. I. Mukhina in the formation
of the Leningrad school of glassmaking27

Kovalenko T. V.

Kolkhoz and Sovkhoz Theaters in the Artistic Life
of the South of Russia: Reconstruction Experience37

Literary study

Nikolaeva E. G.

Pushkin's allusions and reminiscences in the poetry of G. V. Ivanov.....51

Stepanov S. A.

Two popular science biographies of A. N. Ostrovsky in the context of the
literary discussion of soil scientists and liberals of the second half of the
twentieth century (to the 200th anniversary of the birth of the playwright)63

Socio-cultural practice

Zhivitsa A. R.

Socio-cultural design technologies
as an effective means of updating folklore71

Pavlukhin A. I. Organizational, managerial and technological aspects of working with the «Pro.Culture.RF» in the context of digitalization of the industry.....	79
Taratorin E. V. Features of the design and implementation of the pedagogical model of the formation of the lifestyle of students of higher education institutions of culture	89
Pervushina E. V. Russian folk choreography: an excursion into the field of the history of genres.....	97
Spinzhar N. F., Ochkurenko A. S. The use of interdisciplinary knowledge in the process of choreographic training of students of non-core specialties at the university	107
Novashina M. S., Yan Cz. Innovative technologies in choreography: implementation practice	117
Zavarzin N. P. Characteristics of the process model of pedagogical support for formation of readiness of teenagers for military service.....	127

Events of scientific life

Markov A. P. Global challenges of the time and scenarios of the future world order (based on the materials of the XXI International Likhachev Scientific Readings).....	134
---	-----

Review

Sadikova V. A. Feeling the other as yourself: about the new book by V. K. Kharchenko «To the refinement and richness of speech»	152
--	-----

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ И ЯВЛЕНИЯ

ИСКУССТВО КАК КУЛЬТУРНАЯ УНИВЕРСАЛИЯ

УДК 130.2:7

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-5-15>

Михалина Михайловна ШИБАЕВА,

доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: skyday.vm@yandex.ru

Виктор Алексеевич ВОЛОБУЕВ,

доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: volobuev3@yandex.ru

Аннотация: В статье обосновывается научная целесообразность расширения понятийных границ рефлексии над феноменом искусства. В ряду тенденций совершенствования гуманитарного знания в целом и культурологического в частности прослеживается исследовательская установка на использование междисциплинарного подхода к различным явлениям, включая искусство. Образная природа и жанрово-видовое богатство искусства, многозначность его функционального ряда и кумулятивный потенциал художественного наследия, с одной стороны, и неоднозначность эстетических трансформаций, с другой, обуславливают потребность в обогащении круга понятий, а точнее, в более продуктивном использовании в методологии постижения искусства такой категории, как «культурная универсалия». Исходя из факта развития в последние десятилетия культурологии искусства, авторы статьи раскрывают концептуальный характер данной категории, которая не является «вызовом» апробированным в истории философско-эстетической мысли определениям и понятиям искусства, а открывает возможность целостного всестороннего постижения сущности «мышления в образах» и его культуротворческого и гуманитарного потенциала.

Ключевые слова: искусство; хронотоп культуры; культурное самосознание; мышление в образах; художественные трансформации; трансформация языков искусства.

Для цитирования: Шибалева М. М., Волобуев В. А. Искусство как культурная универсалия // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 2 (49). С. 5–15. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-5-15>

ART AS A CULTURAL UNIVERSAL

Mikhailina M. Shibaeva, DSc in Philosophy, Professor, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: skyday.vm@yandex.ru

Viktor A. Volobuev, DSc in Philosophy, Professor, Professor at the Department of Philosophy, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: volobuev3@yandex.ru

Abstract: The article substantiates the scientific expediency of expanding the conceptual boundaries of reflection on the phenomenon of art. Among the trends of improvement of humanitarian knowledge in general and cultural knowledge in particular there is a research attitude to the use of interdisciplinary approach to various phenomena, including art. The figurative nature and genre-species richness of art, the versatility of its functional range and the cumulative potential of the artistic heritage, on the one hand, and the ambiguity of aesthetic transformations, on the other hand, determine the need to enrich the range of concepts, or, more precisely, to more productively use such a category as «cultural universal» in the methodology of understanding art. Proceeding from the fact of development of art culturology in recent decades, the authors of the article reveal the conceptual nature of this category, which is not a «challenge» to the concepts approved in the history of philosophical and aesthetic thought of art definition, but opens the possibility of holistic comprehensive comprehension of the essence of «thinking in images» and its cultural and humanitarian potential.

Keywords: art; chronotope culture; cultural self-consciousness; thinking in images; artistic transformations; transformation of art languages.

For citation: Shibaeva M. M., Volobuev V. A. Art as a cultural universal. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 5–15. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-5-15>

Длительный и разносторонний опыт рефлексии над феноменом искусства и его местом в жизни социума и личности – одна из традиций гуманитарного знания. На сегодняшний день понимание сущности искусства вышло за границы классической эстетики и содержательно соотносится и с другими дисциплинами, включая культурологический. В этой связи трудно не согласиться с постулатом Л. А. Закса о том, что «бытие-существование искусства культурно: происходит в пространстве культуры-системы по её законам» [7, с. 11].

Образное отражение мировоззренческих исканий и ценностных координат жизнедеятельности на социальном и личностном уровнях дает основание для взгляда на искусство как культурную универсалию. По справедливому замечанию Ф. А. Степуна, «... каждая культура возникает через формирование человеческих переживаний в понятии, слове, картине и звуке...», фиксирует, по сути, статус искусства как культурной универсалии. [12, с. 584]. Действительно, как особый тип духовно-практического освоения мира художественная деятельность с давнего времени является социально значимым фактором обновления и обогащения культурного фонда социума произведениями искусства.

При этом важно иметь в виду, что искусство развивается не само по себе как автономное явление, а, по утверждению М. М. Бахтина, «в его существен-

ном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры» [2, с. 23]. Поскольку смысловая емкость и энергетика образного отражения жизни в ее различных сферах не сводимы к гедонистическому характеру художественной коммуникации, устойчивый характер имеют размышления над искусством как явлением особого рода.

В границах культурологической эстетики искусство анализируется как специфическая форма презентации богатства культурных смыслов и значений, а также различных граней мира человеческой субъективности, неисчерпаемой проблематики соотношения сакрального и профанного начал в жизни общества и индивида.

Многовековой опыт художественного постижения «жизни человеческого духа» формировался и обогащался в контексте «кружных путей истории» и систематической переоценки ценностей. Культурно-историческая динамика не может не сказываться на поэтике и эстетике произведений искусства – и как «мышления в образах» (Г. Гегель), и как «вторичной моделирующей системы» (Ю. Лотман) и как «культурного самосознания» (Г. Шпет).

Отсутствие единой «на все времена» дефиниции искусства закономерно, поскольку сама природа и функциональный ряд этого специфического явления «сопротивляются» однозначности его интерпретации. Естественно, что принадлежность философов либо к материализму, либо к идеализму в его объективной и субъективной формах также влияет на отношение к понятию искусства с точки зрения его сущности и места в социально-культурном контексте.

По сути сложность определения границ искусства вытекает из его полифункциональности и эмоционально-психологической экспрессии художественных произведений. Этот момент был отрефлексирован, как известно, еще в пору Античности: так благодаря таким понятиям как «эрос духа» (Платон) и «катарсис» (Аристотель) было расширено понимание искусства как «технэ» (которым фиксировалась ценность искусности владения любыми навыками). Именно с этого момента при определении понятия «искусств» все большее значение обретали, согласно Г. Г. Шпету, «мир фантазии, содержания и творчества» [14, с. 79].

Думается в этой связи, что в свете вопроса о правомерности осмысления многомерности искусства в качестве культурной универсалии значим краткий экскурс в философско-эстетический опыт рефлексии над его понятием и назначением.

Тенденция рассмотрения диапазона ракурсов постижения проблем искусства получила развитие в контексте рационализма и энциклопедизма в культурном пространстве Нового времени. Именно в это время процессы секуляризации и апологизации универсального статуса знания как альтернативы «предрассудкам и невежеству» оказывают существенное влияние

на ценностное и практическое отношение к искусству. Отсюда заметная активизация философского и общественного внимания к ключевым проблемам искусства – от определения понятийных границ до его функциональной доминанты. Обостренный интерес к художественно-творческому пласту культуры стимулировало философско-эстетический полилог, неотделимый от имен великих мыслителей XVIII–XIX вв.

При всем разнообразии подходов к понятию искусства свою устойчивость проявили просветительская, романтическая и философско-антропологическая традиции рефлексирования этого феномена. Трактовка искусства как художественного познания, получив свое обоснование в статьях французских энциклопедистов (Вольтер, Дидро и др.), свела многомерность художественно-образной сферы культуры к двум функциям – дидактической (книга, спектакль, картина – это «учебник жизни») и формированию эстетического вкуса. Просветительский прагматизм в отношении к искусствам культивировал рациональные моменты «мышления в образах» и метод просветительского реализма; а эмоциональной энергетике художественных произведений, т. е. их «эросу духа», придавал гораздо меньшее значение.

Однако проповедуемый романтиками «культ страсти» (прежде отвергнутый Р. Декартом и его последователями) и присущее его представителям тяготение к мотивам возвышенно-трагического и мистического характера заметно ослабили позиции рационалистической концепции искусства. Йенские романтики в лице братьев Шлегелей, Новалиса, а затем и Шеллинга, отстаивали идею «стихий творчества», культа страсти, неотделимой от чувства свободы, эстетизации религиозно-мистических переживаний. По сути концептуальный водораздел между просветителями и романтиками демонстрирует традицию бытования в культурном пространстве противоположных трактовок смысла искусства.

Материализм и деизм просветителей в сочетании с их верой в бесконечные возможности разума обусловил пафос утверждения идеи общественно-значимого назначения искусства, призванного своими произведениями просвещать и нравственно воспитывать различные слои общества. Романтики же, верные духу идеалистического восприятия природы, творчества и мира человеческой субъективности, видели глубокий смысл искусства в поэтизации. Иными словами, рационализм рассматривал искусство через призму концептов познающего разума, прогресса и секуляризации общественной жизни на цивилизационной основе, как элемент просвещения на пути общественного прогресса, тогда как их оппоненты связывали ценность художественных творений с духом свободы, возвышенных чувств любви и благородства, благоговения перед «неразрешимыми» тайнами Бытия.

Дальнейшее углубление в проблематику сопряженности художественно-творческого и духовного аспектов культуры связано, как известно, с немец-

ким идеализмом – субъективным в лице И. Канта и объективным у Г. Гегеля. Не отвергая значения «нормы вкуса» (И. Кант) для любого вида и жанра искусства, оба мыслителя «надстраивали» над категориями классической эстетики концепт духовного начала. Как в «Критике способности суждения» Канта, так и в «Лекциях по эстетике» Гегеля искусство не сводится ни к ограниченному рационалистическому пониманию природы и смысла искусства просветителями, ни к романтической апологии беспредельности образного мышления и свободы творческого самовыражения художника. На наш взгляд, благодаря трансцендентальному методу Канта и диалектическому подходу Гегеля проблематика искусства вышла за пределы сугубо эстетической рефлексии, и были открыты возможности понимания этого явления в контексте духовно-нравственных исканий и постижения глубинной связи художественных произведений с ценностным отношением субъекта творчества к ценностям Истины, Добра и Красоты, позитивно влияющих на «способности души» (И. Кант). Причем продуктивность развития способностей души средствами искусства Кант, как и Шиллер, связывал не только с эстетическим вкусом, но и с игрой как «бескорыстной свободной деятельностью». По Канту, игра в значительной мере способствует формотворческим моментам, характерным для «изящного» искусства. Гегель же придавал особое значение диалектике соотношения в искусстве содержания и формы через созерцание Абсолютного духа.

По сути философско-эстетические размышления Канта и Гегеля над проблемами искусства венчают собой смысловое пространство классической эстетики. Однако и в реалиях переоценки образцов постижения искусства сохраняет свою убедительность следующее умозаключение Гегеля: «Именно искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа, и притом такого чувственного образа, который в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение» [6, с. 175]. Данное высказывание подтверждает универсальность искусства, включенного в культуру как область смыслов и значений и как сферу творчества.

Действительно, поэтика и эстетика «знаковых» произведений искусства дают основание для признания их эвристической значимости в постижении «жизненного мира» человека (Э. Гуссерль), включенного в социокультурные реалии эпохи. Тем и интересно для различных сфер гуманитарного знания искусство, что благодаря разнообразию присущих ему модусов художественного в его «знаковых» произведениях воссозданы «лабиринты» человеческой субъективности, ее многосторонней сопряженности с «диалектикой повседневности» (Г. С. Кнабе).

Модальность постижения сущности искусства через призму концепта «культурная универсалия» вытекает из комплекса таких его параметров, как жанрово-видовое разнообразие, палитра изобразительно-выразительных средств моделирования, полифункциональность и субъектность. Причем

каждый из отмеченных параметров онтологии искусства подвержен, как и весь Универсум культуры, определенным трансформациям. Как справедливо отмечено современным исследователем И. М. Лисовец, «онтологическая трансформация искусства явилась ответом художественного мира на культурные изменения» [9, с. 124]. Одно из убедительных подтверждений данного суждения – феномен художественного экспериментирования. Тенденции активизации художественно-творческих экспериментов зримо обнаруживают себя в ситуациях надлома ценностно-смысловых основ хронотопа культуры и обострения интереса к мировоззренческим и экзистенциальным проблемам¹. Неоднозначность психологической реакции деятелей искусства на пересмотр традиционной модели мироустройства и концепции человека активизируют поиски способов преодоления нормативности в искусстве. Актуализация потребности в обновлении языков искусства не сводима исключительно к эстетическому аспекту: инноватика модусов художественности становится зачастую катализатором обогащения культурного пространства креативными моментами [13, с. 69].

При осмыслении искусства как культурной универсалии образного типа выявляется и своеобразие реализации коммуникативной функции. От Античности до настоящего времени многие произведения искусства являются связующей нитью между различными хронотопами культуры. В свете сложности проблематики межнационального и межкультурного общения трудно переоценить уникальные возможности искусства как эмоционально-психологического актора сближения стран и народов. Подчеркнем при этом, что позитивное воздействие искусства на решение проблем коммуникативного характера связано не только с эстетикой, но и поэтикой художественных шедевров. По сути актуализация модусов художественного в процессе образного отражения «мира человека» в пространственно-временном континууме постижения феномена человека способствует гуманизации коммуникативного пространства. Многомерность опыта художественной презентации философско-антропологических проблем в немалой степени стимулирует творческий диалог деятелей искусства, что также подтверждает его коммуникативную значимость.

Именно поэтому содержательность художественной рефлексии по поводу причинно-следственных связей в сфере социальных и культурных изменений выявляет себя как «гнозис переживаний», который магически воздействует на эмоциональный мир субъекта эстетического восприятия. Душевное состояние «над вымыслом слезами обольюсь» (А. С. Пушкин) касается не только автора произведения, но и реципиента, реагирующего на поэтику и эстетику художественного текста

¹ Причинно-следственные аспекты явления рассмотрены в статье М. М. Шибаевой «Художественное экспериментирование в ракурсе культурфилософской рефлексии» // Архитектоника современного искусства. Сборник статей. Санкт-Петербург. 2015. С. 67–79.

Правомерность осмысления искусства в качестве культурной универсалии обусловлена ещё и тем, что в его пространственно-временном континууме наглядно обнаруживают себя такие константы развития национальной культуры, как сопряженность традиций и инноваций и феномен разнообразия способов символизации норм, ценностей и образцов. Энергетика творческой реакции деятелей искусства на социокультурные реалии нередко направляется на авторскую переоценку ценностей и обновление стилистики использования модусов художественности. В свете этого заслуживает внимания и проективно-творческий аспект образного мышления, где искусство может быть определено как художественный проект, воплощённый в материально-эстетической форме (скульптура, архитектура, спектакль и кинофильм, картина художника, произведение музыкального искусства – опера, рок-опера, джаз и другие)².

Проективные тенденции искусства становятся фактом культуры и в аспекте художественного «опережения» реальности, т. е. в футурологическом плане и в стимулировании творческих экспериментов. Социально-культурная значимость проективно-креативных возможностей «мышления в образах» отмечается многими исследователями. Так, согласно Ю. М. Лотману, «искусство расширяет пространство непредсказуемого – пространство информации – и, одновременно, создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним» [10, с. 189]. Эта особенность художественного способа освоения реальности получила глубокое осмысление и у О. А. Кривцуна: «искусство как активный творческий феномен обладает громадными возможностями культуротворчества, способно опережать наличные состояния сознания, оказывать обратное влияние на жизненный, цивилизационный процесс» [8, с. 8].

Процитированные суждения авторитетных исследователей в сфере культурологии искусства подтверждаются и эмпирически: трудно назвать какую-нибудь сферу художественного творчества, в которой бы не возникали инновации. В качестве примера стоит обратиться к образцам трансформации в сфере театрального и музыкального искусства.

Духовно-нравственная содержательность поэтики театрального искусства и уникальность его эстетического воздействия на умы и сердца зрителей наглядно проявляются как культурная ценность с V века до н. э. в Древней Греции. Именно в эпоху Перикла в жанре трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедии (Аристофан) в театральной форме звучали философские по своей сути вопросы о судьбе человека и его переживаниях. В многове-

² Более подробно определение искусства как художественного проекта рассмотрено В. А. Волобуевым в его статье «О философско-эстетической направленности эстрадно-джазового искусства» (Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика. Материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных 17–18 апреля 2019 года. Сборник статей. Москва: Академический проект. 2020. С. 44–52).

ковом опыте сценического воплощения «жизни человеческого духа» и темы неизбежности конфликта между добром и злом отражается как закономерность художественного творчества, так и систематические трансформации содержательно-стилистического характера. Установка на реализацию принципа мимезиса (подражания) трансформировалась в поиск способов символизации средствами театра драматической сложности взаимоотношений человека и окружающего мира, логика выстраивания конфликта сменялась пафосным отношением к задаче воспроизведения на сцене мотивов абсурдности жизни в целом. Отсюда и неизбежность смены концепции актерской игры и интерпретации драматургического первоисточника. Но в любом случае константой синтетического искусства театра как социокультурного института зрелищно-игрового типа оставалась эмоционально насыщенная коммуникация по обе стороны рампы. Как справедливо утверждал Г.Д. Гачев, «... перипетии драмы – это перепады ценностей. Увидеть это можно, лишь погрузившись в состояние *игры*, которая тем самым обнаруживается как особая *гносеологическая* деятельность» [5, с. 236].

Потребность самых разных страт в сценическом искусстве обусловлена как синтетической природой театра, интегрирующего, по сути, возможности всех видов искусства, так и его отзывчивостью на открытые проблемы жизни. «Театр есть та область искусства, – писал А. Блок, – о которой прежде всего можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга драгоценные завоевания; рампа есть линия огня...» [3, с. 214].

Отсюда и феномен систематических трансформаций в поэтике и эстетике художественного творчества, который ярко проявляется и в музыкальном искусстве. Универсальность музыки и своеобразие ее образного строя – предмет рефлексии не только специалистов, но и философов, начиная с Пифагора. От восхищения «музыкой небесных сфер» до концептуальных работ о природе музыкального творчества и магии его воздействия на слушателя – такова логика постижения этого искусства. Интересно с этой точки зрения суждение отечественного мыслителя первой трети XX века Г. Г. Шпета: «Музыка: система тонов (виды, индивиды, роды [moll, dur]) дает художественное содержание в форме темы, сюжета; их оформление – задача музыкального искусства. Что касается изобразимой – характеризуемой – действительности, то это – живое лицо, жизнь, жизнедеятельность, но характеризуемая только со стороны формальных определений: интенсивности, длительности и т. п.» [14, с. 74–75].

Справедливость данного высказывания подтверждается разнообразными явлениями музыкального искусства, в том числе и неклассического. К примеру, рок-музыка представляет собой сложное переплетение направлений, связанных как с музыкально-эстетическими, так и внеэстетическими проявле-

ниями: например, принадлежностью к определённым социально-культурным движениям (панк-рок, психоделический рок), динамической экспрессией (тяжёлый рок, или хэви-металл), взаимодействием с другими музыкальными и традиционными проявлениями в культуре (барокко-рок, классик-рок, фолк-рок, поп-рок) и т. д. Музыкальным ответом на реалии техногенной цивилизации является, на наш взгляд, и эстрадно-джазовое искусство, для которого характерны особые модусы художественной выразительности. Это, прежде всего, формы его функционирования, а именно: спиричуэлс, суинг, джаз, рок, джаз-рок, блюз, музыкальная эстрада, вокально-инструментальный ансамбль, поп-музыка (попса), фьюжн, рэп и другие [4, с. 47–48]. Наиболее ярко для слушателя и исполнителя (исполнителей) явление драйва обнаруживает себя в общей панораме ритмических переживаний того или иного конкретного джазового произведения, особенно в пик-вершинах, где наиболее ощущаются острые чувства ритмических коллизий. Наиболее часто это происходит под впечатлением звучания больших джазовых составов, например, биг-бэндов с такими ритмическими проявлениями, как синкопа, полиритмия, полиметрия, акценты, фразировка «офф-бит», энергичная манера исполнения «хот» и т. п.

Приведенные факты систематического обновления палитры способов художественного моделирования различных граней человеческого существования в динамичной системе «природа-социум-культура» подтверждают культуротворческий потенциал искусства. Значимость искусства как культурной универсалии проявляется в самых разных планах – аксиологическом, гносеологическом, этическом, философско-антропологическом и, разумеется, эстетическом. Как правило, аксиосфера художественного текста отражает авторское отношение к ценностям феномена Жизни и Культуры. Фундаментальные ценности культуры – Истина, Добро и Красота – обретают в произведении искусства наглядность человеческих переживаний.

Более чем очевидно, что энергетика художественного воплощения ценности знания, нравственности и красоты обусловлена образной природой искусства. Говоря словами К. С. Аксакова, "искусство есть истина не в силлогизме, не в логическом выводе, а в образе", благодаря чему "человек, созерцающий художественное создание, видит яснее..." [1, с. 223]. Отсюда и правомерность акцентирования на универсальности феномена искусства как одного из источников и трансляторов фундаментальных ценностей культуры. Причем ценностный аспект искусства как культурного самосознания тесно переплетается с философско-антропологическим и этическим аспектами полисемантики художественного произведения.

Статус искусства в качестве одной из культурных универсалий подтверждается также его полифункциональностью. История искусства как образной формы воспроизведения коллизий социальной и индивидуальной жизни и ценностного отношения человека к различным сферам мироу-

стройства и культуры являет собой многовековой опыт художественно-творческих проб и обретений. В определенной мере своеобразие данного опыта обусловлено неповторимостью авторского стиля воплощения «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» (А. С. Пушкин). В этой связи представляется правомерным отметить социокультурную значимость субъективного фактора обогащения языков искусства.

Присущее любому из хронотопов культуры содержательно-стилистическое разнообразие художественных достижений способствует продуктивности актуализации целостного потенциала «мышления в образах», т. е. полифункциональности искусства. Функциональный ряд культурной универсалии образного типа обеспечивается творческим вкладом деятелей искусства в процессы познания, гуманизации и эстетизации жизненного пространства.

Благодаря полисемантике произведений искусства в течение многовековой истории культуры эвристический потенциал образной формы ее самосознания способствовал расширению мировоззренческих горизонтов человека. И эта константа, отмечаемая многими мыслителями, подтверждает правомерность восприятия и оценки искусства как культурной универсалии. Примечательно в этой связи, что М. К. Мамардашвили в своей статье, посвященной А. Арто и его сценическим вызовам традиционному театру, отмечал именно универсальность искусства, значимость его художественных, социокультурных и экзистенциальных измерений. Согласно ему, «произведения искусства, так же, как и произведения мысли, – суть органы жизни, то есть такие конструкции, которые не просто изображают что-то в мире, а являются способами конструирования, порождающими в нас определенные состояния и качества... Произведения искусства производят в нас жизнь в том виде, в каком наша жизнь, во-первых, и, во-вторых, имеет отношение к бытию» [11, с. 106].

Отсюда культурная ценность опыта художественного постижения и «жизненного мира» человека и всей гаммы субъективного опыта переживаний в контексте сопряжения природных, социальных и культурных аспектов его существования. Не случайно знаковые произведения искусства включены в пространство психоанализа, экзистенциализма и феноменологии. Онтологический статус искусства как культурной универсалии подтверждается всей логикой развития «мышления в образах», обладающего специфическими средствами моделирования картины мира и «жизни человеческого духа». Уместно в этом смысле вновь процитировать О. А. Кривцуна: «Бытие искусства как самостоятельной реальности позволяет ему выполнять традиционные социокультурные задачи: понимания мира и человека, ценностно-смыслового определения в нем, прогноза на будущее, диалога с культурой и человеком» [8, с. 114].

Список литературы

1. Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. Москва: Искусство. 1995. 526 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: 1975. 502 с.
3. Блок А. А. Письмо о театре // Сочинения в двух томах. Том 2. Москва: Художественная литература. 1955. С. 214–216.
4. Волобуев В. А. О философско-эстетической направленности эстрадно-джазового искусства // Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика. Материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных 17–18 апреля 2019 года. Сборник статей. Москва: Академический проект. 2020. С. 44–52.
5. Гачев Г. Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва: Просвещение. 1968. 302 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 3. Москва: Искусство, 1967. 1006 с.
7. Закс Л. А. Проблемные поля онтологии искусства // Онтология искусства: сборник научных трудов. Екатеринбург: Гуманитарный университет. 2005. С. 6–32.
8. Кривцун О. А. Эстетика. 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт. 2014. 549 с.
9. Лисовец И. М. Искусство как бытие: художественный мир и повседневность культуры // Онтология искусства: сборник научных трудов. Екатеринбург: Гуманитарный университет. 2005. С. 113–125.
10. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Прогресс: Гнозис. 1992. 270 с.
11. Мамардашвили М. К. Время и пространство театральности // Театр. 1989 № 4. С. 105–108.
12. Степун Ф. А. Сочинения. Москва: РОССПЭН, 2000. 1000 с.
13. Шibaева М. М. Художественное экспериментирование в ракурсе культурфилософской рефлексии // Архитектоника современного искусства. Сборник статей. Санкт-Петербург. 2015. С. 67–79.
14. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. Москва: РОССПЭН. 2007. 712 с.

ПРИЧИНЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 75.03

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

Наталья Владимировна СИНЯВИНА,

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, зав. кафедрой культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация; профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Российская Федерация, e-mail: cleo2401@mail.ru

Лариса Михайловна ГАВРИЛИНА,

кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Аннотация: Авторы отмечают, что затруднение при анализе заявленной проблематики связано с неоднозначностью трактовки разных сторон творческого процесса мастерами модерна и авангарда (отношение к материалу и форме, художнику как творцу и зрителю как субъекту), с многообразием концепций развития искусства в начале XX века. Среди причин обращения русскими живописцами начала XX в. к древнерусской художественной традиции указаны новое видение, сформировавшееся в отечественной культуре к концу XIX в., окончательное соединение политики и искусства, в результате которого сфера политики стала неотъемлемым элементом художественных практик. Деятели культуры начали предлагать различные варианты общественного переустройства, главной целью которого должно было стать построение царства Правды. Еще одной из причин актуализации древнерусской иконописной традиции указан кризис той модели репрезентации обособленного и автономного субъекта, которая сформировалась в искусстве предшествующего периода. Художникам начала XX в. необходимо было решить проблему взаимодействия человека и окружающего его мира, установить дистанцию между ними. В заключении делается вывод, что в начале XX века именно искусство выступило основой для глобализации, в результате этого процесса было сформировано единое социокультурное пространство. Реакцией на глобализацию и стала глокализация: необходимость найти модерном и авангардом национальную художественную идентичность и пути для самоопределения. Художественным ориентиром здесь и выступали традиции древнерусского искусства.

Ключевые слова: древнерусская живопись, художественная традиция, авангард, русская культура, иконопись.

Для цитирования: Синявина Н. В., Гаврилина Л. М. Причины актуализации древнерусской живописной традиции в отечественной культуре начала XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 16–26. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

REASONS FOR THE ACTUALIZATION OF THE ANCIENT RUSSIAN PAINTING TRADITION IN THE NATIONAL CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Natalia V. Sinyavina, DSc in Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation, e-mail: cleo2401@mail.ru

Larisa M. Gavrilina, CSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Abstract: The authors note that the difficulty in analyzing the stated issues is due to the ambiguous interpretation of different aspects of the creative process by the masters of modern and avant-garde (the attitude to material and form, the artist as a creator and the viewer as a subject), with the variety of concepts for the development of art at the beginning of the 20th century. Among the reasons for the conversion by Russian painters of the early twentieth century. To the ancient Russian artistic tradition are indicated a new vision that was formed in Russian culture by the end of the 19th century, the final connection of politics and art, as a result of which the sphere of politics became an integral element of artistic practices. Cultural figures began to offer various options for social reorganization, the main goal of which was to be the construction of the kingdom of Truth. Another reason for the actualization of the ancient Russian icon-painting tradition is the crisis of the model of representation of a separate and autonomous subject, which was formed in the art of the previous period. Artists of the early twentieth century. it was necessary to solve the problem of interaction between man and the world around him, to establish a distance between them. In conclusion, it is concluded that at the beginning of the 20th century it was art that became the basis for globalization, as a result of this process a single socio-cultural space was formed. The reaction to globalization was glocalization: the need for modernity and the avant-garde to find a national artistic identity and ways for self-determination. The artistic reference here was the traditions of ancient Russian art.

Keywords: ancient Russian painting, artistic tradition, avant-garde, Russian culture, icon painting.

For citation: Sinyavina N. V., Gavrilina L. M. Reasons for the actualization of the ancient Russian painting tradition in the domestic culture of the early twentieth century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 16–26. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

Данная проблематика уже становилась предметом рассмотрения в исследованиях искусствоведов и культурологов, художников и критиков. Однако ее многоаспектность, несмотря на, казалось бы, достаточную изученность, позволяет вновь обратиться к ней для расставления некоторых акцентов. Сложность при ее рассмотрении связана с двойственностью трактовки всех аспектов художественного творчества представителями модерна и авангарда (отношение к материалу и форме, художнику как творцу и зрителю как субъекту), с переходом от формалистической составляющей модерна к политическим/идеологическим и концептуальным системам ряда авангардных течений (в частности, дадаизма, конструктивизма), с сосуществованием взаимоисключающих стратегий развития искусства в начале XX века

(у модернистов и авангардистов, как правых, так и левых, как первой волны, так и второй). Таким образом, может показаться, что не всегда возможно найти точки их пересечения и сходство. Однако, несмотря на наличие полярных позиций, мозаичность и противоречивость художественного процесса, многообразия групп и объединений в начале XX века – все они составляют единое социокультурное и интеллектуальное пространство. Более того, все они вращались вокруг социально-политических интерпретаций (от менее до более радикальных) такого понятия, как несправедливость. Именно это и выступает тем общим, что было присуще почти всем художественным группам и течениям в русском искусстве рубежа XIX–XX вв.

Таким образом, расширение границ искусства в начале XX в. происходит за счет включения в него политической сферы. Для авангардистов и модернистов, как и художников Возрождения, на первый план выходит этический и аксиологический аспект творчества. Представители обеих эпох жили во времена крупномасштабных преобразований, где актуальны были проблемы свободы и независимости личности человека, поэтому желание многих живописцев начала XX века заняться политикой выглядит вполне логичным.

Итак, по каким же причинам отечественные мастера рубежа XIX–XX вв. обратились к традициям и принципам древнерусской иконописи:

1) новое видение

Рубеж XIX–XX веков отмечен кардинальной трансформацией всех сторон жизни общества. Появление многочисленных технических устройств (телефон, телеграф, аэростат, автомобиль, первые модели самолетов и пр.) не могло не изменить научную и культурную парадигму. Взаимосвязь науки и искусства во все исторические периоды была довольно сильна (например, развитие оптики и баллистики в XV в., бесспорно, воздействовало на построение композиции ренессансными художниками посредством линейной, а не обратной, перспективы). Однако в начале XX века она проявилась со всей очевидностью.

В частности, работа молодого А. Бретона в психиатрических клиниках, где основными методами лечения были толкование сновидений и метод свободных ассоциаций, способствовала возникновению сюрреализма.

Таким образом, граница между нормой и патологией, старым и новым в начале XX века становится подвижной, рождается, с одной стороны, вера в безграничные возможности человека, а для этого нужна абсолютная свобода. С другой стороны, столь бурное техническое развитие приводит к актуализации проблемы отчуждения, которая детерминирует многие процессы в искусстве того времени. Но, несмотря на это, одной из главных ценностей модерна и авангарда выступает именно современность с ее быстротечностью и изменчивостью, а искусство стремится сохранить свой высокий

статус, пытаясь ее зафиксировать и не желая опускаться до уровня ремесла (даже декоративно-прикладную сферу поднимают до ранга искусства, многие критики и мастера перестают использовать прилагательное «прикладная/прикладное»).

Изобретение же кинематографа и широкое распространение фотографии привели к рождению новой визуальности и дискуссии об их статусе в сфере культуры, возможности или невозможности отнесения их к новым видам искусства. Более того, приходит осознание, что существующие формы художественной культуры не способны отразить происходящие изменения. «После проведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы» [8, с. 415].

Художники начала XX в. искали визуальный образ, способный отразить меняющийся вокруг них мир. В статье о В. Хлебникове Ю. Тынянов, давая характеристику его творчеству, использует словосочетание «новое зрение», которое можно отнести к творчеству авангардистов и отчасти модернистов [14]. О необходимости нового видения писали в тот период и философы, и художники (В. Кандинский, К. Малевич, М. Шагал, П. Филонов и др.), что можно объяснить сменой мировоззрения на рубеже XIX–XX веков. Вообще слова «мировоззрение» и «картина мира» отсылают к визуальному восприятию, к особенностям видения, как конкретного человека, так и эпохи в целом (хотя у некоторых исследователей видение и зрение не наделяются синонимичностью, в частности, у М. Ямпольского¹ [17]).

Безусловно, каждый историко-культурный период наделен своим ракурсом видения, а «художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства – мерность, – которое свойственно его эпохе» [11, с. 159]. То есть видение всегда детерминировано культурным сознанием актуальной ему эпохи, отличаясь от скопического режима, который хотя и подразумевает определенный порядок рассматривания мира, но все же трактуется как естественный. Об особенностях видения и различных типах визуальности, присущих тому или иному периоду, писали многие исследователи. В частности, С. Алперс, говоря о голландской живописи XVII в., подчеркивает, что в отличие от ренессансных мастеров Италии, чьи работы требуют прочтения, погружения в смысловые слои, поскольку являются частью текстуальной культуры, голландская картина должна быть увидена, ибо она рождена в контексте культуры визуальной [2]. К. Бучи-Глюксман вводит понятие «безумие видения», рассматривая искусство барокко [18], той эпохи, которая первой начала осознавать подвижность и неустойчивость мира.

¹ «Видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. Зрение относится скорее к области физиологии и оптики» (Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. С. 14).

В начале XX века довольно остро встала проблема национальной идентичности, тенденция, впрочем, присущая не только русской культуре, можно вспомнить трансформацию взглядов А. Глеза, от восторженного отношения к культуре античности он эволюционировал к поклонению кельтской культуры как выразителю французского духа. Однако не только ряд русских философов связывал ее решение исключительно со сферой религии, но и многие живописцы обращались к духовности, тем более что в России еще со времен славянофилов подобного рода проблемы решались исключительно в историко-культурном ключе. Например, Н. А. Бердяев подчеркивал, что «нерелигиозная мысль у нас всегда неоригинальна, плоска, заимствована, не с ней связаны самые яркие наши таланты, не в ней нужно искать русского гения» [3].

В связи с этим вполне логичной выглядит актуализация в конце XIX – начале XX вв. интереса к русской иконописи, которой еще в XIX в. отказывали в автономности, считая лишь подражанием византийской, одной из ее ветвей. Но, начавшаяся в тот период реставрация древнерусских икон, их коллекционирование, знакомство, благодаря сохранившим иконы старообрядцам, русского общества с иконописной традицией дониконовского периода (многое в этом направлении было сделано, например, семьей Рябушинских), приводят к кардинальной переоценке значимости древнерусской живописи в мировом искусстве. Сочность цвета и красота колористических решений, глубинные смыслы и символизм икон потрясли и исследователей, и публику (можно вспомнить о судьбоносном воздействии икон русского Севера на В. В. Кандинского, в тот момент еще доцента юридического факультета, отправившегося в этнографическую экспедицию в поиске древних правовых норм).

Именно в этот момент «было сформулировано и различие между иконичностью и иллюзионизмом как двумя различными типами визуальности» [7, с. 42]. В связи с этим можно вспомнить реакцию С. Н. Булгакова на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, стоя перед которой, он восклицал: «К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность» [5].

Многие философы начала XX в. писали о том, что визуально запечатлеть религиозно-сакральное как объект не вполне возможно, поскольку оно обладает иной природой, отличной от объектов видимого мира. «Икона – молитва, изобразительно выраженная. В этом и заключается существеннейшее смысловое различие между картиной и иконой» [13, с. 77]. То есть при его (религиозно-сакральное) «изображении» гносеологический подход не применим, в этом случае необходимо опираться на особую онтологию, позволяющую избежать привычных субъектно-объектных связей.

Таким образом, обращение к отдельным элементам древнерусской иконописи (использование обратной перспективы, имперсональность персонажей и пр.) дало авангарду возможность выйти за границы «чисто оптической» концепции субъективности» [12, с. 114]. Если в искусстве предшествующего

периода (в частности, импрессионизме) мир существовал в субъекте и для субъекта, то в начале XX в. «на смену парадигме «отражения» приходит принцип создания реальности, но в новом «ограниченном», сциентистском смысле» [12, с. 114].

2) зрение и знание

Искусство, еще с эпохи Ренессанса, наделяется познавательной функцией, и авангард, декларирующий об отказе от сложившихся в предшествующие эпохи принципов работы, тем не менее, сохраняет для себя этот элемент, трактуемый новым поколением мастеров как эксперимент и поиск иных методов.

Казалось бы, древнерусская живопись на протяжении длительного времени развивалась в рамках отличной от западноевропейского варианта художественной парадигме. В частности, И. А. Есаулов, давая характеристику «визуальной доминанте» русского искусства, указывает на его иконоцентризм, противопоставляя его «западноевропейской визуальной парадигме, восходящей к Возрождению» [9, с. 15]. Это не просто разный способ зрения или видения, прежде всего, это разные способы осмысления действительности. Однако любопытно другое: слова «знание» и «зрение, видение» выступают синонимами во многих языках, и их тождественность прослеживается, в том числе, и в этимологии. То есть можно сделать вывод о том, что живописная традиция Запада («знание» и «зрение», трактуемые в научной парадигме) и Востока («знание» и «зрение», растворенные в религиозном сознании) имеет общий корень, а в последующие периоды, в силу разности переживаемого исторического пути, она разделилась. Авангард же можно считать моментом, когда эти разошедшиеся в разные стороны ветви вновь соединяются. Неверно говорить, что в начале XX века в отечественной культуре не существовало дихотомии «наука – вера», но при этом их оппозиционность в некоторых теориях преодолевалась (например, в философской концепции Н. Федорова, представлявшей удивительное соединение христианства и научного знания). Тем более что «вера» могла иметь отношение не только к религии, но и к творчеству, к возможностям человека. В парадигме авангарда «ощущение не противостоит мышлению как чуждый элемент, это просто неизвестная, требующая определения величина, подобная математической величине X. Оно не дано, а задано познанию, каковое должно его определить из себя самого» [4, с. 89].

Даже в русском искусстве Нового времени, в котором, бесспорно, просматривается явное влияние западноевропейской живописи, можно имплицитно угадать иконическую православную традицию. Здесь уместно вспомнить о разных способах работы эпизодической и семантической памяти. Если первая отражает события в той последовательности, в которой они происхо-

дили, то основным принципом семантической памяти выступает заключение, «поэтому при активизации эпизода употребляется, как правило, глагол «вспоминать», а при активизации семантической памяти – глагол “знать”» [15, с. 26].

Если Петр I «прорубил окно в Европу», то икона была открытым окном в «мир горний», который мог быть познан не благодаря картезианской логике, а лишь посредством иного зрения, «умозрения в красках» (Е. Трубецкой). Иконописи присуща тишина, которая присутствовала и в других явлениях древнерусской культуры: и в молитвенном состоянии, и в исихазме, получившем на Руси название «безмолвие», или «умное делание». Более того, писание иконы требует от иконописца внутреннего сосредоточения, необходимого для познания Бога, как и от верующего, обращающегося к запечатленному иконописцем святому. Икона в этой аксиологической парадигме выступает не только объектом эстетическим, но и сакральным-религиозным. Таким образом, традиция включать в эстетическое религиозное или сакральное имеет в русской культуре давнюю историю.

Как писал А. Авраамов, «через эрудицию – к интуиции, – такова единственно возможная формула всякого истинного – художественного или религиозного мифотворчества» [1, с. 457]. Вспомним выступавшего с резкой критикой позитивизма и материализма В. В. Кандинского, для которого главной ценностью и целью выступала «Великая Духовность». Он полагал, что в основе звучащего космоса лежит духовность. Следовательно, виновность за свернувший с пути приближения к ней XIX век лежит только на человеке, который поверил в безграничные возможности своего разума и думал исключительно о собственном материальном благополучии. Двумя путями, ведущими к достижению цели, по мнению Кандинского, выступают «Великая реалистика», требующая лишь точного воспроизведения контура предмета (в этом случае мы приближаемся к его сущности, которая до этого заслонена нашим собственным сознанием), и «Великая абстракция», освобождающая нас от стереотипов сознания. Благодаря этому и возникает «незамутненное восприятие мира в его подлинном духовном величии» [12, с. 100].

Но нечто подобное слышится и в рассуждениях исихастов XIV–XV вв., писавших о том, что главная цель верующего человека найти возможность возродить внутри себя божественный свет, благодаря которому можно увидеть мир таким, каким его создал Бог. Без «умного делания» достичь этого невозможно, поэтому со стороны человека нужны постоянные духовные усилия, которые и демонстрируют запечатленные на иконах святые, выступающие своего рода свидетелями процесса восхождения человека к Богу по «божественной лестнице».

Таким образом, накопленные человечеством знания все-таки конечны, бесконечным может быть только само- и миропознание, а именно идеей о бесконечности (пусть и трактуемой по-разному) пронизано искусство древнерусских иконописцев и авангардистов.

3) царство Правды и утопические проекты

Философские идеи Ф. Ницше и других представителей «философии жизни» оказали огромное влияние на мифологии модерна и авангарда. Соединившись с идеей жизнестроения В. Соловьева и политическими теориями авангард предлагал различные утопические проекты общественного переустройства (от консервативных до радикальных), но всем им был присущ эстетизм (уже в XIX в. он был взаимосвязан со сферой политики, в начале же XX в. это взаимодействие лишь усилилось). Кроме того, авангарду присуща и идея правды, понимаемая, в том числе, как аутентичность или подлинность. В связи с этим поиск правды, который всегда сопряжен с индивидуальным открытием здесь и сейчас, с попыткой усмотреть очертания будущего, в том числе и посредством утопических построений, становится частью авангардного дискурса. Как отмечал Ф. Марк, «будущее всегда воздаст должное созидающим. Созидатели – будущему, но никогда – настоящему. Оно для них – всегда уже прошлое» [10, с. 312]. Поэтому одной из центральных категорий всех утопических проектов, связанных с общественным переустройством, выступает Правда, а целью становится либо построение царства Правды, либо его возрождение после утраты.

В культуре Др. Руси представление о Руси как царстве Правды начинает формироваться достаточно рано (еще в языческий период появилась дихотомия Правда – Кривда), но окончательно складывается к XVI в. Именно тогда же появляется и мифологема «Москва – третий Рим». Эсхатологичность сознания древнерусского человека искала пути спасения, и этим путем были сохранение веры и православия.

Таким образом, концепт «правда», витальность которого сохраняется в русской культуре на протяжении сотен лет, актуализируется в начале XX в., задавая вектор развития общественным процессам в России.

4) символичность цвета

Цвет в иконе следует рассматривать как овеществление трансцендентного. Многочисленные религиозные тексты дают представление о возникновении колористической системы в христианстве и ее символизме (Ветхий и Новый Заветы, в частности, Апокалипсис Иоанна Богослова, где каждый из всадников определенного цвета). Как известно, базовыми цветами в изобразительном искусстве выступают желтый, красный и синий, поскольку они, в отличие от других цветов, не получаются в результате соединения. Красный и желтый цвета в библейской традиции связаны с огнем: красный – с явлением Бога в виде огненного столпа (помимо этого значения есть еще одно – «красная глина», еврейский же вариант слова «красный» имеет тот же корень, что и в имени Адам). Желтый цвет олицетворяет очистительный огонь и вну-

треннее перерождение. Синий ассоциируется, конечно, с небесной сферой, но в ветхозаветной традиции символизирует еще и праведность человека, и его верность в служении Богу.

В результате соединения желтого и синего появляется зеленый, означающий в христианской традиции воскрешение и вечную жизнь. При смешении красного и синего образуется пурпурный, символизирующий священство и власть.

Важную роль в цветовой символике играет и белый, в котором соединены все остальные цвета. В лексике древнерусского общества существовало выражение «белый свет» как место, где истинный, божественный свет отделен от тьмы. Достижению этого и были посвящены практики исихазма, в контексте учения которого было разработано духовно-богословское учение о природе божественного света. То есть цвет и свет выступают взаимосвязанными онтологическими категориями трансцендентного бытия. Таким образом, благодаря цвету можно было выразить иерархичность мира в соответствии с христианской парадигмой, продемонстрировать дихотомию добро – зло.

Древнерусский иконописец наносил темперу слоями, благодаря чему цвет приобретал сочность и плотность, цвета не смешивались, что «является визуализацией идеи неслиянного соединения, присущей христианской традиции мысли» [6, с. 104]. Этот подход был присущ многим живописцам начала XX века, и «модернизму/авангарду в равной степени свойственны и трансмедиальность квазисакрального «нерукотворного» образа, и «мышление в материале»» [12, с. 94]. В творчестве художников начала XX в. цвет как материал (в частности, в работах В. Татлина, К. Малевича, П. Филонова) противостоит философии цвета как света (например, ее приверженцами были О. Розанова, И. Ключ, К. Редько и др.).

Таким образом, из разработанной мастерами древнерусской иконописи теории цвета живописцы начала XX в. брали те элементы, которые становились частью их собственных концепций (так, например, К. С. Петров-Водкин использует в своем творчестве так называемую «цветовую трехрядку» (красный, синий, желтый), состоящую из основных цветов иконописи Др. Руси).

5) проблема телесности и материальности, глубины

Проблема телесности в иконописи решалась в духовном контексте. Дрapiровка так искусно скрадывает очертания фигур святых, что создается ощущение их бестелесности. Ряд исследователей, характеризуя творчество мастеров начала XX в., подчеркивает, что уже в русской живописи XIX в. можно проследить тенденцию, направленную на превращение объема в плоскость благодаря иллюзорно-оптическому восприятию. Например, «уже у Репина в его «Запорожцах» под одеждами нет тел. Такими же «пустыми» являются и большинство фигур серовских портретов» [16, с. 48]. Можно вспомнить и плоскостность фигур персонажей на полотнах М. Нестерова.

Если обратиться к проблеме телесности в границах аналитического кубизма, то он исходит из представления, что целостность человека вообще всего лишь иллюзия. Его центральной проблемой видится дезинтеграция «телесного эго» и разрыв «с традиционным нарциссизмом эстетического опыта» [12, с. 107].

Таким образом, бестелесность при изображении фигур святых в древнерусской иконописи демонстрировала возможности перевода объема в плоскость.

Итак, одна из главных причин актуализации древнерусской иконописной традиции связана с кризисом той модели репрезентации обособленного и автономного субъекта, которая сформировалась в искусстве предшествующего периода. Мастерам модерна и авангарда необходимо было решить проблему взаимодействия человека и окружающего его мира, установить дистанцию между ними. У искусства предшествующих периодов одной из функций всегда выступала воспитательная, и содержание произведения должно быть понятно, оно должно быть создано на доступном языке (даже пронизанное символизмом средневековое искусство, было читаемо верующим (не случайно за храмом закрепилось название «Библия для неграмотных»), а фрески, иконы и скульптура всегда иллюстрировали сложные религиозные догматы). В авангардной парадигме дидактика исчезает, а ценность приобретают инновации и эксперимент, создаваемые произведения наделяются многослойностью смыслов, их формы отличаются поливариантностью. Для авангарда ценен, прежде всего, опыт, а не сложившиеся в прошлом доктрины, поэтому из наследия древнерусских мастеров каждый из живописцев выбирает лишь те элементы, что нужны конкретно ему. Художественное пространство в начале XX в. снимает границы между публикой и творцом. Отсутствие границ было присуще и древнерусской культуре, которую часто называют «синкретической культурой – верой» (И. В. Кондаков), и икона, как и храм, выступает не только объектом искусства, но и религии (можно сказать, что трансмедийность, присущую авангарду, можно обнаружить и в культуре Др. Руси). Осмысление иконы происходит не в плоскости «предмет искусства – зритель» (субъектно-объектные отношения), это всегда со-беседование, это путь самопознания, который и выступает импульсом для любого вида творчества. В культуре начала XX века пара «публика – творец» трансформируется, поскольку добавляется третий компонент – сфера политики, чей дискурс перестает быть внешним по отношению к искусству, а становится его неотъемлемой составляющей (тенденция, кстати, которая была присуща, как культурам европейских стран, так и США). Можно высказать предположение, что в начале XX века именно искусство выступило основным инструментом глобализации, результатом же этого процесса стало формирование единого культурного пространства. Реакцией на это и стал, в том числе, поиск представителями модерна и авангарда национальной художественной идентичности и путей для самоопределения, и ориентиром здесь выступали традиции древнерусского искусства.

Список литературы

1. *Авраамов А.* В дебрях эстетики (Интуиция или эрудиция?) // Семиотика и авангард: Антология. Москва: Академический Проект; Культура. 2006. С. 455–464.
2. *Алперс С.* Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. Москва: V–A–C press, 2022. 438 с.
3. *Бердяев Н. А.* Алексей Степанович Хомяков [электронный ресурс] // URL: <http://vehi.net>
4. *Бохенский Ю. М.* Современная европейская философия / Пер. М. Н. Грецкого. Москва: Издательство иностранной литературы, 1959. 288 с.
5. *Булгаков С. Н.* Автобиографические заметки [электронный ресурс] // URL: <http://royallib.com/book/bulgakov>
6. *Волков Н. Н.* Цвет в иконописи. Москва: Искусство, 1965. 246 с.
7. *Есаулов И. А.* Проблема визуальной доминанты русской словесности // Проблемы исторической поэтики, 1998. С. 42–55.
8. *Замятин Е.* О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. Москва: Советская Россия, 1990. 538 с.
9. *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 528 с.
10. *Марк Ф.* Сто афоризмов. Второй лик / Пер. и предисл. З. С. Пышновской // Искусствознание, 2008, № 4. С. 287–313.
11. *Матюшин М.* Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда / Сост. Н. Харджиев. Stockholm: Nyiaea prints: Almqvist & Wiksell intern, 1976. 189 с.
12. *Рыков А.* Политика авангарда. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 208 с.
13. *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. Москва: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 223 с.
14. *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Тынянов Ю. История литературы. Критика. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. 503 с.
15. *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. Москва, 2002. С. 23–30.
16. *Федоров-Давыдов А. А.* Русское искусство промышленного капитализма. Москва: Гос. акад. художественных наук, 1929. 246 с.
17. *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). Москва: Новое литературное обозрение. 2001. 240 с.
18. *Buci-Glucksmann C.* The madness of vision on baroque aesthetics. Athens, Ohio: Ohio University Press. 2013. 172 p.

РОЛЬ В. И. МУХИНОЙ В СТАНОВЛЕНИИ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ШКОЛЫ СТЕКЛОДЕЛИЯ

УДК 745.03

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-27-36>

Татьяна Алексеевна УДРАС,

Соискатель кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: t.udras@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена изучению влияния, которое оказала В. И. Мухина на становление и развитие советского художественного стеклоделия. С именем Веры Игнатьевны Мухиной связано возрождение в конце 1930-х – начале 1940-х годов русского художественного стекла. Автор рассматривает обстоятельства, сопутствующие зарождению ленинградской школы стеклоделия, подробно анализирует идеи, воплощённые в изделиях Мухиной. Особое внимание в статье уделено первому году работы ленинградского экспериментального цеха, сыгравшему роль научно-художественной лаборатории советского декоративного стекла. В 1948 году цех был преобразован в Ленинградский завод художественного стекла (ЛЗХС). В заключении выявлен ряд признаков, характеризующих ленинградскую школу стеклоделия: значимость цвета и формы, эстетики и практичности, переосмысление функций и методов использования декора и др.

Ключевые слова: Вера Мухина, художественное стекло, советское искусство, творчество, ленинградская школа стеклоделия.

Для цитирования: Удрас Т. А. Роль В. И. Мухиной в становлении ленинградской школы стеклоделия // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 27–36. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-27-36>

THE ROLE OF V. I. MUKHINA IN THE FORMATION OF THE LENINGRAD SCHOOL OF GLASSMAKING

Tatyana A. Udras, Applicant at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: t.udras@mail.ru

Abstract: The article is dedicated to the influence that V. I. Mukhina had on the formation and development of Soviet glassmaking. The name of Vera Ignatievna Mukhina is associated with the revival of Russian artistic glass in the late 1930s and early 1940s. The author examines the circumstances surrounding the birth of the Leningrad school of glassmaking, analyzes in great details the ideas embodied in Mukhina's products. Particular attention is paid to the first year of operation of the Leningrad experimental workshop, which played the role of a scientific and artistic laboratory of Soviet decorative glass. In 1948 the workshop was transformed into the Leningrad Art Glass Factory (LAGF). In conclusion, the features that characterize the Leningrad school of glassmaking are revealed. The importance of color and form, aesthetics and practicality,

the reconsidering of the functions and methods of using decor allow us to talk about the formation of a new artistic school of glassmaking.

Keywords: Vera Mukhina, art glass, Soviet art, creation, Leningrad school of glassmaking.

For citation: Udras T. A. The role of V. I. Mukhina in the formation of the Leningrad school of glassmaking. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 27–36. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-27-36>

Советское стекло как самостоятельное художественное явление заявило о себе в конце 1930–х годов. Молодое советское стеклоделие тесно связано с именем Веры Игнатьевны Мухиной. Талант Мухиной многолик, ей подчинились практически все жанры пластического искусства, она сочетала в одном лице скульптора, графика, театрального художника и создателя предметов художественного стекла. Работа В. И. Мухиной в области художественного стекла началась в 30-х годах и продолжалась до последних дней жизни.

На заводе «Красный гигант», бывшем Никольско–Бахметьевском, в 1938–1939 годах по ее эскизам ведущий мастер завода Михаил Сергеевич Вертузаев работал над сервизом для правительственных приемов «Кремлевский». Сервиз состоял из графина, компотницы, рюмок и бокалов, мороженицы, ваз. Мухина в работе над сервизом отказалась от традиционных приемов декорирования, применив широкую огранку изделий большими плоскостями и глубокие вырезы, выполненные алмазным колесом. Гранение не декорировало предметы, а участвовало в создании их формы. Красота сервиза заключалась в высоком качестве материала, его тщательной обработке, в выразительности и законченности форм. Массивная, строгая по пропорциям, выполненная из дымчатого хрусталя ваза для цветов «Астра», являющаяся частью сервиза, стала тем рубежом, с которого началось советское художественное стеклоделие. В те годы ей не было аналогов ни в Советском Союзе, ни за рубежом, единственное, с чем перекликается ее форма – с эскизами юбок, опубликованных Верой Игнатьевной в 1923 году в журнале «Ателье», в них видны те же зубчатые ритмы и членения.

До Мухиной советское бытовое стекло повторяло старые, дореволюционные формы и образцы. Оно украшалось только эмалевой росписью и «мальцовской гранью». Рабочие наносили на сосуд заученные, определенные сочетания граней без учета особенностей формы и назначения вещи. Декоративный узор превращался в самоцель, в своеобразную «одежду», которая в зависимости от величины предмета либо увеличивалась либо уменьшалась. Пассивное следование старым образцам, скованность творческой мысли были тормозом на пути становления советского художественного стеклоделия. Художников на советских стекольных фабриках не было, даже в Главстекле должность художника появилась только в конце 30-х годов. Художественный совет при Главстекле заработал в 1938 году.

«Готовую художественную продукцию принимает технорук. Художественные советы (там, где они имеются) состоят из представителей производства и торгующих организаций, без участия специалистов-художников», – писала газета «Правда» [3].

В результате осуществления первых пятилетних планов к концу 30-х годов создались технические предпосылки для развития производства не только промышленного, но и художественного стекла. Проблема создания советского художественного направления в стекле требовала своего разрешения. В семье певца Собинова Вера Игнатьевна познакомилась с известным ученым в области силикатов, работавшим в области технологии варки стекла, Николаем Николаевичем Качаловым. Жена Л. В. Собинова была урождённой Мухиной. Своим замыслом возродить в стране художественное стеклоделие они заинтересовали писателя Алексея Толстого – большого знатока русского материального мира. К решению вопроса был привлечён инженер Фёдор Семёнович Энтелис, который работал в «Стеклофарфорпроекте» и хорошо знал положение дел на заводах, в том числе на ленинградской зеркальной фабрике. Обобщение опыта, накопленного отдельными мастерами, учеными и небольшой группой художников, привело Мухину и Качалова к мысли о создании экспериментального научно-художественного центра по производству декоративного стекла.

Многочисленно обсуждавшиеся Качаловым, Толстым и Мухиной предложения были оформлены ими в виде письма правительству 10 января 1940 года, призывающему к возрождению отечественного художественного стеклоделия. Авторы письма подчеркивали, что обычные вещи домашнего обихода требуют к себе внимательного отношения, ибо «они являются важным фактором воспитания художественного вкуса в массах», они просили создать опытную базу на ленинградской зеркальной фабрике: «мы будем иметь десятки совершенно новых моделей художественных стеклянных изделий различного назначения, которые лягут в основу производственных заданий для массового выпуска на наших крупных заводских предприятиях» [9].

Инициатива деятелей искусства и науки была поддержана правительством. Наркомату стекольной промышленности совместно с ленинградскими организациями поручалось создать небольшой экспериментальный цех с лабораторией для опытных образцов. Именно Ленинград являлся центром, где были сосредоточены производственные и научные организации, работающие в области стекла: Союзстеклопроект, Специальное художественно-конструкторское бюро Ленинградского совнархоза, Институт химии силикатов АН СССР, кафедра стекла Технологического института, ряд заводов с уникальными стекольными производствами. Коллекции Русского музея, Эрмитажа, многочисленных дворцов – музеев хранили уникальные образцы художественных стеклянных изделий, изучение которых было прекрасной школой для художников и скульпторов.

Цех возник на базе зеркальных мастерских петроградского стекольного промышленного общества (год возникновения 1911), после национализации в 1924 году получившим название Дёминская зеркальная мастерская. В 1935 году на фабрике была построена стекловаренная печь и начался выпуск небольшого количества парфюмерных флаконов, и, позднее, выдувной сортовой посуды. Здесь в 1940 году были созданы научно-исследовательские лаборатории и экспериментальный цех для работы в области художественного стекла. Цех проектировал и строил Фёдор Семёнович Энтелис – известный инженер-стекольщик, впоследствии оставшийся работать техническим руководителем цеха. С завода «Красный гигант» в Ленинград приехали мастера, знакомые Веры Игнатьевны по работе с «Кремлевским» сервисом – Михаил Сергеевич Вертузаев и Пётр Прохоров. Новый цех был оборудован всеми необходимыми станками, приспособлениями и агрегатами для производства декоративного стекла, на это правительством было ассигновано девятьсот тысяч рублей.

Директор Зеркальной фабрики В. А. Нахтман 25 июня 1940 года писал В. И. Мухиной: «Дирекция фабрики полагает в ближайшие дни пригласить на постоянную работу по проектированию новых форм художественных стеклоизделий двух квалифицированных мастеров, одного скульптора и одного графика, выделяемых Ленинградским областным Союзом художников. Учитывая всю трудность и ответственность возлагаемой на этих двух лиц задач, сводящейся, в сущности, к созданию нового стиля в одной из ведущих отраслей прикладного искусства, дирекция фабрики считает недопустимым оставить их без высококомпетентного общего руководства со стороны кого-либо из выдающихся мастеров, пользующихся общепризнанным в нашей стране авторитетом» [10]. Директор просил Мухину взять общее руководство художественной стороной дела на себя.

В лабораториях кафедры стекла ленинградского химико-технологического института и экспериментального цеха зеркальной фабрики приступили к обширному плану научно-исследовательских работ по изысканию новых приемов изготовления художественных бытовых, декоративных стекольных изделий самых разнообразных типов. Перед новым ленинградским подразделением была поставлена задача: создать промышленные образцы советской стеклянной посуды и разработать современные техники декорирования и варки стекла. Программа создания бытовых образцов, выдвинутая Мухиной, заключалась в словах: « не делать дряни ни при каких обстоятельствах. Лучше мало, но высокохудожественно» [8, с. 34].

Мухина приезжала из Москвы в Ленинград каждый месяц на несколько дней. «Совершенно не желая, огорчу вас, – пишет она Качалову. – 22-го не смогу быть: идут непрерывные заседания по присуждению Сталинских премий и просмотры. Как член Комитета не могу не быть... 24–25 голосования. С 26-го конференция по скульптуре, на которой обязательно должна

быть, иначе будет скандал и порицание Союза. Постараюсь удрать на третий день, не дожидаясь конца...» [4, с. 325]. Но и при такой занятости она спешила в Ленинград, везла с собой наброски и эскизы.

Ленинградское отделение Союза советских художников прислало для работы на заводе А. А. Успенского и Н. А. Тырсу – талантливых художников с вполне сложившейся творческой индивидуальностью и с большим опытом педагогической и организаторской деятельности. Увлечённые свойствами стекла, широтой его художественных возможностей, они сумели под чутким руководством Веры Ивановны создать достаточно большое количество первоклассных изделий бытового назначения.

Мухина организовала работу в цехе следующим образом: следуя эскизу, мастер выдувал несколько образцов, художник в это время находился рядом, корректировал и улучшал свой эскиз, как это диктовалось материалом. Затем отбирались лучшие, наиболее выразительные образцы, и, уже с них снимали форму для серийного или массового производства. Художник, работая в тандеме с мастером, зачастую изменял свой замысел, импровизировал, учился стеклодувным приемам. А мастер становился полноправным соавтором каждой вещи. Он стремился почувствовать в оригинале замысел художника.

Так описывает производственный процесс в ленинградском экспериментальном цехе Н. Н. Качалов: «В. И. Мухина своей манерой работать давала живой пример синтетического творчества художника и технолога. Она никогда не привозила с собой законченных проектов своих вещей, а лишь эскизные наброски, нередко беглые карандашные зарисовки, сделанные в поезде по пути из Москвы в Ленинград, которые она уже дорабатывала на заводе... С появлением Веры Игнатьевны все оживлялось. Она перекидывалась двумя- тремя словами с выдувальщиком, который брал в руки свою волшебную трубку, прикалывал где-нибудь сбоку на гвоздик карандашный эскиз, и на наших глазах начинался интереснейший процесс... изредка слышались короткие реплики: «Пошире, Михаил Сергеевич! (Вертузаев)». – «Нельзя, Вера Игнатьевна, стекло не идёт». – «Ну, так давайте в эту сторону... так, так...ещё немножко! и т. д. Стоит ли говорить, что в этих случаях вещи получались красивыми, во всех отношениях целесообразными, их форма вытекала из свойств материала и соответствовала особенностям технологического прогресса...» [5, с. 324].

При изготовлении новых образцов художники и стеклодувы под руководством Мухиной старались создавать вещи конструктивно ясных форм, не засорённые обилием вычурных украшений, раскрыть красоту самого материала. Эти образцы получили высокую оценку в декабре 1940 года на московской выставке VIII пленума правления Союза советских архитекторов, выставках в Эрмитаже и Русском музее. В течении нескольких месяцев после пуска на предприятии было создано более трёхсот новых

образцов стеклянных изделий. Николай Николаевич Качалов был приглашён на пленум Союза советских архитекторов сделать доклад о художественных возможностях стекла. В марте 1941 года Качалов в журнале «Архитектура Ленинграда» с удовлетворением писал о достижениях художников в этой новой для них области. Многие заводы начали заказывать экспериментальному цеху формы для производства новых изделий на местах.

Цвет и форму Вера Игнатьевна считала основными художественными компонентами стеклянных изделий. Декорирование только цветом, без механической обработки, стало наиболее распространённым приемом в работе экспериментального цеха. Несмотря на то, что Мухина и ее коллеги создали новые, разнообразные по формам изделия, в них была видна единая, принципиально важная линия – они возникли на основе художественного мышления, порождённого знанием особенностей и богатейших возможностей материала, использованием глубоких традиций, сложившихся в творчестве и рабочих навыках мастеров – стеклодувов и изучением мирового художественного наследия. Вера Игнатьевна искала новые формы, ввела широкую огранку плоскостей, грани выполненных ею вещей не только пропускают, но и отражают свет.

Огромное значение Мухина придавала выявлению специфики материала, т. е. характерного для него декоративного «звучания». Работая непосредственно в цехе, учась у мастеров, она познавала суть каждого технологического приема и стремилась сообразовать своё вдохновение с накопленными традициями и опытом старых стеклодувов. Исходными принципами ее деятельности были: «1. Строгость. Простота и четкость. 2. Скупость. Возможна пышность, но никак не перегружать» [11]. Глубокие грани в изделиях Мухиной словно вырезаны стекой скульптора. Они становятся необходимой деталью в пластике формы; их ритм, движение, игра бликов зажигают в инертной массе материала скрытую жизнь. В середине века эта особенность декорировки явственно будет отличать изделия ленинградской школы стеклоделия.

Своё творческое кредо Мухина выразила так: «Делалось то, что хочет стекло и что хочет художник, и это рождает форму» [2, с. 109]. Увлеченность тем, что «хочет стекло» привела ее к созданию ряда чисто декоративных произведений, утилитарная сторона которых уходит на дальний план, вещь служит только «для красоты», являясь пластическим декоративным украшением интерьера. Мухина предвосхитила те искания художников стекла, которые массово проявились в конце 1960-х годов.

Большинству вещей, созданных Мухиной, несмотря на их разнообразие и различное назначение, свойственен единый творческий подход и использование одного и того же метода, основанного на приеме «свободного выдувания». Суть свободного выдувания состоит в том, что горячее стекло, набранное на трубку, свободно раздувается, не ограниченное какой-либо

металлической или деревянной формами. Форма изделий рождается на глазах у художника благодаря различным манипуляциям стеклодува с трубкой и другими инструментами: щипцами, ножницами и т. д. Работа художников в цехе, тесное сотрудничество их с мастерами-стеклодувами, начало которой положила Вера Игнатьевна, оказало благотворное влияние на развитие советского стеклоделия.

Мухина применяла в своих работах такие забытые виды гутной техники, как «кракле», залив, «мороз», венецианская нить, и т. д., сочетая их с различной окраской стекла, когда рисунок, цвет и фактура стекла получались различными в каждом отдельном экземпляре изделия одной и той же формы. Так были выполнены ею бокал на трёх ножках с селеновым заливом, бокал с опаловым заливом, бокал с «морозом». Вазы с нацветом были лучше всего встречены на небольшой выставке, устроенной в Союзе архитекторов. Мухина наметила весьма ценные для стекольной промышленности пути решения проблемы выпуска массовых недорогих и разнообразных вещей.

В Ленинграде Мухина повторила вазу «Астра», винный набор, которому дала то же название, сделала вазы «Лотос», «Колокольчик», «Репка», несколько кубков. Вазу «Лотос» отличают простые и лаконичные линии в сочетании с глубоким прозрачным цветом стекла. В зависимости от количества добавленных красителей, цвет может быть то нежным и светлым, то сильным и глубоким. В вазе «Колокольчик» насыщенная по цвету чаша покоится на совершенно бесцветной и прозрачной ножке. Выдувная чаша сосуда строится по образу раскрывшегося цветка.

Одной из интересных вещей Мухиной является ваза для цветов «Репка». Ее оригинальная форма действительно напоминает разросшуюся репу. В работе над образом вещи Вера Игнатьевна часто обращалась к природным формам. У «Репки» широкая, крепкая форма, свойственная славянским сосудам. Здесь Мухина продемонстрировала стремление к простоте и ясности образного строя предмета. Ваза производилась из стекла разных цветов и вошла в массовое производство. Вера Ивановна заложила интерес художников и мастеров к национальным мотивам, различная интерпретация которых будет служить отличительной чертой ленинградского стеклоделия.

Однако Мухина была далека от натуралистического воспроизведения природных форм. В ее работах творчески переработанный и переосмысленный плод или цветок воспринимаются не буквально, а лишь ассоциативно. Цветок служит лишь толчком для творческой фантазии, абстрагирования и создания новой, оригинальной художественной ценности. Эта новая ценность лишь напоминает реальную природу, т. к. ее пластика и пропорции переведены художником в другой материал и приведены в соответствие с человеческими масштабами и искусственным окружением, созданным вокруг него.

После фетишизации вещи, которая произошла в 1920-х годах, когда «производственники» предлагали заменить инженера на художника и развивали теорию «искусства как жизнестроения», эстетика на много лет потеряла интерес к предметному миру. Лишь в начале 1940-х годов Мухина авторитетно заявила, что даже заурядные предметы домашнего обихода требуют при проектировании пристального внимания. «Красота должна стать частью повседневной жизни, войти в быт, – говорила она. – Я утверждаю, что обед из красивой тарелки и чай из красивой чашки вкуснее и потому полезнее. Искусство, окружая повседневно человека, смягчает нравы, оно развивает вкус масс» [6].

Работа Мухиной в создании образцов стеклянной посуды отличалась стремлением к синтезу практического и эстетического начал. Так, высокий бокал-фужер строгих контурных линий имеет непривычно массивный столбик подставки, что позволяет удобно держать его в руке. Практическую функцию выполняют также несколько сферических контррельефных граней. Одновременно эти же грани создают декоративный эффект, образуя воздушный, объемно расположенный в толщине массы узор.

В произведениях Веры Игнатьевны всегда ощущается связь с лучшими примерами мирового художественного наследия. В нескольких своих бокалах и вазах она успешно применила почти забытую технику венецианской нити. Она часто использовала традиционные формы тулова рюмок-ремеров и кубков, соединяя их с новыми, оригинальными ножками.

В. И. Мухина заложила основы ленинградской школы стеклоделия, сформировала ее основные стилистические признаки. По мнению Н. Василевской, это «во - первых, особый образный строй изделий – строгий, нарядно-торжественный, лирический; во – вторых – углубленная работа над формой, максимально выявляющая природные свойства материала. В – третьих- это отношение к цвету, как к компоненту формы; в – четвертых- развитие образительной традиции, идущей от форм живой природы» [1].

.В записке, поданной в правительство в 1946 году «О художественных мануфактурах» Мухина пишет: «Мы должны возродить наше первоклассное прикладное искусство, используя все новейшие достижения техники и новейшие материалы... Мы должны иметь вещи, которыми мы будем гордиться, так как они будут показателями нашей культуры» [7, с. 32].

Мухина считала главной задачей искусства утверждение идеала. Она понимала, что для его формирования нужны не только воображение, чтобы исходя из существующей реальности предугадать эстетические и нравственные цели будущего, но и «условности», благодаря которым жизнь получает не натуралистическое отражение в искусстве, а преобразуется в реалистический идеал.

В XX веке проблемы формы, цвета, движения, материала и пространства приобрели необычную остроту. Мухина сумела перевести эти проблемы

из области чистого эксперимента в область средств реалистического искусства. Ее вещи являлись образцами советского реализма, выведшие наше искусство на мировой уровень. Мухина выполнила тем самым задачу интернационализации искусства.

Все, что было создано в первый год образования предприятия небольшим творческим коллективом под руководством В. И. Мухиной, вошло в золотой фонд советского декоративного искусства, определив высокий уровень профессиональной культуры и эстетическую ценность ленинградского художественного стекла. В основе успехов экспериментального цеха лежал большой творческий опыт, глубокая связь с традициями русского декоративно-прикладного искусства и постоянное стремление к эксперименту.

В. И. Мухина оставалась художественным руководителем завода до своей кончины в 1953 году. Все реже она могла приезжать в Ленинград, но ее письма к Качалову по-прежнему были наполнены вопросами о стекле и заботами о заводе. До последних дней жизни она участвовала в организационных хлопотах, касающихся завода и цеха, являясь инициатором различных мероприятий, направленных на улучшение производства. Благодаря ее усилиям были значительно облегчены трудности восстановления предприятия, совпавшие с периодом восстановления страны после окончания Великой Отечественной войны.

Успехи творческого коллектива, возглавляемого В. И. Мухиной, наглядно показали новые возможности художественного стекла. Творчество художников и мастеров экспериментального цеха, преобразованного в 1966 году в ленинградский завод художественного стекла, получило впоследствии название «ленинградская школа», характерными чертами которой являлись применение гладкого цветного и бесцветного стекла, не изрезанного мелкой алмазной гранью; исключительная важность использования цвета; декорировка стекла не механической обработкой, а цветом; нестандартность алмазного гранения и не умирающий экспериментаторский дух, основанный на тесном содружестве художников, ученых-технологов и мастеров.

Ленинградскую школу стекла отличает не внешняя броскость, а некоторая суховатая элегантность, сдержанность и точность, детальный предварительный анализ и глубокая научно-техническая и художественная обоснованность выбранных решений. Стремление «алгеброй» именно «поверить» гармонию, но искать ее интуитивно, без помощи «алгебры». Высокая художественная культура, тонкий вкус, художественная образованность отличают ленинградскую школу художественного стеклоделия. Эта школа складывалась постепенно, и в предвоенный год Мухиной и ее соратниками были заложены лишь первые основы того, что позже можно будет обоснованно назвать «ленинградской школой» в советском художественном стекле.

Список литературы

1. *Василевская Н. И.* Творчество и производство // Декоративное искусство СССР, 1973. № 2. стр. 16–17.
2. *Воронов Н. В., Дубова М. М.* Невский хрусталь. Ленинград: Художник РСФСР, 1984. 143 с.
3. *Воронова О. А.* Вера Игнатьевна Мухина. Москва: Искусство, 1976. 190 с.
4. *Качалов Н. Н.* Стекло. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1959. 384 с.
5. *Качалов Н. Н.* Художественное стекло. Ленинград: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1959. 28 с.
6. *Климов Р. Б.* Мухина. Художественное наследие в 3-х томах. Т. 1–3. Москва: Искусство, 1960. 320 с.
7. Письмо А. Толстого, В. Мухиной и Н. Качалова / Материалы архива музея ЛЗХС. Копия.
8. РГАЛИ, ф. 2326, оп.1, ед. хр. 311, л. 2.
9. РГАЛИ, ф. 2326, оп.1, ед. хр. 15, л. 44

КОЛХОЗНО-СОВХОЗНЫЕ ТЕАТРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ЮГА РОССИИ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ

УДК 304.44

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-37-50>

Тимофей Викторович КОВАЛЕНКО,

кандидат философских наук, заместитель директора Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, Краснодар, Российская Федерация, e-mail: timofey.kovalenko@gmail.com

Аннотация: Представлена реконструкция территориальной инфраструктуры колхозно-совхозного театрального движения на Юге России в границах современных Краснодарского края и Ростовской области. На основе анализа документов из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Центра документации новейшей истории Краснодарского края, а также – материалов периодической печати приведены основные сведения о создании и деятельности Адыгейского, Армянского, Греческого, Ейского, Кропоткинского, Крымского, Миллеровского, Славянского колхозно-совхозных театров и Вёшенского театра колхозной казачьей молодежи. Учитывался контекст государственной культурной политики 1930-х годов.

Ключевые слова: театральная жизнь, колхозно-совхозный театр, государственная культурная политика, Юг России, Краснодарский край, Ростовская область.

Для цитирования: Коваленко Т. В. Колхозно-совхозные театры в художественной жизни Юга России: опыт реконструкции // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 37–50. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-37-50>

KOLKHOZ AND SOVKHOZ THEATERS IN THE ARTISTIC LIFE OF THE SOUTH OF RUSSIA: RECONSTRUCTION EXPERIENCE

Timofei V. Kovalenko, Southern Branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Krasnodar, Russian Federation, e-mail: timofey.kovalenko@gmail.com

Abstract: The reconstruction of the territorial infrastructure of the collective-farm and state-farm theatrical movement in the South of Russia within the boundaries of the modern Krasnodar Territory and the Rostov Region is presented. Based on the analysis of documents from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art and the Center for Documentation of the Contemporary History of the Krasnodar Territory, as well as materials from the periodical press, the main information about the creation and activities of the Adyghe Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Armenian Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Vyoshensky Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Greek Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Yeysk Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Kropotkinsky Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Crimean Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the

Millerovsky Kolkhoz and Sovkhoz Theaters, the Slavyansk Kolkhoz and Sovkhoz Theaters in the context of the state cultural policy of the 1930s.

Keywords: theatrical life, collectivization theater, state cultural policy, South of Russia, Krasnodar region, Rostov region.

For citation: Kovalenko T. V. Kolkhoz and Sovkhoz Theaters in the Artistic Life of the South of Russia: Reconstruction Experience. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 37–50. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-37-50>

История колхозно-совхозного театрального движения – яркая и почти забытая страница художественной жизни 1930–1950-х годов. Формирование централизованной модели театральной жизни в период первых пятилеток (1928–1941 годы.) осуществлялось на фоне двух тенденций изменения ее идеологического содержания и территориального структурирования, которые с полным основанием можно называть мегапроектами культурной политики 1930-х годов. Речь идет о развитии общесоюзной сети театров юного зрителя и такой же масштабной сети колхозно-совхозных театров. И если молодежные театры представлены в качестве структурного элемента художественной жизни вплоть до сегодняшнего дня, то колхозно-совхозные стали частью истории.

В последнее время интерес к этой теме вновь начинает проявляться: в 2018 и 2022 годах опубликованы монографические работы Б. В. Ильина [5] и Н. О. Чикиревой (Шлегель) [31], посвященные изучению истории колхозно-совхозных театров в Вологодской области и в Западной Сибири. Написанные на основе множества архивных материалов книги, безусловно, являются ценным вкладом в исследование этой проблемы.

История колхозно-совхозных театров Юга России – малоизученная тема, причем в других регионах страны, например в Сибири, ситуация выглядит несколько иначе (см. подроб.: [7]). Среди обобщающих исследований необходимо отметить фундаментальную работу В. А. Матецкого [8], в которой представлен общий обзор театральной жизни Юга России, приведены некоторые количественные и фактические данные о деятельности колхозно-совхозных театров. История Адыгейского колхозно-совхозного театра рассматривалась С. С. Шхалаховой в общем контексте развития театрального искусства региона [32]; в связи с популярностью фигуры М. А. Шолохова частично обобщен опыт работы Вёшенского театра колхозной казачьей молодежи.

Настоящая статья представляет собой первый опыт реконструкции истории колхозно-совхозного театрального движения на Дону и Кубани, проведенной на основе комплекса неопубликованных документов из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Центра документации новейшей истории Краснодарского края, а также – материалов периодической печати (газеты: «Советское искусство», «Литературная газета», «Вечерняя Москва», «Красное знамя»/«Большевик», «Молот»;

журналы: «Рабис», «Колхозный театр», «Современный театр», «Театр и драматургия», «Советский театр», «Рабочий и театр»). При этом за рамками авторского внимания остались вопросы анализа репертуара, биографий ведущих актеров и режиссеров колхозно-совхозных театров, истории создания отдельных спектаклей.

Проект развития сети колхозно-совхозных театров как профессиональных коллективов, совмещающих функции просвещения и массовой пропаганды формируется в 1932–1993 годы. В контенте государственного планирования развития искусства и создания новой территориальной структуры размещения сети театральнo-концертных предприятий было запроектировано развитие нового типа учреждения – колхозно-совхозного театра. Существовавшие разрозненно структуры так называемого деревенского театра (см., подроб.: [4, с. 543–547]) были объединены в общероссийскую, а в перспективе – всесоюзную, сеть, методическое руководство которой осуществлял сектор искусств (впоследствии – Управление театральнo-зрелищных предприятий) Наркомпроса РСФСР.

Здесь важно подчеркнуть, что создаваемые колхозно-совхозные театры – это профессиональные, передвижные коллективы, призванные осуществлять культурное обслуживание крестьян и жителей рабочих поселков на определенной территории, развивавшиеся параллельно многообразным формам художественной самодеятельности, но включавшие на первом этапе в свой состав участников сельских любительских объединений. Впоследствии колхозно-совхозные театры должны были стать центрами повышения профессионального мастерства, оказывающими методическую помощь любительским кружкам и коллективам на местах.

На 1 января 1933 года в РСФСР было 354 театральнo-концертных коллектива, в том числе 311 городских и 43 колхозно-совхозных театра. Согласно планам чиновников от Наркомпроса и Госплана в 1934 году только в РСФСР должны быть созданы 113 колхозно-совхозных театров; по 10 театров будут работать на Средней Волге и Северном Кавказе [14]. Однако реально сеть увеличилась до 373 театров всех видов и типов, в число которых входили 294 городских и 79 совхозно-колхозных [26].

В Азово-Черноморском крае в конце 1920-х годов существовало только два передвижных театральнo-концертных коллектива, идеологическая концепция работы которых соответствовала формирующейся сети: в Ростове – театр «Хлебороб», образованный из самодеятельных коллективов при Ростовском доме крестьянина в 1924 г.; в Краснодаре – Северо-Кавказский колхозный ТРАМ (Передвижной рабоче-крестьянский театр под руководством Ф. С. Ильяшенко), отмеченный на Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства, которая проходила 6–21 августа 1932 года [8, с. 128].

По мысли обозревателя журнала «Колхозный театр» А. Барда, одного из теоретиков и практиков-методистов колхозно-совхозного театральнo-

движения, театр «Хлебороб» «по праву может быть назван пионером... не только в Азово-Черноморском крае, но, пожалуй, по всему Союзу» [2, с. 26]. Созданные им спектакли «Смерть засухе», «Толока-Молока», «Для машины нет кручины», «Подавай землеустройство» и др., не обладавшие, конечно, никакими художественными достоинствами, внесли важный вклад в популяризацию новой государственной аграрной политики и идеологическую пропаганду. Летом 1932 года театр был ликвидирован как убыточный: ни в Краевом земельном управлении, в подведомственности которого он состоял, ни в Краевом отделе народного образования, осуществлявшем методическое руководство, не нашлось 45 тыс. руб. для ежегодной дотации [9].

Надо отметить, что региональные органы управления художественной жизнью, включая и партийные, в начале 1930-х годов по большей части были не профессиональны и беспомощны. Это во многом связано с непрекращающимися реформами центрального аппарата Наркомпроса РСФСР, которые начались в 1928 году и завершились созданием «союзно-республиканского органа на правах министерства» – Всесоюзного комитета по делам искусств в 1936 году. Не менее актуален был и вопрос руководящих кадров. Об управленческом коллапсе на местах нередко и очень жестко писали в отраслевой печати [21]. Но на Юге России ситуация осложнялась еще серией территориальных преобразований, результатом которых было региональное обособление, а вместе с ним необходимость «разделов» не только учреждений культуры и искусства, но структур управления. В 1934 году из состава Северо-Кавказского округа был выделен Азово-Черноморский, разделенный в свою очередь на Ростовскую область и Краснодарский край в 1937 году.

В январе-феврале 1934 года заведующим сектором периферийных театров Управления театрально-зрелищных предприятий Наркомпроса РСФСР Ф. Калантаровым было проведено обследование художественной жизни в регионах Юга России. В проекте резолюции «О работе театров Азово-Черноморского края», составленной по результатам его выездов, встреч и бесед с творческими работниками и представителями местной власти, он отмечал: «Азово-Черноморский край не имеет единого руководящего центра театральной работы, театры никем не руководятся. Такое положение с руководством объективно привело к ухудшению театральной работы, в том числе к ликвидации театра в Краснодаре, плохому подбору трупп» [18]. Результатом этих мероприятий стало учреждение в составе Краевого отдела народного образования Управления театрально-зрелищных предприятий (УТЗП КрайОНО), которое возглавил Полянский¹.

Одним из направлений работы управления и стала реализация приказа Наркомпроса РСФСР от 15.03.1934 № 219 «О развертывании сети колхозно-совхозных театров» и постановления СНК РСФСР от 05.12.1934 № 1165

¹ Инициалы не выявлены.

«О колхозных театрах». В 1934 году при участии Северо-Кавказского крайкома Рабис распущенная полтора года труппа театра «Хлебороб» была вновь собрана под эгидой нового учреждений, названного Первый колхозный театр Азово-Черноморского края. Театр успешно начал работу привычными ему методами: в весеннюю посевную кампанию состоялось свыше 50 поездок по колхозам края с концертными программами политико-пропагандистского содержания [11]. Сложнее было со спектаклями. За первые 8 месяцев работы было подготовлено четыре большие работы: «Не все коту масленица» по пьесе А. Н. Островского, «Своим путем» А. Г. Глебова, а также – «Прорыв в любви» А. Д. Чуркина и «Игра интересов» Х. Бенаветно-и-Мартинеса. Отсутствие профессиональной режиссуры детерминировало невысокий художественный уровень; отсутствие приемлемой материальной базы и хорошо укомплектованной труппы – невозможность регулярного проката всего репертуара. Три отмеченных характеристики, по большому счету, можно считать родовыми чертами колхозно-совхозного театрального движения не только Юга России, но и всей страны в целом.

На IV Пленуме ЦК Рабис (25 мая 1934 г.) при обсуждении состояния колхозно-совхозных театров страны Азово-Черноморский край вновь подвергся критике за невысокие темпы роста сети [23]. К началу 1935 года краевое УТЗП запланировало открытие еще трех театров: так появились Второй, Третий и Четвертый колхозные театры, а в конце 1935 года – Первый и Второй совхозные театры [15, л. 13–19]. Азово-Черноморский край, таким образом, был единственным из регионов страны, который намеренно разграничил поле работы своих театров, предполагая раздельное обслуживание сельскохозяйственных территорий по экономическому типу. Однако такая практика себя не оправдала: «ограниченность пределами совхоза не давала возможности финансово свести концы с концами, обслуживание прилегающих колхозов не поощрялось», как отмечал А. Бард [3, с. 36].

Развитие получили и национальные колхозные театры. В 1935 году в Ростове на базе бывшей армянской секции ТРАМа был создан Азово-Черноморский краевой колхозно-совхозный армянский театр [8, с. 131]. В период с 1935 по 1937 год в крае работал Греческий передвижной театр, база которого располагалась в Крыму. Театр был создан без согласования с краевым УТЗП собственным решением райисполкома Греческого национального района [20, л. 58] и был ликвидирован вместе с ним. Руководители и большинство его актеров были репрессированы.

В 1937 году Азово-Черноморский край был разделен на два самостоятельных региона – Ростовскую область и Краснодарский край. В течение почти всего года осуществлялась работа по формированию институтов управления художественной жизнью. Этот процесс не был простым и во многом обострил неэффективность организационно-творческой модели управления, основными характеристиками которой были финансовая задолженность,

накапливающаяся многое годы, и деградация и без того слабой материальной базы, а также – отсутствие квалифицированных кадров.

Краснодарский краевой отдел по делам искусств, образованный 4 октября 1937 года, был вынужден принимать на баланс театры вместе с их долгами: «Помимо дотации, полученной от государства в 1937 году, театрально-зрелищные предприятия пришли ... с дополнительным разрывом по своей эксплуатационистской и оперативной деятельности в 740 тыс. руб.», как отмечал начальник отдела искусств И. Д. Никитин [16, л. 22]. Нормализация финансово-хозяйственной деятельности, ставшая основным содержанием работы отдела искусств до конца 1930-х годов, во многом увенчалась успехом. Даже несмотря на то, что СНК РСФСР отказался в 1938 году ликвидировать эксплуатационный разрыв, выделив только 380 тыс. руб., к 1940 году Краснодарскому драматическому театру им. М. Горького удалось не только погасить долги в 160 тыс. руб., на выйти на бездотационную работу, получив свыше 14 тыс. руб. прибыли [17, л. 17]. Во многом, это объяснимо квалифицированным менеджментом: отдел искусств в период с 1937 по 1941 год возглавлял И. Д. Никитин, директом театра в 1938–1940 годах был Л. И. Николаев, роль которых в истории художественной жизни края до сих не описана и не обобщена.

На работу Управления по делам искусств Ростовской области негативное воздействие оказывала частая смена кадров, ставшая следствием нескольких этапов политических репрессии (см. подроб. [6]). В сентябре 1937 года на должность начальника управления был назначен Каменский², который «не сумел уловить основные звенья работы, чтобы вытянуть весь участок, потерял нить идейно-политического и творческого руководства, был захлестнут хозяйственными и финансовыми трудностями». 22 октября 1938 года комиссия облисполкома отстранила его от должности как «не обеспечившего руководство и не справившегося с работой». Перед новым начальником (Ворокий³) были поставлены задачи «ликвидации последствий вредительства на предприятиях искусства, а также расширение сети и качественное укрепление всех видов профессионального искусства, художественного образования и художественной самодеятельности» [16, л. 88–89]. Однако показатели работы управления по-прежнему были далеки от удовлетворительных: в 1937 году эксплуатационный разрыв только по театрам области составлял 3288 тыс. руб., в 1938 г. сократился всего до 2991 тыс. руб.» [16, л. 91].

Театры бывшего Азово-Черноморского края были разделены следующим образом:

- в Краснодарском крае 10 театров (Краснодарский драматический театр им. Горького, Краснодарский театр музыкальной комедии, Ар-

² Инициалы не выявлены.

³ Инициалы не выявлены.

- мавирский драматический театр им. А. В. Луначарского, Майкопский драматический театр, Ейский колхозно-совхозный театр, Славянский колхозно-совхозный театр, Крымский колхозно-совхозный театр, Кропоткинский колхозно-совхозный театр, Адыгейский колхозно-совхозный театр и Армянский колхозно-совхозный театр);
- в Ростовской области 10 театров (Ростовский драматический театр им. М. Горького, Ростовский театр музыкальной комедии, Ростовский театр им. Ленинского комсомола (Ростовский ТРАМ), Ростовский театр юного зрителя, Таганрогский драматический театр, Таганрогский театр юного зрителя, Новочеркасский драматический театр, Шахтинский драматический театр, Миллеровский колхозно-совхозный театр, Вёшенский театр колхозной казачьей молодежи).

На первый взгляд кажется, что институциональная структура сети организована гармонично, по 10 театров на каждый регион, однако большая часть колхозно-совхозных театров была передана во вновь образованный Краснодарский край. «Вообще вопрос о дислокации театра у нас разрешен не совсем правильно. Допустим, Ростов имеет один колхозно-совхозный театр, я имею – шесть театров», – заявлял начальник краснодарского отдела по делам искусств И. Д. Никитин в республиканском управлении на совещании 13 апреля 1940 года [17, л. 72].

Колхозно-совхозные театры в Ростовской области работали только в северной ее части. В 1937 году Миллеровский драматический театр, упоминание о деятельности которого относится к периоду 1934–1936 годы [8, с. 226], был преобразован в колхозно-совхозный. Возможно, в состав его труппы вошли актеры Первого колхозного театра Азово-Черноморского края⁴, во всяком случае после 1937 года базы колхозно-совхозного театра в Ростове уже не было. В июне 1938 года здание, в котором театр работал в городе, сгорело [16, л. 90]; отсутствие постоянной базы и другие организационно-творческие проблемы не позволили наладить стабильную деятельность и изменить финансовое положение. Долги росли, эксплуатационный разрыв в 1938 году увеличился до 193,0 тыс. руб. против 163 тыс. руб. в 1937 году [16, л. 90]. По-видимому, в конце 1939 года Миллеровский колхозно-совхозный театр был ликвидирован.

Однако главным достижением Ростовской области в сфере развития колхозно-совхозного театрального движения был Вёшенский театр колхозной казачьей молодежи. Этот театр на Верхнем Дону был открыт по инициативе М. А. Шолохова и при деятельном участии дружившего с писателем секретаря Вёшенского райкома ВКП(б) П. К. Лугового.

У М. А. Шолохова, ставшего к середине 1930-х годов частью советского литературного канона, были очень сложные отношения с драматургией. Как и от других «живых» классиков от него требовали пьесу на современную тему,

⁴ Данное утверждение является предположительным.

которую он неоднократно обещал написать, в том числе В. И. Немировичу-Данченко, Ю. А. Завадскому и многим другим. Успехи коллективизации, описанные в романе «Поднятая целина», идеально соответствовали критериям социального заказа, однако писатель не смог сделать даже его инсценировку. В 1934 году он так описывал эти события: «Сначала я сам предполагал переделать для театра роман «Поднятая целина», но потом отказался от этой мысли и решил создать оригинальное драматическое произведение, тоже на колхозном материале. Такую пьесу я даже начал... В моей будущей пьесе меня интересует крестьянин в коллективизации, его психология, показ людей в колхозе. Время действия пьесы – первые годы коллективизации» [13]. Пьеса в итоге написана не была.

С разницей полгода в Ленинграде и в Москве состоялись премьеры спектаклей по роману «Поднятая целина»: в Театре им. ЛОСПС – 7 ноября 1933 г.; в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова – 30 марта 1934 г. Для московского спектакля роман перерабатывал драматург Н. А. Крашениников по эксклюзивному разрешению Шолохова. Ленинградская инсценировка, осуществленная режиссером А. Б. Виннером, была одобрена писателем постфактум. Однако ни один из спектаклей его не удовлетворил. Впоследствии в многочисленных интервью Шолохов отрицательно отзывался о постановке «Поднятой целины» в симоновской студии, указывал на недостатки, «проистекшие оттого, что молодой театр мало знаком еще с темой романа, с бытом донского казачества» [10, с. 370].

Создание «местного» театра казачьей молодежи было, таким образом, не только формой реализации государственной культурной политики, которую М. А. Шолохов горячо и громко поддерживал, но во многом и способом популяризации его собственного литературного наследия на театральной сцене.

Для театра было оборудовано отдельное здание со зрительным залом и сценой, оснащенной поворотным кругом и комбинированным освещением, построены декорационные сараи. В труппу вошли молодые колхозники, участвовавшие ранее в художественной самодеятельности: Д. Алимов, А. Балашова, Д. Бондарева, Е. Кудряшова, Д. Моргунов, А. Мельников, В. Парамонов, Ю. Тимофеев и другие. Директором был приглашен актер Ростовского театра им. Ленинского комсомола С. И. Кошелев, разработавший учебную программу, которая включала занятия по актерскому мастерству, технике речи и общеобразовательным предметам – математике, русскому языку, общественным наукам. Отдельным направлением обучения было изучение донского песенно-танцевального фольклора [25]. Первой работой труппы стал спектакль по пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая», премьера которого состоялась 13 июля 1936 года. А уже 20 декабря 1937 года была представлена «Поднятая целина», инсценировку которой подготовил ростовский режиссер Б. Н. Барабанов под руководством самого

М. А. Шолохов. С. И. Кошелев утверждал, что писатель принимал участие и в художественном оформлении спектакля, и даже «в режиссерской разработке сюжета и типов» [25].

Так художественная концепция Вёшенского театра колхозной казачьей молодежи оформилась на пересечении двух векторов государственной политики: развития колхозно-совхозного и театрального движения и проекта «советское казачество». По мысли А. П. Скорика, деятельность театра соответствовала идеологическим основам кампании «за советское казачество», ориентированной, в том числе, на восстановление ряда компонентов традиционной культуры. Но уже само название театра – колхозной казачьей молодежи – «недвусмысленно свидетельствовало о том, что большевики отнюдь не намеревались восстанавливать казачьи традиции в ущерб советским культурным новациям» [22, с. 489]. Личная заинтересованность самого М. А. Шолохова, обладавшего и авторитетом, и немалым административным ресурсом, сделала коллектив значимым явлением региональной культурной жизни. За первые два года работы театр подготовил 10 премьер, совершил множество поездок в колхозы северной части Ростовской области, показав более 200 спектаклей, выступал в таких городах, как Ростов-на-Дону, Таганрог, Шахты, Миллерово, Сочи.

Несмотря на постоянную поддержку и местного, и регионального руководства, регулярное покрытие ежегодных эксплуатационных разрывов [16, л. 90] (которые, впрочем, были общим местом в работе всех колхозно-совхозных театров Советского Союза), обеспечить высокий художественный уровень коллектива и решить кадровые проблемы не удалось. Опытного творческого руководителя, понимавшего в практике театрального искусства немного больше Шолохова, привлечь не получилось. При этом вплоть до 1941 года Вёшенский театр неизменно позиционировался как своеобразная «витрина» успехов советского культурного строительства на Дону. Так 14 января 1939 года театру было присвоено имя комсомола, он был рекомендован для участия в первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, однако в конкурсную программу Всесоюзного фестиваля колхозно-совхозных театров отобран не был.

Вопросы изучения шести колхозно-совхозных театров Краснодарского края представляют существенную сложность не только ввиду состояния региональной архивной базы и газетного фонда. Проблема системного представления об их деятельности возникла уже в конце 1930-х годов. Максимально понятно ее выразил начальник отдела театров Управления по делам искусств при СНК РСФСР Ю. П. Ральф. На совещании, посвященном обсуждению итогов работы краснодарского отдела, 13 апреля 1940 года он заявлял: «Оказывается, что Кропоткинский театр называется Туапсинский и сидит в станице Ленинградской» [17, л. 72]. Таким образом, вопрос территориального размещения конкретного театра становится ключевым для

понимания институциональной структуры колхозно-совхозного театрального движения в Краснодарском крае.

Итак, Краснодарским отделом по делам искусств от бывшего Азово-Черноморского края были приняты шесть колхозно-совхозных коллективов: Ейский, Славянский, Крымский, Кропоткинский, Адыгейский и Армянский театр. Как уже упоминалось, финансово-хозяйственная деятельность театров была в неудовлетворительном состоянии. Но не только она: репертуарная политика, творческие кадры, материально-техническая база – все нуждалось в коренной модернизации [16, л. 24].

Более или менее ясна ситуация с Ейским и с национальными театрами. В Ейске были давние театральные традиции, в 1912 году построено здание Народного дома со сценической площадкой, которую всегда использовали гастролирующие и городские труппы. На ейских подмостках в сезон 1920–1921 гг. в составе труппе Передвижного театра политуправления Реввоенсовета началась сценическая карьера выдающейся советской актрисы Т. И. Пельтцер. Первая постоянная труппа появились в городе в 1934 году; под руководством режиссера А. Е. Рожковского она должна была обслуживать городской театр и Театр Красной Армии [12]. Финансирование коллектива было установлено на паритетных началах со стороны Ейского горсовета и Школы военно-морских летчиков. Однако невыполнение взятых обязательств привело уже в 1935 году к формированию эксплуатационного разрыва в 67,8 тыс. руб. [19, л. 52] и чистого убытка в 50,0 тыс. руб. [19, л. 61]. После вмешательства Прокуратуры СССР долги были погашены, но городской театр реперофилитрован в колхозно-совхозный, здание Народного дома было закреплено за ним в качестве постоянной городской базы. Директор театра Миронов⁵, назначенный еще руководством Азово-Черноморского управления по делам искусств, «за бытовое разложение и создание склок в коллективе» в 1937 году был уволен. Новым художественным руководителем театра стал режиссер Е. В. Островский, переведенный из Славянского колхозно-совхозного театра. Совмещая до начала 1940 года свои обязанности с должностью директора, ему удалось вывести коллектив из кризиса: сложилась профессиональная труппа, был грамотно выстроен репертуар. В результате в 1939 году театр решением краисполкома был снова преобразован в городской (в документах его называли «полустационарный»). В ответ на критику такой трансформации со стороны республиканских чиновников местные власти ссылались на требование политотдела расквартированной в Ейске военной части и аэрошколы. Под руководством Е. В. Островского Ейский городской драматический театр прошел через сложные годы Великой Отечественной войны и период послевоенного восстановления. Изменение основных принципов финансирования искусства на этапе позднего сталинизма привело к ликвидации театра в 1947 году как нерентабельного.

⁵ Инициалы не выявлены.

Адыгейский колхозно-совхозный театр был создан решением Адыгейского обкома ВКП(б) от 26.05.1937 на базе Майкопского драматического театра. Его труппу составили выпускники Адыгейского театрального техникума. Первыми спектаклями нового коллектива были «Кочас» по пьесе И. С. Цея и «Скупой» Ж. Б. Мольера. В 1938 году художественным руководителем театра стал переведенный из Кропоткина А. А. Артуновский. С 1941 года в театр в полном составе влилась адыгейская студия ГИТИС вместе со своим руководителем К. Я. Тупоноговым, возглавившим объединенный коллектив. Деятельность Адыгейского колхозно-совхозного театра достаточно подробно освещена С. С. Шхалаховой [32].

Армянский колхозно-совхозный театр первоначально был размещен в Армавире в клубе «Нацмен». В 1937–1939 годах он достаточно успешно работал; в марте 1938 года под руководством режиссера Ч. Т. Хачатуряна состоялись месячные гастроли театра в Краснодаре, спектакли играли в клубах Профинтерн, им. Седина, им. Блюхера [27]. В конце 1939 года театр начал испытывать сложности с выполнением плана, выпуск и прокат спектаклей затрудняло отсутствие постоянной базы: переведенный в Краснодар, он остался практически без работы. Краевой отдел по делам искусств не смог решить вопрос, обсуждался его перевод в Мясниковский район Ростовской области, но в итоге в 1940 году театр бы передан в ведение Армянской СССР [17, л. 85–86].

С остальными театрами история более запутанная, корневой причиной которой является отсутствие постоянных баз. Уже в 1938 году у Кропоткинского театра (такое название получил Второй совхозный театр Азово-Черноморского края) не было постоянной базы. «Кропоткинский театр кочует по городу», – докладывал начальник отдела по делам искусств И. Д. Никитин [16, л. 48]. Славянский театр при этом разместился в Туапсе во Дворце моряка, а Крымский – в Новороссийске, в клубе. И. Д. Никитин, начальник Краснодарского отдела по делам искусств, по мере возможности пытался решать этот вопрос, постоянно заостряя его перед руководством края. Так в аналитическую часть постановления бюро крайкома ВКП(б) от 28.09.1938 № 47 «О подготовке театров края к зимнему сезону 1938 года» ему удалось включить тезис: «шесть колхозно-совхозных театров края до настоящего времени не имеют нормальных культурно-бытовых и производственных условий для работы» [28, л. 3]. Однако ситуация мало изменилась.

И если Крымский театр стабильно работал вплоть до 1941 года, а один из спектаклей его репертуара «Винзорские насмешницы» В. Шекспира (1939, реж.-пост. Н. Е. Арсеньев) даже удостоился восторженного письменного отзыва Б. В. Алперса [1], история Кропоткинского и Славянского театров переплелась до удивления причудливо. Первый совхозный театр Азово-Черноморского края, переданный в состав Краснодарского края, имея на счете 1600 руб., имущества – на 260 руб. и старых долгов – 13000 руб.

[30], получил название по месту первоначального размещения – Славянский. В 1938 году был «перебазирован» в Туапсе [16, л. 47]. В 1939 году он переведен в ст. Ленинградскую, а в 1940 году решением крайисполкома от 28.02.1940 № 6 объединен с находящимся в творческом и организационном кризисе Кропоткинским колхозно-совхозным театром, на базе и под именем которого продолжил работу [29, л. 50].

Кроме материально-бытовых и технических проблем очень остро стоял вопрос творческих и руководящих кадров. Это была проблема общесоюзного характера. Но от успешности ее решения в конкретном регионе страны зависело состояние труппы, репертуарная политика, а конечном счете и выполнение плана по спектаклям и финансовые показатели эффективности. В Крымском колхозно-совхозном театре за короткий период с 1937 по 1939 год сменилось три худрука (Б. С. Виленский, Корвич⁶, Н. Е. Арсеньев), в Кропоткинском – три директора и четыре худрука (А. А. Артуновский, М. И. Дагмаров, В. П. Орлеанский, Л. П. Полинова).

Все колхозно-совхозные театры Юга России прекратили свою деятельность в июне 1941 года. После окончания Великой Отечественной войны в СССР была предпринята попытка восстановления сети, однако масштабов конца 1930-х годов достигнуто не было. На территории Краснодарского края работали Апшеронский и Лабинский колхозно-совхозные театры, ликвидированные в 1947 году как нерентабельные. Колхозно-совхозные театры, работавшие в Ростовской области в послевоенный период, автору неизвестны.

Таким образом, колхозно-совхозные театры Юга России в период их становления (1934–1935 гг.) и развития (1936–1941 гг.) находились в достаточно сложных производственных и бытовых условиях. Декларируя необходимость расширения сети таких театров в регионах, союзные и республиканские органы управления осуществляли лишь идеологическое руководство, а вопросы финансирования их деятельности оставляли на усмотрение местной власти, что часто приводило к множеству проблем и противоречий. Среди комплекса проблем, характеризующих деятельность колхозно-совхозных театров, необходимо отметить: непрофессиональный менеджмент, нерегулярное снабжение и отсутствие постоянных городских баз; частую смену художественного руководства; неукомплектованность актерского состава. И тем не менее, несмотря на все сложности, колхозно-совхозные театры достойно выполняли возложенную на них миссию, способствовали росту социального капитала сельского населения СССР и существенно оживляли культурную жизнь советской провинции, популяризируя лучшие образцы мировой и отечественной драматургии.

⁶ Инициалы не выявлены.

Список литературы

1. *Алперс Б. В.* Шекспир среди колхозников // Театр. 1939. № 8. С. 84–89.
2. *Бард А.* Без руководства // Колхозный театр. 1935. № 3. С. 26–29.
3. *Бард А.* «Летучий голландец» (Второй совхозный театр Азово-Черноморского края) // Колхозный театр. 1936. № 4. С. 35–40.
4. *Гудкова В. В.* Театральная секция ГАХН: история идей и людей. 1921–1930. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 648 с.
5. *Ильин Б. В.* Мельпомена на гумне: колхозно-совхозные театры Вологодской области в 1935–1951 гг. Москва: Ильин Б. В., 2018. 685 с.
6. *Кислицын С. А.* Красная фронда под секирой НКВД: Киров, Орджоникидзе, Бухарин и деятели Азово-Черноморского края в политических репрессиях 1930-х гг. Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2022. 512 с.
7. *Коваленко Т. В.* Колхозно-совхозные театры Сибири: опыт и перспективы изучения // Культурное наследие Сибири: изучение, музеефикация, презентация (к 30-летию Сибирского филиала Института Наследия): материалы всероссийской научно-практической конференции (Омск, 17–18 мая 2023 г.). Москва: Институт Наследия, 2023. С. 75–77.
8. *Матецкий В. А.* Художественная культура. Власть. Большевики. 1917–1941 (на материалах Дона и Северного Кавказа). Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского педагогического университета, 1994. 232 с.
9. *Незнамов М.* Кто виноват? Деляги из КрайЗУ ликвидировали колхозный театр // Советское искусство. 1933. 03 марта. С. 1.
10. *Петелин В. В.* Михаил Шолохов в воспоминаниях, дневниках, письмах и статьях современников. Кн. 1: 1905–1941 гг. Москва: Центрполиграф. 634 с.
11. По советской стране // РАБИС. 1934. № 5. С. 47.
12. По советской стране // РАБИС. 1934. № 12. С. 46.
13. Пьеса о колхозе. Мих. Шолохов о своих ближайших творческих планах // Комсомольская правда. 1934. 29 июня.
14. Растет и строится социалистическое государство // Театр и драматургия. 1934. № 1–2. С. б/н.
15. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 962. Оп. 7. Д. 16.
16. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 8.
17. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2075. Оп. 1. Д. 57.
18. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2310. Оп. 1. Д. 18.
19. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2310. Оп. 1. Д. 126.
20. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2310. Оп. 1. Д. 129.

21. Север ждет. О системе руководства искусством // Советское искусство. 1933. 08 июля. С. 4.
22. *Скорик А. А.* Казачество Юга России в 30-е гг. XX в.: исторические коллизии и опыт преобразований: диссертация. ... доктора исторических наук: 07.00.02. Ставрополь, 2009. 540 с.
23. Творчество и производство. Закончился IV пленум ЦК Рабис // Советское искусство. 1934. № 26. 05 июня. С. 4.
24. Театр казачьей молодежи. Беседа с директором Вешенского театра казачьей колхозной молодежи тов. Кошелевым // Молот. 1936. 15 декабря.
25. Театры советской страны // Вечерняя Москва. 1934. 27 сент. С. 3.
26. Хроника // Большевик. 1938. 24 марта. С. 4.
27. Центр документации новейшей истории Краснодарского края. Ф. 1774-А. Оп. 1. Д. 247.
28. Центр документации новейшей истории Краснодарского края. Ф. 1774-А. Оп. 1. Д. 1317.
29. *Черноголов А.* Колхозно-совхозные театры нуждаются в помощи // Большевик. 1937. 15 дек. С. 4.
30. *Чикирева Н. О.* Государственная политика по развитию колхозно-совхозных театров Западной Сибири (1933–1941). Омск.: Издательство ОмГТУ, 2022. 184 с.
31. *Шхалахова С. С.* Страницы истории адыгейского театра. Майкоп: Адыгейское республиканское книжное издательство, 2008. 392 с.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ПУШКИНСКИЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ПОЭЗИИ Г. В. ИВАНОВА

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-51-62>

Евгения Григорьевна НИКОЛАЕВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и лингвистики, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: genneum@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена пушкинским аллюзиям и реминисценциям в поэзии Г. В. Иванова. Прослеживается, как образ первого поэта претерпевает у Иванова изменения, превращаясь из некоего атрибута эстетизированного быта в ранних акмеистских стихах в последнюю духовную опору на фоне трагически распадающегося мира в эмигрантский период, особенно в последних предсмертных стихах, «простых, как мычание», где поэт обращается к Пушкину, испытывая потребность «перед тем, как умереть», поговорить с ним – уже не о поэзии, а о жизни и, главное, о смерти.

Ключевые слова: Георгий Иванов, Пушкин, реминисцентное мышление, мотив, «мировая пустота», экзистенциальное отчаяние.

Для цитирования: Николаева Е. Г. Пушкинские аллюзии и реминисценции в поэзии Г. В. Иванова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 51–62. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-51-62>

PUSHKIN'S ALLUSIONS AND REMINISCENCES IN THE POETRY OF G. V. IVANOV

Evgeniya G. Nikolaeva, CSc in Philology, Associate Professor at the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: genneum@mail.ru

Abstract: The article is devoted to Pushkin's allusions and reminiscences in the poetry of Georgy Ivanov. It is traced how the image of the first poet undergoes changes in Ivanov, turning from a certain attribute of aestheticized life in early acmeist poems into the last spiritual support against the backdrop of a tragically disintegrating world in the emigre period, especially in the last dying verses, "simple as a lowing", where the poet addresses to Pushkin, feeling the need "before you die", to talk with him – no longer about poetry, but about life and, most importantly, about death.

Keywords: Georgy Ivanov, Pushkin, reminiscent thinking, motive, "world emptiness", existential despair.

For citation: Nikolaeva E. G. Pushkin's allusions and reminiscences in the poetry of G. V. Ivanov. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 51–62. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-51-62>

В. Ф. Ходасевич, выступая в 1921 г. в Петербурге вместе с Блоком на вечерах, посвященных Пушкину (14 февраля в Доме литераторов и 26 февраля в Петербургском университете), призвал людей уходящей культуры «аукаться, перекликаться» именем Пушкина «в надвигающемся мраке» [9, с. 85]. В том же феврале, 11-го, Блок написал в последнем своем законченном стихотворении «Пушкинскому дому»: Пушкин! Тайную свободу / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!

Современник Блока и Ходасевича Георгий Иванов весь свой творческий путь, начавшийся в 1911 г. в Петербурге и закончившийся в 1958 г. во Франции, прошел в сопровождении Пушкина.

В мемуарной книге «Петербургские зимы» он дал свое истолкование известной формулы Аполлона Григорьева «Пушкин наше все»: «Наше все» значило, что величие Пушкина равно величию породившей его культуры, что имена Пушкина и России почти синонимы» [5, с. 191]. Для Иванова Пушкин – это уникальное в своем роде единство поэта и человека: «Русский читатель никогда не был и, даст Бог, никогда не будет холодным эстетом, равнодушным ценителем прекрасного, которому мало дела до личности поэта. Любя стихи, мы любим их создателя – стремимся понять, разгадать, если надо, оправдать его» [5, с. 163].

Впервые имя Пушкина появляется у Иванова в стихотворении «В широких окнах сельский вид...» из сборника «Лампада» 1922 г., включающего в основном стихотворения, написанные до 1914 г. В нем разрабатывается традиционный мотив поэтического уединения на лоне сельской природы. Текст в акмеистическом духе изобилует «изысканными» приметами «милой старины»: «Эрот с фарфорового циферблата», «Наварринский бой из литографии старинной», «потертой кожи переплеты». И в этом предметном ряду упоминается Пушкин (книга), которого поэт, быть может, не преднамеренно низводит до уровня атрибута, пусть эстетизированного, но быта.

*Легки оковы бытия...
Так, не томясь и не скучая,
Всю жизнь свою провел бы я
За Пушкиным и чашкой чая¹.*

Ощущение легкости бытия здесь оборачивается этакой хлестаковской «легкостью в мыслях необыкновенной», ибо Пушкин, помимо всего про-

¹ Здесь и далее стихи Георгия Иванова цитируются по изданию: Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Москва: Согласие, 1993.

чего, в данной синтаксической конструкции едва ли не приравнивается к «чашке чая».

Вероятно, о стихотворениях такого рода язвительно писал Владислав Ходасевич – пожизненный литературный оппонент Иванова – в рецензии на его сборник «Вереск» (1916): «Его поэзия загромождена неодушевленными предметами и по существу бездушна даже там, где сентиментальна. <...> Стихи, подобные стихам Г. Иванова, могут и должны служить одной из деталей квартирной, например, обстановки. Это красиво, недорого и удобно» [10, с. 462]. Николай Гумилев, однако, находил в ранних стихах Иванова «крупные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем» и «какую-то грациозную “глуповатость” в той мере, в какой ее требовал Пушкин» [3, с. 122]. Так имя Иванова в сознании главы «Цеха поэтов» оказалось сопряженным с именем первого поэта.

Акмеизм, помимо декларированной приверженности «вещному миру», тяготел к реминисцентному мышлению. В «петербургских» стихотворениях сборника «Лампада» не раз возникают пушкинские реминисценции, связанные прежде всего с мотивами и образами пушкинского «Медного всадника»: «Люблю узор твоих решеток, / Гранита блеск и чугуна», «И сердце радостно трепещет, / И жизнь по-новому светла, / А в бледном небе ясно блещет / Адмиралтейская игла». «Богиня цитат», по выражению В. Б. Шкловского, «Адмиралтейская игла» (54-й стих пушкинской поэмы) в измененном виде встречается и в другом стихотворении: «Еще с Адмиралтейскою иглой / Заря играет...», и далее: «Стучат далекие копыта, / Ночные небеса мертвы, / Седого мрамора сердито / Застыли у подъезда львы ... / И хочется бежать, не глядя, / По озаренной мостовой». Иногда эти реминисценции не столь явные: «И все тревоги отлетают, / Как будто листья в сентябре» (Ср. в «Бесах: «Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре»).

В упомянутой рецензии Владислав Ходасевич вынес Иванову известный приговор, обернувшийся пророчеством: «Г. Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно, только этого и надо ему пожелать» [10, с. 462]. Пожелание сбылось.

В 1922 г. Иванов навсегда покидает Россию. О его первом вышедшем за границу сборнике «Розы» (1931) К. Мочульский писал: «До "Роз" Г. Иванов был тонким мастером, писавшим "прелестные", "очаровательные" стихи. В "Розах" он стал поэтом» [8, с. 502]. В этом сборнике доминируют два мотива – мотив медленной, но неотвратимой гибели души и мотив мировой бессмыслицы. Поэта не оставляет острое ощущение всеобщего распада – распада мира, духовного состава человека, которое через несколько лет реализуется в названии и содержании скандально известной «лирической поэмы в прозе» (В. Ходасевич) «Распад атома» (1938). Из жизни уходит

смысл, ибо поэт, теряющий душу, утрачивает свой Божественный дар «соединять в создании одном / Прекрасного разрозненные части»: «Рассыпаются слова / И на значат ничего...». В предчувствии надвигающейся «мировой пустоты» рождаются исполненные безнадежности апокалиптические стихи, где пятикратное «хорошо» свидетельство не окончательного помрачения рассудка, а конца невыносимой боли, знак бесчувствия (ср. в черновом варианте стихотворения «За столько лет такого маянья...»: «Отчаянье – успокоенье // Как за глухой стеной тюрьмы – // Надежды, страха и волненья // Уж не испытываем мы»). Когда нет ничего и никого ни на небе, ни на земле, ничего не страшно: нечего и не за кого бояться. Все уже случилось, и больше не случится ничего.

*Хорошо, что нет царя,
Хорошо, что нет России,
Хорошо, что Бога нет...*

*Хорошо – что никого.
Хорошо – что ничего,
Так черно и так мертво,
Что мертвее быть не может
И чернее не бывает...*

Здесь нагнетание слов с отрицательной семантикой (трижды «нет», «никого», «ничего», «быть не может», «не бывает»), повторение в положительной и сравнительной степени наречий «черно» и «мертво», причем в контексте высказывания приобретающей значение превосходной («мертвее быть не может и чернее не бывает»), – такой словесный эквивалент «мировой пустоты».

На этом фоне ссылка на трагическую судьбу первого поэта в стихотворении «Медленно и неуверенно...» выступает как последний аргумент в споре с самим собой о спасительной силе искусства:

*Все в этом мире по-прежнему.
Месяц встает, как вставал.
Пушкин именье закладывал
Или жену ревновал.*

*И ничего не исправила,
Не помогла ничему
Смутная, чудная музыка,
Слышная только ему.*

Музыка в художественном мире Иванова – это метафизическая субстанция, сама поэзия в чистом виде, музыка сфер, которую улавливает художник, давая ей посюстороннее воплощение. И «смутная, чудная музыка», не спасающая Пушкина, как бы то ни было, оказывается той спасительной соломинкой, за которую хватается Иванов в уходящем из-под ног мире.

Потом герой «Распада атома», захлестываемый «всепоглощающим мировым уродством», заявит, что разлагающаяся на глазах эпоха не знает «утешения искусством»: «Не только нельзя создать гениального утешения, уже почти нельзя утешиться прежним» [6, с. 14] (ср. у В. Ходасевича в стихотворении «2-е ноября»: лирический герой, насмотревшийся картин московской жизни после революционных боев, в отчаянии припадает к Пушкину, но «...впервые в жизни / Ни "Моцарт и Сальери", ни "Цыганы" / В тот день моей не утолили жажды»). В атмосфере тотального распада искусство превращается в «игру ума и таланта, занятное чтение, не обязывающее себе верить и не внушающее больше веры»: «Игра судьбы. Игра добра и зла. / Игра ума. Игра воображенья».

Герой, уносящийся со своей эпохой в пустоту «со страшной скоростью тьмы» и при этом страстно желающий ощутить на своем лице «дыхание Бога», ощущает лишь дыхание «мирового уродства». В этой ситуации обращение к пушкинскому слову, повторяемому как заклинание, оказывается последней, увы, безнадежной попыткой защититься от хаоса. Уже почти мертвая душа пытается «торжественно произнести, славя Творца и себя: "На холмы Грузии легла ночная мгла".» Но «жизнь больше не понимает этого языка», и душа «с отвращением, похожим на наслаждение, бормочет матерную брань с метафизического забора, какое-то "дыр бу щыл убещур"²» [6, с. 18]. Колебание души между порывом к Богу и цинизмом неверия, между трагедией и фарсом разрешается победой цинизма и фарса – высокое, святое для героя профанируется: он слышит, как «торжественно, грустно и глухо», «совсем, как в Арагве» «в писсуаре шумит вода» [6, с. 30].

Теперь, когда искусство, ориентированное на классические образцы, стало невозможным («чувство меры, как угорь, ускользает из рук»), у художника остается один путь – погрузиться в хаос противоречий, чтобы попытаться «извлечь из хаоса ритмов тот единственный ритм, от которого, как скала от детонации, должно рухнуть мировое уродство» [6, с. 19]. Погрузиться в хаос Иванову, по-видимому, удалось вполне, но решить при этом поставленную задачу не удалось, как не удалось это сделать никому другому.

После «Распада атома» Георгий Иванов почти на десять лет исчезает из литературы (вновь его стихи появляются в периодике в 1947 г.), и только в 1958 г., спустя несколько месяцев после смерти поэта, выходит последний сборник его стихов, подготовленный им самим – «1943–1958. Стихи», явившийся подтверждением тому, что пророчество Ходасевича сбылось

² Цитируется А. Крученых.

(о чем сам Ходасевич, умерший в 1939 г., естественно, не узнал). Здесь Иванов предстал как поэт экзистенциального отчаяния, чья мысль бьется между полюсами отчаяния и надежды. При этом само отчаяние как сущностная категория поэтического сознания позднего Иванова становится в последнем сборнике предметом лирической рефлексии, осмысляясь то драматически – как «последний приют» человека, которому идти больше некуда, парадоксально ассоциирующийся с родным домом, затерявшимся в русских снегах, то с оттенком ерничества:

*За столько лет такого маянья
По городам чужой земли
Есть отчего прийти в отчаянье,
И мы в отчаянье пришли.*

*В отчаянье, в приют последний,
Как будто мы пришли зимой
С вечерни в церковке соседней
По снегу русскому домой.*

Или:

*Отчаянье я превратил в игру –
О чем вздыхать и плакать, в самом деле?
Ну, не забавно ли, что я умру
Не позже, чем на будущей неделе?*

Н. Н. Берберова, хорошо знавшая поэта с 1921 г., писала, что в 1948–1949 г. Иванов писал свои лучшие стихи, «сделав из личной судьбы (нищеты, болезней, алкоголя) нечто вроде мифа саморазрушения, где, перешагнув через наши обычные границы добра и зла, ... он далеко оставил за собой всех действительно живших "проклятых поэтов" и всех вымышленных "пропавших людей": от Аполлона Григорьева до Мармеладова» [1, с. 531]. Однако, если соотносить лирического героя Иванова с персонажами Достоевского, то это, скорее, «антигерой»-парадоксалист из «Записок из подполья» – «подпольный человек», которого писатель назвал главным человеком в русском мире.

Поэт резвится на краю пропасти, сам это осознавая. В стихотворениях этого периода пушкинские цитаты и реминисценции даются, как правило, в сниженно-ироническом контексте: «И внеплет арфе Серафима / В священном ужасе петух», «В упряжке скифской трепетные лани – / Мелодия, элегия, эвлега... / Скрипящая в трансцендентальном плане / Немазанная катится телега. / На Грузию ложится мгла ночная...».

Здесь же пушкинское «древо смерти» осмысляется как символ адских корней, из которых произрастает райская роза поэзии:

*Поэзия, искусственная поза.
Условное сиянье звездных чар,
Где, улыбаясь, произносят – «Роза»
И с содроганьем думают: «Анчар».*

Николай Гумилев в рецензии на сборник «Вереск» (1916) бросил поэту упрек в том, что он не говорит в стихах о себе, «живом и настоящем» [Цит. по: 2, с. 10]. Живой и настоящий Иванов – это Иванов последнего сборника и прежде всего входящих в его состав «Дневника» и «Посмертного дневника» (именно посмертного, ибо книга содержит признания: «Я уже спустился в ад», «И кому какое дело, / Что меня на свете нет?»), стоящий на пороге земной жизни. Здесь спутником поэтического вдохновения для Иванова становится Азраил – ангел смерти («...Как склонялся Азраил ночью к изголовью...»), который уже возникал у него в этом качестве в соседстве с именем не Пушкина, а Тютчева («Над кипарисом в темном парке / Взмахнет крылами Азраил...»). Но поэт словно лишается своего знаменитого версификаторского дара и в послании Пушкину, открывающем «Посмертный дневник», начинает говорить по-детски просто, безыскусно, доверчиво обращаясь к поэту поэтов как к человеку близкому, родному. Искусство как игра кончилось: «Мне говорят – ты выиграл игру! / Но все равно. Я больше не играю. / Допустим, как поэт я не умру. / Зато как человек я умираю». Понятно, что это не только ответ на реплику некоего собеседника: «Ты выиграл игру», но и аллюзия на пушкинское: «Нет, весь я не умру...». Пушкин тоже разделяет свое реальное посмертие (прах) и поэтическое («душа в заветной лире»), но разница в том, что у Иванова это признание синхронизировано с реальным процессом умирания. Перед лицом вечности обнажилось подлинное «я» поэта и человека, и с Пушкиным он хочет говорить уже не о поэзии, а о жизни и, главное, о смерти:

*Александр Сергеевич, я о вас скучаю.
С вами посидеть бы, с вами б выпить чаю.
Вы бы говорили, я б, развесив уши,
Слушал бы да слушал.*

Предельная простота и естественность этого высказывания поражают, создавая впечатление абсолютного любительства. Голое, прямое слово без единого намека на мастерство. Жажда общения выговаривается словами, «простыми, как мычание».

Здесь снова возникает мотив «чаепития», как в раннем стихотворении, но какая между ними разница! Поэт перед тем, как умереть, испытывает потребность поговорить с живым Пушкиным, трогательно адресуя ему слова любви, застенчиво упрятанные в формулу «я о вас скучаю». Послание

содержит мотивные переключки и с последним стихотворением сборника и, очевидно, последним у Иванова вообще, обращенным к жене Ирине Одоевцевой, чьей рукой были записаны стихи «Посмертного дневника»:

*Поговори со мной еще немного.
Не засыпай до утренней зари.
Уже кончается моя дорога,
О, говори со мною, говори!*

(См. более раннее: «Поговори со мной о пустяках, / О вечности поговори со мной» или стихотворение 1830 года, два последних стиха из которого Иванов цитирует в «Предсмертном дневнике»: «Перед тем, как умереть / Надо же глаза закрыть. / Перед тем, как умереть, / Надо же поговорить».)

Поэт в последний свой час последними на этой земле собеседниками избирает двоих: любимую женщину и Пушкина. При этом «домашний» тон разговора с гением отнюдь не снижает лирическую ситуацию, освобождая ее от малейшего налета литературности. Герой «Распада атома» говорил о своем желании, сопротивляясь распаду, «изойти, захлебнуться простыми, убедительными словами, которых нет» [6, с. 25]. Перед смертью поэт такие слова находит. Он проецирует события собственной жизни на пушкинскую судьбу, нащупывая духовную опору теперь уже не на условной, а реальной грани бытия:

*Вы мне все роднее, вы мне все дороже.
Александр Сергеевич, вам пришлось
ведь тоже
Захлебнуться горем, злиться, презирать,
Вам пришлось ведь тоже трудно умирать.*

И в стихотворении «Мне уж не придется впредь...», развивающем мотив смерти-вечности, пушкинская цитата влечет за собой мотивы просветления и примирения души с миром человека, осознавшего перед смертью, как толстовский Иван Ильич, «ужас» и «чудовищность» своей судьбы (см. предшествующее стихотворение сборника «Я жил как будто бы в тумане...»):

*В вечность распахнулась дверь,
И «пора, мой друг, пора!» ...
Просветлится бы теперь,
Жизни прокричать ура!*

*Стариковски помудреть,
С миром душу примирить...*

В «Посмертном дневнике» в последний раз возникает и образ пушкинского Петербурга. Иванов считал Пушкина «самым петербургским их всех русских поэтов» [4, с. 470]. Петербург – часть пушкинского мифа, а Пушкин – часть «петербургского текста» русской литературы.

В стихотворении «Ликование вечной, блаженной весны» Петербург предстает в оппозиции к европейским городам – центрам русской эмиграции. Здесь со- и противопоставлены два полюса эстетически осмысленного пространства: здесь – там, юг – север, Европа – Россия. Эти полюса еще соотнесены как явь и сон, но эта антитеза не абсолютна, ибо явь осознается как сон, морок, а навсегда покинутый Петербург как единственное пространство подлинного существования лирического субъекта:

*Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели.*

*Даже больше того. И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.*

*Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты³.*

³ Здесь, кстати, любопытно, кого имел в виду Иванов, когда писал о поэтах, ходивших «попарно». Память услужливо подсказывает сочиненные совместно, как предполагают исследователи, молодыми Дельвигом и Баратынским шуточные гекзаметры, которые, однако, именно вследствие их шутовности вряд ли могут быть соотнесены с классически строгими стихами Иванова:

*Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком,
Жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом.
Тихо жили они, за квартиру платили не много,
В лавочку были должны, дома обедали редко,
Часто, когда покрывалось небо осеннею тучей,
Шли они в дождик пешком, в панталонах трикотевых тонких,
Руки спрятав в карман (перчаток они не имели!),
Шли и твердили шутя: «Какие в россиянах чувства!»*

По предположению О. Лекманова, Иванов, в это время читавший «Божественную комедию» Данте в переводе Михаила Лозинского, имел в виду Данте и Вергилия, что больше похоже на правду: «Если моя догадка верна, то в последней строфе стихотворения Георгия Иванова он и Николай Гумилев "попарно" идут вдоль "замерзшей Невы" не в прошлом, а, подобно Данте и Вергилию,

Последняя строфа отличается классической простотой и пушкинской ясностью, что особенно явственно на контрастном фоне предшествующих строф. «Здесь», на юге, – нарочитая избыточность субъективно-оценочных характеристик, призванных создать образ земного рая (вечная «блаженная весна», «упоительные соловьиные трели», «магический блеск средиземной луны»), ставшего невыносимым. «Там», на севере, – лаконизм, граничащий с аскетизмом: два однозначных безоценочных определения («зимний» и «замерзшая»), увековечивающих в слове незабвенный образ зимнего Петербурга, и две поразительные характеристики («спокойно», «классически просто»), за которыми «бездна пространства»

«Спокойно, классически просто» – это пушкинская мера, утраченная и в жизни, и в искусстве (см. в другом стихотворении поэта: «нет новизны – есть мера»). Эстетические категории классического искусства, которые прилагаются здесь не к явлениям искусства, а к жизненному поведению поэтов, при этом стиль их поведения совпадает со стилем его словесного воплощения. Между поэзией и реальностью устанавливается взаимное соответствие, тем самым ситуация дружеского общения поэтов выносится за рамки повседневности, за рамки земного существования, что еще более усиливается сопоставлением Невы с мифологической Летой и объединением в одном времени-пространстве – в вечности – поэтов, пребывающих по разные стороны той черты, которая разделяет временное и вечное. Имя Пушкина здесь не эксплицируется, но заданность сюжетной ситуации («Издревле сладостный союз / Поэтов меж собой связует. / Они жрецы единых муз, / Единый пламень их волнует», «Друзья мои, прекрасен наш союз! / Он, как душа, неразделим и вечен», «Служенье муз не терпит суеты: / Прекрасное должно быть величаво») и ее эстетического осмысления пушкинско-петербургским мифом очевидна. Можно отметить еще одну деталь, имплицитно поддерживающую пушкинскую тему строфы, – «зимний день». У Иванова Пушкин нередко «рифмуется» с морозом, снегом – традиционными символами России, особенно в его поэзии эмигрантского периода. Стихотворение 1916 г. содержит парафразы пушкинских «зимних» стихотворений: «Мороз и солнце опять, опять. / Проснись скорее, довольно спать», «Простор морозный и первый снег, / И в сердце радость нежданных нег» (у Пушкина в «Онегине»: «Согретый вдохновенья богом, / Другой поэт роскошным слогом / Живописал нам первый снег / И все оттенки зимних нег»). В стихотворении 1919 г.: «Пушкин, двадцатые годы. / Императора Николая / Это утро напоминает / Прелестью морозной погоды». И сочетание «Россия – снег – Пушкин»

в некотором вневременном пространстве, в вечности, причем эта прекрасная "зимняя" вечность может быть противопоставлена изрядно надоевшей "весенней" вечности из первой строфы стихотворения» [7].

в исполненном запредельного отчаяния «апофатическом» тексте стихотворения 1931 года: слово «снег» / «снега», повторенное десятикратно, ассоциируется не со светлым образом исчезнувшей России, России, которой нет, а с беспредельной снежной пустыней, навечно погруженной в беспросветный мрак:

*Россия счастье, Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет*

*И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал...*

*И нет ни Петербурга, ни Кремля,
Одни снега, снега, поля, поля...*

*Снега, снега, снега... А ночь долга,
И не растают никогда снега.*

*Снега, снега, снега... А ночь темна
И никогда не кончится она.*

Так в лирике Иванова рядом с образом «мировой пустоты», когда все так мертво и черно, что не может быть мертвее и чернее (даже не черный квадрат, а умонепостигаемая черная дыра), возникает, рифмуясь с ним, образ России как вечной бескрайней снежной пустыни, погруженной в ледяную тьму. В других стихах ностальгически вожденный и недоступный «русский снег» («О русском снеге, русской стуже... / Ах, если б, если б да кабы...») здесь становится отличительной чертой русского варианта мировой пустоты. Но на этом фоне парадоксальным образом возникает мотив бессмертия первого поэта, который и здесь рифмуется со снегом: «И Пушкин на снегу не умирал».

Что выше – искусство или жизнь – задавался вопросом герой «Распада атома». И уверял себя, что «трепещущее, улетающее мгновение ... неповторимой жизни ... выше всех вместе взятых стихов» – топот женской ножки по асфальту выше знаменитой пушкинской строки «Ходит маленькая ножка, вьется локон золотой» [6, с. 22–23]. В «Посмертном дневнике» эта проблема снята, ибо поэзия оказалась оплаченной жизнью. Это, по-видимому, тот единственный случай, когда вопрос о том, что выше – искусство или жизнь – теряет всякий смысл.

Список литературы

1. *Берберова Н. Н.* Курсив мой: автобиография. Москва: Согласие, 1996. 736 с.
2. *Витковский Е. В.* «Жизнь, которая мне снилась» // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. Москва: Согласие, 1993. С. 5–40.
3. *Гумилев Н. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. Москва: Воскресенье, 2006. 552 с.
4. *Иванов Г. В.* Из воспоминаний // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. Москва: Согласие, 1993. С. 324–470.
5. *Иванов Г. В.* Петербургские зимы // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. Москва: Согласие, 1993. С. 5–220.
6. *Иванов Г. В.* Распад атома // Иванов Г. В. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. Проза. Москва: Согласие, 1993. С. 5–34.
7. *Лекманов О.* Об одной загадке Георгия Иванова // Знамя. 2020. № 11: URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7783>
8. *Мочульский К.* Розы. Стихи Георгия Иванова // Современные записки. Париж. 1931. № 46. С. 501–503.
9. *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. Москва: Согласие, 1996. С. 77–85.
10. *Ходасевич В. Ф.* О новых стихах // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. Москва: Согласие, 1996. С. 454–465.

ДВЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ БИОГРАФИИ А. Н. ОСТРОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДИСКУССИИ ПОЧВЕННИКОВ И ЛИБЕРАЛОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДРАМАТУРГА)

УДК 821.161.1

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-63-70>

Сергей Александрович СТЕПАНОВ,

кандидат культурологии, доцент кафедры литературы и лингвистики, заместитель декана по научной работе факультета медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: stt.stepanov2018@yandex.ru

Аннотация: В статье в контексте дискуссии либералов и почвенников, ставшей ярким явлением литературной и в целом духовной жизни последних советских десятилетий, сопоставляются две научно-популярные биографические книги, посвящённые жизни и творчеству крупнейшего русского драматурга, создателя русского национального драматургического репертуара Александра Николаевича Островского (1823–1886), опубликованные на рубеже 70-х – 80-х годов XX века: книга литератора-почвенника Михаил Лобанова, вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей», а также вышедшая в серии «Жизнь в искусстве» книга Владимира Лакшина, принадлежавшего к либеральному литературному лагерю. Автор статьи, осуществляя сравнительный анализ монографий М. Лобанова и В. Лакшина, выделяет основополагающие идеи писателей-почвенников и писателей-либералов, показывает, как эти идеи были воплощены в процессе рассказа о жизни и творчестве драматурга-классика.

Ключевые слова: литература, драматургия, дискуссия, почвенники, либералы.

Для цитирования: Степанов С. А. Две научно-популярные биографии А. Н. Островского в контексте литературной дискуссии почвенников и либералов второй половины XX века (к 200-летию со дня рождения драматурга) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 63–70. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-63-70>

**TWO POPULAR SCIENCE BIOGRAPHIES OF A.N. OSTROVSKY
IN THE CONTEXT OF THE LITERARY DISCUSSION OF SOIL
SCIENTISTS AND LIBERALS OF THE SECOND HALF OF THE**

TWENTIETH CENTURY (TO THE 200TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE PLAYWRIGHT)

Sergey A. Stepanov, CSc in Cultural Studies, Associate Professor at the Department of Literature and Linguistics, Deputy Dean for Scientific Work of the Faculty of Media Communications and Audiovisual Arts, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: stt.stepanov2018@yandex.ru

Abstract: Great Russian playwright Alexander Nikolaevich Ostrovsky (1823-1886), published at the turn of the 70s, is compared in the article in the context of the discussion of liberals and soil scientists, which has become a vivid phenomenon of the literary and spiritual life of the last Soviet decades in general, two popular science biographical books dedicated to the life and work of the largest Russian playwright, the creator of the Russian national dramatic repertoire – The 80s of the twentieth century: the book of the soil writer Mikhail Lobanov, published in the series «The Life of wonderful People», as well as the book of Vladimir Lakshin, who belonged to the liberal literary camp, published in the series «Life in Art». The author of the article, carrying out a comparative analysis of the monographs of M. Lobanov and V. Lakshin, identifies the fundamental ideas of the writers of the soil and the writers of liberals, shows how these ideas were embodied in the process of turning to the life and work of the classic playwright.

Keywords: literature, drama, discussion, soil scientists, liberals.

For citation: Stepanov S. A. Two popular science biographies of A. N. Ostrovsky in the context of the literary discussion of soil scientists and liberals of the second half of the twentieth century (to the 200th anniversary of the birth of the playwright). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 63–70. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-63-70>

В литературной жизни последних советских десятилетий очень важное место занимала дискуссия почвенников и либералов. Впервые заявившая о себе на рубеже 50-х – 60-х годов XX века, в период т. н. оттепели, эта дискуссия продолжилась и позже. Выделим вкратце, в чём она заключалась. Как почвенники, так и либералы в основном категорически не отрицали основополагающие догмы советской идеологии, благодаря чему имели возможность работать легально, но подспудно высказывали свою особую точку зрения, не соответствующую официальной трактовке. Либералы (А. Т. Твардовский, С. С. Смирнов, З. С. Паперный, Б. Ш. Окуджава, Г. Я. Бакланов, Б. М. Сарнов...) стремились следовать неким универсальным общечеловеческим ценностям, делая их составной частью советской жизни. Почвенники (Ф. А. Абрамов, В. А. Солоухин, В. М. Шукшин, С. В. Викулов, В. В. Кожин...) возвращались к традиционным началам национальной культуры.

Будучи профессиональными литераторами, членами Союза писателей СССР, участники выделенной нами дискуссии благодаря этому имели возможность работать в периодических изданиях и издательствах, в том числе занимать там руководящие должности. Если же во главе издания или издательства становился человек с определёнными убеждениями, то он, естественно, окружал себя своими единомышленниками. «Рупорами» писателей-либералов в 60–70-е годы XX века стали журналы «Новый мир»,

позже – «Юность» и «Всемирная литература». Писатели-почвенники консолидировались вокруг журналов «Молодая гвардия» и «Наш современник». Помимо журналов литераторы-либералы и литераторы-почвенники негласно определяли политику издательств, специализировавшихся на выпуске научно-популярных биографических серий: «либеральными» являлись «Искусство» и «Политиздат», «почвенническим» – «Молодая гвардия», выпускавшая знаменитую серию «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ).

На рубеже 70-х – 80-х годов XX века были опубликованы две научно-популярные биографии крупнейшего русского драматурга Александра Николаевича Островского (1823–1886), двухсотлетний юбилей которого приходится на 2023 год. В 1979 году в «почвеннической» «Молодой гвардии» в серии ЖЗЛ вышла книга М. П. Лобанова. В «либеральном» издательстве «Искусство», в серии «Жизнь в искусстве» в 1976 и 1982 годах вышли два издания книги В. Я. Лакшина. Сопоставим их в контексте рассматриваемой нами дискуссии.

Чтобы лучше понять особенности восприятия знаменитого драматурга почвенниками и либералами, следует также вкратце выделить официальную, «хрестоматийную» трактовку, принятую в советские годы. В официальном советском литературоведении при рассмотрении творчества А. Н. Островского, как в целом и других писателей-классиков XIX века, внимание сосредотачивалось прежде всего на социальной критике, обличении в произведениях реалий крепостнической и капиталистической России. В качестве иллюстрации приведём дословную цитату из учебно-методического пособия 1974 года: «Позицию драматурга в идейном движении его времени можно назвать позицией демократического просветительства. Не разделяя мысли о необходимости революционного переустройства жизни, драматург был в то же время неизменным противником всех проявлений феодальных пережитков, многообразных форм угнетения человека. Вместе с тем и новые буржуазные отношения он не склонен был идеализировать. Можно сказать, что Островский всегда оценивал жизнь с позиции тех, кто трудится» [2, с. 6]. Литераторы-почвенники и литераторы-либералы, как уже отмечалось ранее, не отвергая прямо официальные постулаты, подспудно формулировали своё особое видение.

Литературовед, критик и публицист из почвеннического лагеря Михаил Петрович Лобанов (1925–2016) рассматривает драматурга-классика прежде всего как явление национальной культуры. О работе над книгой об А. Н. Островском он позже вспоминал следующим образом: «За книгу о великом русском драматурге я взялся случайно (по настоятельному, можно сказать, требованию заведующего редакцией «ЖЗЛ» С. Н. Семанова). Но постепенно погружаясь в ту эпоху, в среду, в которой жил и творил писатель, в его художественный мир, в психологию его любимых героев, я открыл для себя то, что было сродни самому моему духовному корню, что как бы

ложилось органическим пластом на мой внутренний опыт, обогащая его. Никогда я не работал с такой духовной интенсивностью, подъёмом, чем тогда, когда писал эту книгу (после двухгодичного вживания в материал написал ее за три-четыре месяца» [7].

М. П. Лобанов постоянно подчёркивает тесную связь создателя классической русской драматургии с традиционной русской культурой. На первых страницах книги подробно рассказывается о малой родине драматурга – Замоскворечье, в дореволюционные годы одним из самых патриархальных районов Москвы. Автор непосредственно обращается к краеведческой проблематике, описывая свои беседы с московским старожилом – «последним замоскворецким жителем». Старый москвич вспоминает, что и в начале XX века повседневный быт Замоскворечья мало чем отличался от времени Островского: «...Жили не так, как теперь... В театр не ходили. На каждой улице было по несколько церквей. Но каждая семья ещё и приглашала служить молебен на дом. Доставляли из часовни Иверскую Божию Матерь, Боголюбскую, Нечаянной радости. Икону в тяжёлой серебряной ризе несли пять-шесть человек, им помогали, надев белые чистые фартуки, дворники. Её ставили в угол, на посланный ковёр. Стояла икона минут тридцать-сорок, пока шёл молебен. Двери были открыты настежь, приходили соседи...» [6, с. 7]. Об этом в атеистические советские годы М. Лобанов говорит как о духовной колыбели великого драматурга.

Рассказывая о сотрудничестве А. Н. Островского со славянофильским журналом «Москвитянин», Лобанов подробно останавливается на личности его издателя, одного из лидеров славянофилов-«уваровцев» Михаила Петровича Погодина. В отличие от славянофилов-«гегелианцев» (А. С. Хомяков, И. В. и П. В. Киреевские, К. С. и И. С. Аксаковы, Ю. Ф. Самарин), настроенных по отношению к современному им русскому самодержавию достаточно оппозиционно, М. П. Погодин и его единомышленники искренне следовали триаде «Православие. Самодержавие. Народность», сформулированной в 30-е годы XIX века министром народного просвещения графом С. С. Уваровым и ставшей официальной идеологией Российской империи. Естественно, что в советские годы они в основном характеризовались негативно, провозглашались реакционерами. М. П. Лобанов же Погодина оценивает прежде всего положительно, как самоотверженного хранителя русской культуры [6, с. 42–44].

Анализируя хрестоматийную пьесу «Гроза», Лобанов настаивает на том, что идеология «тёмного царства», воплощаемая патриархальными купцами Кабанихой и Савелом Диким, содержит в себе и некие извечные нравственные устои: «У Кабанихи твёрдая убеждённость в том, что она обязана, в этом её долг – наставлять молодых для их же блага... Невыносим для Катерины собственный её суд над собою. Потрясены её внутренние нравственные устои. Тут не просто «семейный обман», произошла нравственная ката-

строфа, нарушены извечные в глазах Катерины моральные установления, и от этого, как от первородного греха, может вздрогнуть вселенная, и всё исказится и извратится в ней...» [6, с. 136–137, 144].

Важное место в дискуссии почвенников и либералов занимала проблема современного восприятия и интерпретации произведений классической литературы. Если либералы стремились к новому прочтению текстов писателей-классиков, то почвенники настаивали на максимально бережном, консервативном отношении к ним. Примечательно, что единственный раз представители двух противоборствующих лагерей сошлись «на одной площадке» в публичной дискуссии, посвящённой классическому литературному наследию и современности. 21 декабря 1977 году в Большом зале ЦДЛ были проведены публичные дебаты «Классика и мы». В них приняли участие наиболее яркие представители как почвенников (П. В. Палиевский, В. В. Кожин, Ю. И. Селезнёв, С. Ю. Куняев...), так и либералов (Е. А. Евтушенко, П. А. Николаев, И. Б. Роднянская...). В центре внимания в том числе оказалась постановка «Трёх сестёр» А. П. Чехова, осуществлённая лично участвующим в дискуссии знаменитым режиссёром Анатолием Эфросом на сцене театра Моссовета. Спектакль, премьера которого состоялась в декабре 1967 года, прошёл всего 33 раза, в мае 1968 года был снят с репертуара. Несмотря на это, «Три сестры» А. Эфроса объективно стали стать одним из наиболее ярких и резонансных событий театральной жизни 2-й половины XX века, вызывая как искренний восторг, так и жёсткое осуждение.

А. В. Эфрос, стремясь в своей постановке подчеркнуть, что проблематика классической пьесы максимально актуальна и для его современников, использовал бытовые детали 60-х годов XX века, в частности, репродукцию Пикассо и тахту. Представители почвеннического лагеря восприняли это как откровенное кощунство. Во время дебатов «Классика и мы» в ответ на брошенную одним из «либералов» реплику: «Что вы всё нападаете на Багрицкого?! Он же умер!», «почвенниками» был дан следующий ответ: «Чехов тоже умер, а что с ним сделал Эфрос!» [4]. М. Лобанов, также лично участвующий в публичной дискуссии 1977 года, ранее, в 1968 году, в резонансной статье «Просвещённое мещанство» много внимания уделяет постановке Эфроса, воспринимая её практически как духовную диверсию: «...с какой целью так методически выхолащивалось на сцене (и не только на сцене) слово русских классиков? ... Какой эффект – все наоборот!.. Кто следующий подвергнется экзекуции?.. Пушкин, Горький, а может быть, Тургенев или Островский?» [8, с. 116–117].

В своей монографии Лобанов противопоставляет московский Малый театр, ставший «домом Островского», и петербургский Александринский театр, где драматург чувствовал себя «в гостях». Эстетика Малого театра основана «на простоте, дающей полноту и цельность мироощущения, свободу чувства, укрупняющей взгляд на людей, обнажающей самое существенное в их взаи-

моотношениях. В простоте – глубина натуры, главные созидательные силы» [6, с. 154]. Петербургские же актёры стремятся прежде всего к внешним эффектам: «...Здесь, в Александринском театре, она, простота, не в чести. Кажется, тень покойного трагика Василия Андреевича Каратыгина, с его блестящими эффектными жестами, картинностью позы, псевдоромантичностью облика, с его гордой отчуждённостью от всего натурального, обыденного витает в театре. Эта тень – в холодности актёрской «аристократии» вроде Василия Васильевича Самойлова, – актёра с блестящим талантом физического перевоплощения, но не столько живущего на сцене, сколько виртуозно владеющего техникой «представления»... В Петербурге публика смотрит не пьесы, а премьеры, артисты падки на «выигрышные» роли...» [6, с. 155].

В книге воспоминаний «На передовой» Лобанов отмечает, что Александринский театр в монографии об А. Н. Островском – это прямой намёк на режиссёров-«новаторов» второй половины XX века (А. Эфрос, Ю. Любимов и др.), «методически выхолащивающих на сцене слово русских классиков» [7].

Книга М. Лобанова, не подвергаясь запрету, была жёстко осуждена официальным советским литературоведением. В частности, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова В. И. Кулешов опубликовал в «Литературной газете» статью «А было ли «Тёмное царство?»». В статье Кулешова Лобанову ставится в вину «отход от принципа историзма, классовости, идеализация дореволюционной России» [3].

Примерно в те же годы в издательстве «Искусство» (серия «Жизнь в искусстве») также вышла научно-популярная биография А. Н. Островского (первое издание – 1976 год, второе издание – 1982 год). Её автор – литературовед, критик и театровед Владимир Яковлевич Лакшин (1933–1993), считавшийся одним из наиболее ярких представителей либерального литературного лагеря, начавший свою жизнь в литературе в редакции журнала «Новый мир» (в 60-е годы XX века – символ либерального свободомыслия). Как и М. П. Лобанов, В. Я. Лакшин говорит об особой связи великого драматурга с исконными национальными традициями, но подчёркивает, что обращение к ним в творчестве было «не голосом слепой славянофильской апологетики, а скорее – по-своему выраженным толстовским требованием правды, верностью правде, сопротивлением всякой официальной лжи в литературе и в жизни, стремлением «искать и улавливать более или менее общие черты русского народа, какие бы они ни были, хорошие или дурные»» [5, с. 292].

Рассказывая о детстве и юности А. Н. Островского, особую атмосферу патриархального Замоскворечья Лакшин, в отличие от Лобанова, упоминает лишь мельком. При этом детально описывается мировоззренческий конфликт будущего драматурга с отцом – крупным чиновником и успешнымстряпчим (частный юристконсульт в XIX веке), во многом олицетворявшим старомосковский уклад [5, с. 15–18].

Одной из составляющих либеральной идеологии является приоритет свободной личности, индивидуального начала в человеке. Это было кардинально важно и для отечественных литераторов-либералов второй половины XX века [9, с. 6]. В. Лакшин в своей монографии в значительной степени позиционирует А. Н. Островского как неординарную личность, противостоящую не понимающему её и вследствие этого во многом враждебному ей окружающему миру. Отмечая в самом начале книги скудность сведений о писателе-классике, автор в качестве причины выделяет следующее: «Островского-драматурга так часто бранили в печати 70-х-80-х годов XIX века, что современники с опозданием догадались, что он – классик» [5, с. 3]. А. Анастасьев в своей в целом положительной рецензии на первое издание монографии Лакшина говорит: «Должен, однако, заметить, что иногда «личные мотивы» гиперболизируются автором» [1, с. 283].

В своей книге В. Лакшин сосредотачивает внимание на очень непростых отношениях знаменитого драматурга с царской властью, гнёте официальной цензуры, посвящая этому отдельную главу с говорящим названием «Человек гонимый». Там, в частности, отмечается, что А. Н. Островский, будучи уже достаточно известным, – «...появляясь на пороге театральной конторы с прошнурованной рукописью, всякий раз чувствовал, как что-то холодело и обрывалось у него внутри. Будто вмиг прочно забыто всё, что он сделал для русского искусства, и он опять входил в эти двери робующим просителем, безоружным перед брюзгливым равнодушием театрального начальства» [5, с. 407].

Широко известно, что представители либеральной творческой интеллигенции в позднесоветский период, воссоздавая в своих произведениях картины царской тирании, нередко подспудно проводили параллель с современными им реалиями, в том числе осуждали советскую цензуру. Можно предположить, что к этому стремился и В. Я. Лакшин.

В заключение отметим, что литератор-почвенник Михаил Лобанов и литератор-либерал Владимир Лакшин, ставшие биографами А. Н. Островского, интерпретировали жизнь и творчество знаменитого драматурга, следуя идеологии своих течений. М. П. Лобанов подчёркивает тесную связь драматурга с национальной культурой, с исконными русскими духовными и бытовыми традициями. В. Я. Лакшин сосредотачивает внимание на личности А. Н. Островского как таковой.

Список литературы

1. Анастасьев А. Н. Островский и другие // Вопросы литературы. 1978. № 1. С. 278–284.
2. Журавлёва А. И. Драматургия А. Н. Островского. Учебное пособие к спецкурсу. Москва: Издательство Московского университета, 1974. 103 с.

3. *Кулешов В. И.* А было ли «Тёмное царство»? / Литературная газета, 19 марта 1980 г.
4. *Куняев С. С.* «Классика и мы» – дискуссия на века / URL: <https://www.litmir.me/br/?b=679615&p=1>
5. *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Искусство, 1982. 568 с. (Серия «Жизнь в искусстве»).
6. *Лобанов М. П.* Александр Островский. Москва: Молодая гвардия, 1979. 382 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий: вып. 1 /587/).
7. *Лобанов М. П.* На передовой (опыт духовной автобиографии) / URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php?y=2002&n=2&id=2>
8. *Лобанов М. П.* Просвещённое мещанство / Лобанов М. П. Твердыня духа. Москва: Институт русской цивилизации, 2010. 1024 с.
9. *Павлов Ю. М.* Художественная концепция личности в русской и русскоязычной литературе XX–XXI веков. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2017. 355 с.

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

ТЕХНОЛОГИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО АКТУАЛИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРА

УДК 168.522 +398

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-71-78>

Ангелина Романовна ЖИВИЦА,

преподаватель-исследователь, руководитель студии,
Государственное бюджетное учреждение культуры г. Москвы
«Культурный центр «Авангард»», Балашиха, Московская
область, Российская Федерация, e-mail: zhivica90@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются технологии социокультурного проектирования как эффективное средство актуализации фольклора. Тема актуализации культурного наследия представляет живой интерес как в фольклорном мире, так и в целом в научном пространстве. Расширение ассортимента технологического аппарата, появление современных методов и инструментов, применяющихся в социокультурных практиках, позволяющих достичь запланированных результатов, рационализировать и минимизировать потребление ресурсов привели к формированию новых способов актуализации фольклора, одним из которых является социокультурное проектирование. Практическое применение данной технологии в деле сохранения, актуализации и популяризации фольклора демонстрирует позитивные результаты в виде успешно реализуемых этнокультурных проектов, имеющих успех у зрительской аудитории, что позволяет привлечь внимание широкой общественности к нашему культурному наследию, способствует формированию новых форм его трансляции и репрезентации, непосредственно влияет на процесс налаживания межкультурного диалога.

Ключевые слова: Актуализация фольклора, социокультурное проектирование, технологии актуализации фольклора, этнокультурные проекты, фольклор.

Для цитирования: Живица А. Р. Технологии социокультурного проектирования как эффективное средство актуализации фольклора // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 71–78. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-71-78>

SOCIO-CULTURAL DESIGN TECHNOLOGIES AS AN EFFECTIVE MEANS OF UPDATING FOLKLORE

Angelina R. Zhivitsa, Lector research, studio manager State Budgetary Cultural Institution of the City of Moscow «Cultural Center «Avangard»», Balashikha, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: zhivica90@mail.ru

Abstract: The article deals with the technologies of socio-cultural design as an effective means of updating folklore. The topic of updating cultural heritage is of great interest both in the folklore world and in the whole scientific space. Expansion of the range of technological apparatus, the emergence of modern methods and tools used in socio-cultural practices, allowing to achieve the planned results, rationalize and minimize of resource led to the formation of new ways of updating folklore, one of which is socio-cultural design. The practical application of this technology in the preservation, actualization and popularization of folklore demonstrates positive results in the form of successfully implemented ethnocultural projects that are successful with the audience, which allows us to draw the attention of the general public to our cultural heritage, contributes to the formation of new forms of its transmission and representation, directly affects the process of establishing intercultural dialogue.

Keywords: Actualization of folklore, sociocultural design, folklore updating technologies, ethnocultural projects, folklore.

For citation: Zhivitsa A. R. Socio-cultural design technologies as an effective means of updating folklore. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 71–78. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-71-78>

Фольклор в современных условиях глобализации, межкультурного диалога, интенсификации технологического процесса, появления новых компилятивных культурных форм служит фундирующим элементом социума, транслирующим подлинные культурные ценности и нормы, сплачивающим нацию и представляющим неисчерпаемый источник для творческих экспериментов. Поэтому актуализация фольклора – важное направление современной научной мысли. Невзирая на значительные разработки в данной сфере, вновь появляющиеся современные технологии, применяемые для успешной социокультурной деятельности, служат объектом для дальнейших научных исследований. Такой современной и эффективной технологией планирования и организации деятельности в социокультурной сфере и актуальным направлением научной мысли стало социокультурное проектирование. Этнокультурные проекты различных видов как одно из ведущих направлений социокультурного проектирования позволяют привлечь и приобщить к фольклорной культуре широкий круг общественности, найти новые инструменты и решения для сохранения и актуализации нашего культурного наследия. Позитивный практический опыт применения данной технологии дает обширнейшую почву для теоретического анализа и выявления потенциала с целью расширения конкретных сфер его использования, поиска новых рациональных проектных решений.

Социокультурное проектирование стало предметом изучения отечественных и зарубежных ученых. основополагающими трудами для нас в данной области стали исследования И. П. Бирженюка, Я. Дитриха, В. Н. Дубровского, В.И. и О. В. Курбатовых, И. И. Ляхова, А. Г. Раппопорт, Т. Тиори и многих других. Музыкальным этнокультурным проектам посвящены труды Т. И. Бакланова, Г. В. Болтовой, В. В. Путиловой, Л. П. Карпушиной. Несмотря на то, что социокультурное проектирование предстает магистральной темой для научных исследований, все же остаются мало затронутыми такие области его применения как проекты в сфере этнической культуры. Мы предлагаем рассмотреть технологию социокультурного проектирования как эффективный механизм актуализации фольклора.

В виду необходимости употребления определенного терминологического аппарата, уточним основные определения. Так дефиниция «технология», имеющая ряд трактовок, нами употребляется как система иерархически построенных взаимосвязанных действий, приемов, направленных на достижение конкретного результата. Под социокультурном проектированием, соглашаясь с определением Степиной Т. Л., мы понимаем специфическую технологию, базирующуюся на научном знании, включающую конструктивную, творческую деятельность, основанную на анализе проблем и выявлении причин их возникновения, выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта (или сферы проектной деятельности), разработке путей и средств достижения поставленных целей [6, 6]. Преимуществами данной технологии являются регламентированность технологических операций, фундаментом которым служит единая методологическая база социокультурного проектирования, с четкими показателями эффективности; сочетание нормативного и диагностического подходов (в зависимости от конкретной специфики проекта); широкий спектр творческих решений и альтернативность воздействия на объект; создание и воплощение проектных решений специалистами в данной области и инициативными гражданами; решение конкретных социокультурных проблем и задач; возможность оперативно видоизменять тактику в ходе реализации проекта. В. В. Стебляк пишет, что «Эффективность проектных технологий заключается в том, что отпадает необходимость в затратных социологических исследованиях, социокультурные проекты ориентируются на решение общественных проблем, а общая заинтересованность в их осуществлении способствует повышению социального тонуса и положительной динамике общества» [5, 120]. В целом разделяя его взгляды, отметим, что при проектировании проводится SWOT анализ, выявляющий факторы внутренней и внешней среды, или «многоуровневая диагностика» [там же, 123], который включает и социологические исследования с конкретными запросами, в том числе направленные на выявление целевой аудитории проекта с описанием ее портретных характеристик (социальная группа, ее возраст, предпочтения, увлечения и многое другое).

Объектом проектирования как отмечается Марковым А. П. и Бирженюком Г. М. «выступает сложное образование, включающее в себя накладывающиеся друг на друга две подсистемы: социум и культуру» [3, 10]. Предметом же проектирования могут выступать как социокультурные процессы, институты, ценности, так и культурные запросы и потребности человека.

Мы предполагаем под проектом в сфере культуры и искусства процесс и результат деятельности по созданию программированных форм проявления культурной активности носителей культурных ценностей, в том числе в рамках деятельности творческих коллективов. Одним из приоритетных направлений в культурной политике РФ являются этнокультурные проекты как эффективные технологии сохранения, актуализации и популяризации исторического и культурного наследия. Этнокультурный проект (авторское определение) – это комплекс мероприятий и действий, включающий художественный, организационный, инвестиционный и другие аспекты, необходимые для успешного воплощения творческого проекта, направленные на создание уникального продукта в сфере фольклорной культуры [1, 23]. В данную категорию входит весь спектр проектов этнокультурной направленности, как то фестивали, конкурсы, артистические проекты (музыкальные, танцевальные и прочее), ярмарки и выставки художественных промыслов, иные культурные, образовательные и просветительские мероприятия.

Как и любые проекты в сфере культуры, этнокультурные проекты могут быть инициированы государством и подведомственными ему учреждениями, некоммерческими организациями или частным сектором, при этом последний вариант так же может проходить при поддержке государственных структур. Проекты подразделяются на самостоятельные и составляющие часть определенной программы. В рамках государственной культурной политики в разделе «Развитие культуры» реализуются программы с целью сохранения культурного наследия. Они осуществляются за счет цепочки локальных проектов, направленных на разрешение конкретных проблем или запросов, имеющих определенную локацию, запланированные сроки реализации и результат, прозрачную систему отчетности. Ежегодно публикуются государственные доклады о состоянии культуры в РФ, куда входит весь перечень проводимых этнокультурных проектов в разных регионах нашей страны. Данная форма отчетности позволяет проанализировать показатели для дальнейшей эффективной корректировки или изменении действий. Проекты, реализуемые негосударственными структурами (некоммерческими организациями), тоже имеют систему отчетности, публикующуюся в свободном доступе, как правило на официальных сайтах или в социальных сетях и сообществах.

2022 г. – год культурного наследия народов России. В рамках данной программы было разработано 180 мероприятий, 36 из которых всероссийские проекты. Приведем некоторые из них: Марафон “Моя Россия” (8 федеральных округов, срок реализации год, исполнитель Минкультуры России

и ФГБУК «Росконцерт»), Всероссийский конгресс фольклористов, Всероссийская акция «Единый день фольклора в России», Детская Фольклориада, Форум молодых деятелей культуры и искусств «Таврида» и многое другое. В 2023 году Министерство культуры утвердило Постановление (от 24 января 2023 года) о грантовой поддержке коллективов народного и фольклорного творчества [4], охватывающая большой спектр направлений, таких как культура и искусство; наука, образование и просвещение; молодежная политика; национальная политика; народные художественные промыслы и многое другое. В последнее время стали организовываться фестивали, конкурсы и форумы этнокультурных проектов, позволяющие не только выявить наиболее яркие и эффективные в данной сфере, но и способствующие обмену практическим опытом и новыми инновационными технологиями в данной области. Например, конкурс этнокультурных проектов «Этнокультурные проекты: лучшая практика» (организован Ассоциацией менеджеров культуры при поддержке Министерства регионального развития РФ), Всероссийский конкурс этнокультурных выставочных проектов «Виртуальный тур по многонациональной России» (при поддержке ФАДН России). Активно поддерживаются организаторами в данной области и образовательные тенденции в виде создания сборников «успешных кейсов», как например Сборник лучших практик по итогам реализации проекта «Всероссийская программа по развитию этнокультурных социально ориентированных некоммерческих организаций «Этник», а так же образовательные форумы, круглые столы, семинары этнокультурной направленности, в том числе проводимые при поддержке Общественной организации «Ассамблея народов России», Фольклорного союза и других общественных организаций.

Этнокультурные проекты, в частности и более всего, фестивали и конкурсы, являясь средством актуализации и популяризации этнической культуры, выполняют и другие стратегические цели. Л. С. Лихачева и А. П. Морозова отмечают их вклад в налаживание активных форм межкультурного диалога и осознание мира не в оппозиции «Мы- Они (Чужие)», а в отношении комплементарности «Мы и Они (Другие)» [2, 15]. Данная особенность свойственна всероссийским и международным проектам, где на одной локации (сцене, культурном пространстве) встречаются представители разных культурных идентичностей и «манифестируют свои ценности» [там же, 16]. То есть мы можем констатировать, что миссия этнокультурных проектов данной формации – создание пространства для трансляции, популяризации культурного наследия, а также создание диалога с представителями разных культур. Конечно, в межкультурный диалог вступают и артистические проекты данной направленности (гастроли коллективов можно расценивать как обмен культурными ценностями), однако в рамках таких проектов данный диалог имеет побочные, не приоритетные задачи. Отметим и одну из главных задач любого фестиваля и конкурса – поиск и содействие в развитии талантлив-

вым исполнителям. Так этнокультурные мероприятия такого рода служат своеобразной площадкой для трансляции творчества одаренных исполнителей в этнической стилистике, являясь прекрасным «трамплином» для развития карьеры как в отношении налаживания партнерских отношений с организаторами, так и в нахождении и увеличении своей слушательской аудитории, в том числе и за счет рекламных каналов самого фестиваля. Один из наиболее эффективных PR-ходов этнокультурных фестивалей включает упоминание о заявленных хэдлайнерах – знаковых, медийных исполнителях. Часто именно благодаря их участию в мероприятии слушательский сегмент значительно пополняет свои ряды. Данная тенденция наблюдается и в этнокультурных фестивалях, и даже в конкурсной сфере, куда часто участники приходят из-за определенных членов жюри.

Технологии этнокультурного проекта основываются на прототипах социокультурного проектирования с учетом специфики данного направления. Основами успеха любого проекта являются несколько составляющих, а именно: постановка конкретной и достижимой цели; актуальность проекта и его социальная значимость; запланированность бюджета и прочих ресурсов; достижение количественных и качественных показателей; анализ потенциальных рисков; готовность к переменам и изменениям в ходе реализации проекта; компетентная и творческая команда; внесение инноваций в определенную сферу человеческой деятельности или создание уникального продукта или услуги. Так, пожалуй, первостепенная задача в социокультурном проектировании, произрастающая из нашего последнего пункта, это неординарная концепция, выраженная в новом нестандартном формате, каком-то ярком художественном образе, звучном названии или в компиляции уже представленных в социокультурном пространстве вариантов.

Основными этапами процесса проектирования мы выделим: аналитический этап, прогнозирование, проектирование, формирование проектного предложения, реализация и коррекция проекта. Хотя данная схема может иметь и более рационалистичный вид: проблематизация, целеполагание и инструментализация [3, 12]. В сущности же эти схемы дополняют друг друга. Проектировочный процесс, несмотря на весьма четко структурированный набор технологических операций, представляет собой творческую деятельность, поэтому требует применения неординарных методов и подходов и подразумевает наличие различных вариантов решения одних и тех же задач. Замысел проекта, соглашаясь с Е. А. Троценковой, мы определяем как культурное преобразование, а процесс – «поиск компромисса между культурными аналогами и инновациями» [7, 199]. Так на аналитическом этапе формируются цели, которые в отличие от миссии достигаются путем реализации конкретного проекта, задачи (детализация целей), проектная концепция, определяется целевая и формальная аудитория. На данном этапе проводятся мозговые штурмы или брейнштормы, которые позволяют

рассмотреть различные варианты и креативные идеи для проектных решений. Полезным для обоснования целей является метод S.M.A.R.T., позволяющий критически рассмотреть заявленные цели по критериям конкретности, достижимости, актуальности и ограниченности по времени. Определению конкурентоспособности и выстраиванию стратегии проекта способствует SWOT анализ. Данный маркетинговый инструмент имеет описательный характер и включает такие элементы как анализ сильных и слабых сторон, исследования внешних (социокультурной среды, культурных и социальных запросов потребителей, конкурентной среды) и внутренних факторов, возможностей и угроз. На основе SWOT анализа выстраивается матрица решений, формируется и утверждается стратегическая линия проектировочного процесса.

На этапе планирования (или программирования) воссоздаются все детали проекта, продумывается и прописывается программа мероприятия, включая место и время проведения, тайминг мероприятия, планируется приглашение хэдлайнеров и т. п. Не маловажным пунктом является рекламная и информационная компания для проекта, которая рассчитывается так же с учетом специфики конкретного продукта и его целевой аудитории. Так эффективными рекламными каналами являются социальные сети, telegram-каналы, блоги, подкасты, веб-сайты и сопутствующие им технологии продвижения (SEO, SMM), поисковые сети (баннерная и контекстная реклама), а также традиционные методы продвижения, такие как радио, телевидение и т. д., для которых отдельно подготавливаются пресс-релизы. То есть планируются и конкретизируются все аспекты проекта: художественный, организационный, технический, финансовый (включая привлечение спонсоров, инвесторов и партнеров) и т. д., прогнозируется результат с учетом всех возможных рисков. Далее составляется проектная документация, включая описание проекта, а именно описание: основной идеи и концепции проекта; его актуальности и социальной значимости; целевой аудитории; целей и задач проекта; количественных (например, количество участников мероприятия, гостей, исполнителей) и качественных результатов проекта (трансляция новых форм репрезентации фольклора, повышение профессионального мастерства целевой аудитории, формирование позитивного имиджа территории и т. д.); содержания проекта, включая программу мероприятия (место, время проведения, тайминг мероприятия и т. д.); технического райдера мероприятия; бюджета и сметы расходов, включая источники финансирования; организационной структуры с перечнем сфер обязанностей и компетенций. Отдельно подготавливаются проектные предложения для спонсоров и инвесторов. К источникам финансирования относятся гранты специализированных фондов и агентств; федеральные, региональные и муниципальные организации; коммерческие и некоммерческие организации; краудфандинг (платформы с организованными добровольными пожертвованиями) и част-

ные инвесторы. Выбор этих источников зависит от масштаба, значимости и актуальности, а также от формы организации проекта (юридическое оформление компании).

Финальным этапом проектировочного процесса являются контроль и отчетность. Для улучшения эффективности проведения мероприятий проводится анализ проделанной работы, который включает в том числе опросы и анкетирование участников и гостей, оцениваются количественные и качественные показатели проекта.

Таким образом, применение социокультурного проектирования как технологии, преобразующей социокультурное пространство и совмещающей научный и творческий подход, в деле актуализации и популяризации фольклора демонстрирует позитивные результаты в виде успешно реализуемых этнокультурных проектов. Данные проекты пользуются популярностью среди широкой общественности, выявляют новые и актуальные формы репрезентации фольклора и одаренных деятелей в данной сфере, привлекают внимание молодежи к культурному наследию, способствуют формированию межкультурного диалога, что благоприятно сказывается на процессах «встраивания» фольклора в современное социокультурное пространство.

Список литературы

1. *Живица А. Р.* Музыкальные этнокультурные проекты и их специфика // Музыка и время. 2022. № 2. С. 22–27.
2. *Лихачева Л. С., Морозова А. П.* Этнокультурный фестиваль как активная форма межкультурного взаимодействия в поликультурном обществе // Человек в мире культуры. 2016. № 3. С. 13–18.
3. *Марков А. П., Бирженюк Г. М.* Основы социокультурного проектирования: учебное пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 1997. 262 с.
4. Об утверждении Правил предоставления из федерального бюджета грантов в форме субсидий некоммерческим организациям для реализации творческих проектов в сфере народного искусства (утверждено постановлением правительства РФ от 24 января 2023 г. № 76): URL: <http://government.ru/news/47616/>
5. *Стебляк В. В.* Специфика социокультурного проектирования в современной России // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 6А. С. 119–126.
6. *Степина Т. Л.* Социокультурное проектирование: методические указания. Ульяновск: Уфимский государственный авиационный технический университет, 2009. 24 с.
7. *Троценкова Е. А.* Проектирование в сфере культуры: инновационный аспект // Вестник Красноярского государственного аграрного университета. 2011. № 1. С. 197–202.

ОРГАНИЗАЦИОННО- УПРАВЛЕНЧЕСКИЙ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ПЛАТФОРМОЙ «PRO.КУЛЬТУРА.РФ» В КОНТЕКСТЕ ЦИФРОВИЗАЦИИ ОТРАСЛИ

УДК 374.71:316.772

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-79-88>

Артем Игоревич ПАВЛУХИН,

магистрант 1 курса кафедры социально-культурной деятельности,
факультет государственной культурной политики, Московский
государственный институт культуры, Химки, Московская область,
Российская Федерация, e-mail: temik0305@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются различные научные подходы к определению понятия «цифровизация» согласно отраслевой методологической дифференциации данного термина. Отдельно отмечаются правовые обоснования формирования инструментария цифровизации социальной сферы и в том числе сферы культуры. Анализируются технологические особенности функционирования цифровой платформы «PRO.Культура.РФ», алгоритмы работы по информированию граждан о предстоящих событиях, возможности платформы как организационно-управленческого инструмента для оперативного сбора и обработки статистической информации. Рассматривается опыт работы учреждений культуры Рязанской области, выделяются проблемные вопросы, связанные с технологическими особенностями работы с платформой, способы их решения, а также проблемы осмысления и принятия данного инструмента. Обобщается опыт стимулирования активности учреждений культуры региона на цифровой платформе «PRO.Культура.РФ», приводятся примеры перспективных практик применения данного механизма.

Ключевые слова: цифровизация, культурная среда, цифровая платформа, организационно-управленческие аспекты, аналитика, инструменты стимулирования, информирование, статистика, событие, технология, «PRO.Культура.РФ».

Для цитирования: Павлухин А. И. Организационно-управленческий и технологический аспекты работы с платформой «PRO.КУЛЬТУРА.РФ» в контексте цифровизации отрасли // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 79–88. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-79-88>

ORGANIZATIONAL, MANAGERIAL AND TECHNOLOGICAL ASPECTS OF WORKING WITH THE «PRO.CULTURE.RF» IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION OF THE INDUSTRY

Artem I. Pavlukhin, 1st year undergraduate student of the Department of Social and Cultural Activities, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: temik0305@mail.ru

Abstract: The article discusses various scientific approaches to the definition of the concept of «digitalization» according to the branch methodological differentiation of this term. The legal justifications for the formation of tools for digitalization of the social sphere, including the sphere of culture, are separately noted. The technological features of the functioning of the digital platform «PRO.Culture.RF», algorithms for informing citizens about upcoming events, the capabilities of the platform as an organizational and managerial tool for the rapid collection and processing of statistical information. The experience of the cultural institutions of the Ryazan region is considered, problematic issues related to the technological features of working with the platform, ways to solve them, as well as problems of understanding and acceptance of this tool are highlighted. The experience of stimulating the activity of cultural institutions of the region on the digital platform «PRO.Culture.RF», provides examples of promising practices for the use of this mechanism.

Keywords: digitalization, cultural environment, digital platform, organizational and managerial aspects, analytics, incentive tools, information, statistics, event, technology, «PRO.Culture.RF».

For citation: Pavlukhin A. I. Organizational, managerial and technological aspects of working with the «Pro.Culture.RF» in the context of digitalization of the industry. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 79–88. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-79-88>

Функционирование современного общества претерпевает ряд последовательных изменений, стимулом которых является развитие цифровых информационных технологий. На передний край данных процессов, конечно, выходит экономическая сфера. Однако, являясь одной из важнейших сфер жизнедеятельности общества, она становится отправной точкой изменения всего контура социально-культурной жизни общества. Данные изменения в современной общественной практике получили название «цифровизация».

Актуальность темы статьи обуславливается межотраслевым характером процесса цифровизации. Начавшись в экономической сфере, данный процесс нашёл своё продолжение в системе государственного управления, и постепенно охватывает все сферы жизнедеятельности общества, в том числе и культуру. Являясь своеобразным фундаментом для построения общественных отношений, указанная сфера, испытывает наибольшее давление, обусловленное изменениями, вызванными процессом цифровизации. Исходя из этого сфера культуры требует наиболее осмысленной и конструктивной трансформации.

Существует несколько научных подходов к определению термина «цифровизация» согласно сферам функционирования общества.

В своей работе ««Цифровизация»: научные подходы к определению термина» Е. В. Катрин выделяет отраслевую методологическую основу для определения данного термина, основываясь на анализе научных работ российских исследователей [3]. В социальной плоскости автор приводит определение Н. Н. Мещерякова и Е. Н. Роготнева, в научных трудах которых «цифровизация» – это системно-деятельностный процесс, осуществляемый в целях создания цифрового общества и последующего прогресса цивилизации, перехода общества из постиндустриального в цифровое [3].

Анализируя данное определение, необходимо отметить, что авторы коррелируют процесс цифровизации и прогресс цивилизации, тем самым подчёркивая необходимость внедрения новых технологий как естественного пути развития в том числе социальной сферы, частью которой являются культурные институции.

В. Ю. Музычук выделяет особенности данного процесса в сфере культуры, рассматривая «цифровизацию» как инструментальное использование технических возможностей для создания новой культурной среды, в «которую вживается человек», что позволяет формировать новые технологии изучения и приобщения к культурным ценностям [7].

Создаваемая культурная среда, основанная на применении цифровых технологий, является предметом научных изысканий преподавателей Московского государственного института культуры, методологов социально-культурной деятельности. Так, Н. В. Лопатина определяет перспективным направлением цифровизации отрасли, способствующим становлению новой культурной среды, – формирование единого информационного пространства культуры, а также разработку технологических основ его интеграции, считая приоритетным персонализацию цифровых продуктов и услуг [5].

В своих работах Т. Н. Суминава актуализирует философский вопрос о взаимодействии искусственного интеллекта и человека, подчёркивает важность задачи арт-менеджера в эпоху «цифровой трансформации» осознавать образ и вектор движения/развития, используя современные технологии, одновременно с этим говоря «нет» цифровому рабству как определяющему деятельности. В публикациях автор обращает внимание на стимулирующий характер дистанционных форм работы для появления и развития цифровой среды, массовой вовлечённости населения в цифровое пространство, подчёркивая важность медиасоциализации [10, 11].

Однако, характеризуя новую культурную среду, мы подразумеваем реализацию двух основных функций социально-культурной деятельности: культуротворческой и информационно-просветительской, – концентрируясь на сущности деятельности, не принимая во внимание организационно-управленческие аспекты её обеспечения.

Важность данного направления в своих трудах отмечает Н. В. Шарковская, подчёркивая своевременность постановки управленческих вопросов,

связанных с конверсией традиционных сфер осуществления социально-культурной деятельности на основе цифровизации [15].

Анализируя данный аспект, вновь обратимся к работе Е. В. Катрин, в которой автор обобщает научные изыскания в области экономики и управления В. Г. Гадецкого, А. А. Корякина, А. Е. Коньков, В. Г. Халина и Г. В. Чернова и коррелирует идеи исследователей, характеризующие «цифровизацию» как «преобразование информации в цифровую форму» [3]. На основании вышесказанного, по нашему мнению, основным направлением цифровизации отрасли в рамках организационно-управленческого подхода является наиболее эффективный переход к использованию цифровой информации о функционировании сферы.

Необходимо отметить ряд нормативно-правовых актов, подчёркивающих важность и необходимость процесса цифровизации в социальной сфере в целом, и сфере культуры в частности.

Согласно Указу Президента Российской Федерации от 07.05.2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года», ускоренное внедрение цифровых технологий в социальной сфере является одной из национальных целей [12]. Кроме того в Указе Президента РФ от 21.07.2020 N 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» одним из целевых показателей цифровизации является «достижение «цифровой зрелости» ключевых отраслей экономики и социальной сферы...» [11].

«Основы государственной культурной политики», утвержденные Указом Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808, определяют цифровизацию сферы как использование цифровых коммуникационных технологий для обеспечения доступа граждан к культурным ценностям независимо от места проживания [8].

В «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года», утверждённой Распоряжением Правительства РФ от 29.02.2016 № 326-р, одной из задач является «увеличение количества качественных ресурсов в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», позволяющих изучать русский язык, получать информацию о русском языке, образовании, русской культуре» [9].

В паспорте федерального проекта «Цифровизация услуг и формирование информационного пространства в сфере культуры («Цифровая культура»)), входящего в Национальный проект «Культура», зафиксирован показатель увеличения числа обращений к цифровым ресурсам [2].

Обобщая вышесказанное, в указанных целеполагающих документах мы видим два основных направления цифровизации сферы культуры, в том числе как части социальной сферы, это:

- совершенствование организационно-управленческих механизмов;

- формирования новых цифровых технологий реализации информационно-просветительской функции социально-культурной деятельности.

Одним из действенных инструментов, позволяющим реализовать цели двух указанных направления, является автоматизированная информационная система «Единое информационное пространство в сфере культуры», преобразованная в 2020 году в платформу «PRO.Культура.РФ». Это бесплатная цифровая платформа для размещения событий на федеральных и региональных афишах, а также для продвижения мероприятий в сфере культуры и совершенствования профессиональных навыков. С появлением платформы был автоматизирован процесс сбора информации о событиях в учреждениях культуры по всей России.

Технология размещения событий состоит из следующих последовательных этапов:

- регистрация учреждения (юридическое лицо) на платформе и получение доступа к личному кабинету;
- создание «места проведения» мероприятия с указанием адреса, вместимости зала, информации о доступной среде, небольшом описании, а также с приложением нескольких фотографий;
- прохождение модерации созданного «места проведения» – проверки соблюдения всех требований платформы;
- создание карточки события не менее чем за три дня до его проведения с указанием названия, описания, «места проведения», тегов для поиска, возрастного ценза, платности, времени сеансов, возможностей для посещения лиц с ОВЗ, контактов ответственных, а также с приложением фотографии;
- модерация созданного события.

После прохождения данных этапов событие публикуется и становится доступным для пользователей. Этапы регистрации, создания «места проведения» и его модерации выполняются единожды, и при дальнейшей работе с платформой не проходятся. Также учреждение в любой момент времени может добавить новое «место проведения», но с прохождением процедуры модерации.

Необходимо добавить, что у платформы есть некоторые преференции для опытных пользователей. В качестве примера можно привести функцию «автомодерации», суть которой заключается в пропуске модерации созданного события и автоматическом опубликовании такового. Данная функция доступна пользователям после успешной публикации трёх событий.

Таким образом, мы видим, что при системной работе с платформой публикация информации о мероприятии упрощается до одного этапа – создание карточки события. Благодаря данному механизму для органов управления сферой культуры стала доступна полная интерактивная карта учреждений культуры с подробной информацией о видах проводимых мероприятий.

Стоит отметить, что сервис позволяет не только агрегировать информацию о проведённых мероприятиях, но и проводить прямые трансляции различных по форме и содержанию мероприятий, является ключевым элементом, а точнее базовой цифровой площадкой для работы в рамках программы «Пушкинская карта» и многое другое.

Кроме этого, необходимо обратить внимание на возможности платформы как инструмента оперативного сбора и обобщения аналитических данных: количества проведённых мероприятий, использование тех или иных форм работы, посещения официальных сайтов учреждения (счётчик «Цифровая культура»). Данные аспекты позволяют нам говорить о качественно новом процессе сбора и обобщения полученной информации. Несколько лет назад основными источниками аналитических данных являлись федеральные статистические наблюдения (формы 6-НК, 7-НК, 8-НК и т. д.), предоставляемые учреждениями культуры один раз в год, то сегодня мы можем в режиме реального времени отслеживать основные показатели работы отрасли.

Необходимо обратиться ещё к одному инструменту платформы, так называемому рейтингу информационной активности регионов. Сама платформа позиционирует данный инструмент как механизм по оценке эффективности информирования граждан о культурных мероприятиях. Однако при детальном анализе мы видим, что рейтинг информационной активности регионов является индикатором работы сферы, позволяющим оперативно выявлять проблемные ситуации в организации процессов управления.

Рейтинг информационной активности регионов включает в себя следующие показатели:

- доля зарегистрированных в «PRO.Культура.РФ» учреждений культуры по отношению к общему количеству населения в регионе;
- доля активных учреждений культуры региона;
- количество учреждений, подключённых к программе «Пушкинская карта»;
- показатель «Доступная среда» (заполненные поля раздела);
- среднее число событий (анонсированных мероприятий) на одно учреждение региона;
- среднее число трансляций на одно учреждение;
- среднее число актуальных счетчиков «Цифровая культура» на одно учреждение региона, установленных на официальные сайты учреждений культуры через платформу «PRO.Культура.РФ»;
- количество визитов на сайты учреждений культуры региона за указанный период, по данным счетчиков «Цифровая культура»;
- наличие информационного партнёрства с региональными интернет-платформами.

В настоящее время каждое государственное (муниципальное) учреждение культуры должно иметь свой личный кабинет на платформе. Действительно,

в 2016 г. учреждения культуры, являющиеся юридическими лицами, массово зарегистрировались на сервисе. Однако многие организации так и остались чисто номинальными пользователями платформы.

В 2022 году специалистами отдела проектных технологий государственного бюджетного учреждения культуры Рязанской области «Центр развития культуры» был проведён мониторинг работы с сервисом государственных (муниципальных) учреждений культуры.

В рамках исследования был определён ряд проблемных вопросов, которые условно можно разделить на две категории:

- технологические проблемы работы с платформой;
- аксиологические проблемы восприятия платформы.

Основные технологические проблемные вопросы заключаются в следующем:

1. Низкая информационная активность на портале: 108 учреждений культуры Рязанской области с начала 2022 года не пользовались порталом «PRO.Культура.РФ», доля активных учреждений составляет 50 %. Среднее число событий на одно учреждение культуры составляет 2,2, тогда как у ближайших в рейтинге субъектов этот показатель гораздо выше.
2. Учреждения культуры региона практически не проводят трансляций на платформу. Среднее число трансляций на одно учреждение культуры составляет 0,03.
3. Не все зарегистрированные на платформе «PRO.Культура.РФ» учреждения культуры региона подключили счётчики «Цифровая культура» к официальным сайтам. Неподключенными остаются 39 учреждений, среднее число счётчиков на одно учреждение составляет 0,82. Однако ещё 60 учреждений культуры некорректно завершили процедуру установки счётчика «Цифровая культура», поэтому данные их счётчиков также не учитываются.

Обобщённым выводом данного анализа можно назвать низкий уровень организационной культуры при работе с цифровыми платформами.

Низкий уровень организационной культуры в свою очередь является следствием ряда аксиологических проблемных вопросов, заключающихся в следующем:

- частичное понимание специалистов учреждений культуры возможностей платформы как эффективного инструмента информирования населения о предстоящих событиях, а также сбора и анализа статистической информации;
- частичное или полное отрицание необходимости цифровой трансформации деятельности ввиду технологических проблем в организации работы;
- отсутствие мотивации для обеспечения активной работы на платформе.

В качестве решения указанных проблемных вопросов специалистами центра была предложена комплексная программа трансформации работы с «PRO.Культура.РФ», включающая в себя методические мастер-классы, индивидуальную работу, а также чёткое планирование данного вида деятельности. Инициатива была поддержана министерством культуры Рязанской области.

В рамках реализации программы был составлен унифицированный план размещения событий для всех типов государственных (муниципальных) учреждений: дворцы культуры и клубы, библиотеки, музеи и галереи, образовательные учреждения, парки, театры, концертные площадки. В вышеизложенной классификации мы пользуемся терминологией «PRO.Культура.РФ». При обсуждении данного плана с муниципалитетами были внесены отдельные коррективы ввиду объективных причин, влияющих на деятельность: капитальный ремонт, отсутствие собственных помещений и т. д.

После этого был разработан план индивидуальных мастер-классов с каждым муниципальным образованием, проведение которых продолжается в настоящее время. В рамках мастер-классов специалисты центра объясняют необходимость цифровизации отрасли, подробно разбирают технологию работы с платформой, а также дают персональные рекомендации.

Кроме этого, была реализована практика награждения лучших муниципальных учреждений культуры по типам за успехи в работе с платформой благодарственными письмами министерства культуры Рязанской области.

Реализация программы в настоящее время продолжается, однако мы можем отметить некоторые промежуточные результаты: в первые четыре месяца 2023 года 190 учреждений региона были активными, среднее число событий на одно учреждение составило 13,8 единицы, а среднее число трансляций – 0,18 единиц.

Следующий этап – создания механизма стимулирования на основе конкурсного состязания, главным критерием которого станет оценка показателей работы государственных и муниципальных учреждений на платформе «PRO.Культура.РФ».

Обобщая вышесказанное, стоит отметить, что цифровизация является неотъемлемой частью функционирования и трансформации сферы культуры. Данный процесс охватывает не только создание культурного продукта как такового, а также организационно-управленческие аспекты обеспечения этой деятельности. По нашему мнению, одним из важных инструментов в данном направлении является платформа «PRO.Культура.РФ». Указанный сервис позволяет не только информировать население о проведении культурных мероприятий, но также становится эффективным инструментом управления, позволяющим в режиме реального времени получать статистические данные и анализировать работу отрасли. На наш взгляд, платформа является недооценённым менеджерами культуры инструментом, однако имеющим

все шансы стать одной из наиболее оперативных цифровых аналитических систем сферы. Опыт Рязанской области демонстрирует, что во внедрении данного инструмента существует ряд проблемных вопросов, однако при принятии соответствующих механизмов стимулирования указанные проблемные вопросы могут быть нивелированы, что способствует так называемой «цифровой зрелости» отрасли.

Список литературы

1. Гадецкий В. Г., Корякина А. А. Особенности цифровизации на муниципальном уровне // Вестник Гжельского государственного университета, 2020. № 5. С. 23.
2. Документы национального проекта «Культура» // Министерство культуры Российской Федерации. URL: www.culture.gov.ru/about/national-project/documents
3. Катрин Е. В. «Цифровизация»: научные подходы к определению термина // Вестник Забайкальского государственного университета, 2022. Том 28, № 5. С. 49–54.
4. Коньков А. Е. Цифровизация политики vs политика цифровизации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2020. 13 (1). С. 47
5. Лопатина Н. В. Управление цифровизацией культуры: опыт, ошибки, перспективы // Цифровизация культуры и культура цифровизации: современные проблемы информационных технологий: Сборник Материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 08 октября 2020 года / Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва (Институт Наследия). Москва: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2020. С. 170–178.
6. Мещерякова Н. Н., Роготнева Е. Н. Цифровизация: новые риски для людей с инвалидностью. Постановка проблемы // Цифровая социология, 2021. № 4 (3). С. 44.
7. Музычук В. Ю. Основные направления цифровизации в сфере культуры: зарубежный опыт и российские реалии // Вестник Института экономики Российской академии наук, 2020. № 5. С. 49–63.
8. Основы государственной культурной политики: утверждены Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года № 808 // Министерство культуры Российской Федерации. 2015. 72 с.
9. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года (утверждена распоряжением Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. № 326-п. URL: static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9Ixp7f2xm.pdf 17
10. Суминова Т. Н. Арт-менеджмент в контексте цифровой трансформации // Экономические и правовые факторы развития общества в контексте цифровой

- трансформации: сборник докладов и выступлений Международной научно-практической конференции, Москва, 22 октября 2021 года. Москва: Московский гуманитарный университет, 2021. С. 320–325.
11. *Суминова Т. Н.* Арт-менеджмент в современном информационном пространстве // Международный форум Kazan Digital Week-2022: Сборник материалов Международного форума, Казань, 21–24 сентября 2022 года / Под общей редакцией Р. Н. Минниханова. Казань: Научный центр безопасности жизнедеятельности, 2022. С. 697–701.
 12. Указ Президента РФ «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года». URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/74304210>
 13. Указ Президента РФ «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/57425>
 14. *Чернова Г. В., Халин В. Г.* Цифровизация и ее влияние на российскую экономику и общество: преимущества, вызовы, угрозы и риски // Управленческое консультирование, 2018. № 10. С. 46.
 15. *Шарковская Н. В.* Цифровые технологии в организации социально-культурной деятельности: научно-педагогический дискурс // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2022. № 6(110). С. 97–105.

ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ И ВНЕДРЕНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ ЖИЗНИ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ

УДК 37.013

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-89-96>

Евгений Викторович ТАРАТОРИН,

кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Орловский государственный институт культуры, Орел, Российская Федерация, e-mail: etaratorin@mail.ru

Аннотация: В статье обоснована проблема формирования структурно-содержательной модели формирования стиля жизни студентов вузов культуры. На базе Центра креативных индустрий предлагается система педагогических средств стиля жизни студентов; описывается непосредственная работа со студентами по повышению эффективности их социализации, развитию социокультурной и социально-профессиональной составляющих. Согласно цели, задачам, функциям, социально-воспитательным условиям и ресурсному обеспечению социально-педагогического сопровождения формирования стиля жизни студентов вузов культуры выделены следующие этапы работы по реализации сопровождения: адаптационно-мотивационное, интеграционно-деятельностное, индивидуализационно-самореализационное.

Ключевые слова: Центр креативных индустрий, формирование стиля жизни, студенты вузов культуры, педагогическая модель формирования стиля жизни студентов.

Для цитирования: Тараторин Е. В. Особенности конструирования и внедрения педагогической модели формирования стиля жизни студентов вузов культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 89–96. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-89-96>

FEATURES OF THE DESIGN AND IMPLEMENTATION OF THE PEDAGOGICAL MODEL OF THE FORMATION OF THE LIFESTYLE OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS OF CULTURE

Evgeny V. Taratorin, CSc in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Social and Cultural Activities, Orel State Institute of Culture, Orel, Russian Federation, e-mail: etaratorin@mail.ru

Abstract: The article substantiates the pedagogical problem of the formation of a structural and content model of the formation of the lifestyle of students of higher education institutions of culture. On the basis of the Center for Creative Industries, a system of pedagogical means for the formation of students' lifestyle is proposed; direct work with students to improve the effectiveness of their socialization, the development of socio-cultural and socio-professional components of sociality is described. According

to the purpose, tasks, functions, socio-educational conditions and resource provision of socio-pedagogical support for the formation of the lifestyle of students of higher education institutions of culture, the following stages of work on the implementation of the second direction of support are identified: adaptation-motivational, integration-activity, individualization-self-realization.

Keywords: Center for Creative Industries, lifestyle formation, students of cultural universities, pedagogical model of students' lifestyle formation.

For citation: Taratorin E. V. Features of the design and implementation of the pedagogical model of the formation of the lifestyle of students of higher education institutions of culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 89–96. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-89-96>

Студенты вузов культуры являются носителями культурных традиций, ценностных ориентаций, способов поведения, сформированных и усвоенных в обществе. Эффективность профессиональной подготовки студентов вузов культуры в условиях российской системы высшего образования в основном определяется успешностью процесса их социализации в социокультурном пространстве Российской Федерации, в частности, в образовательно-культурной среде российского высшего учебного заведения.

Проблемы развития культурной среды студентов описаны в работах Е. Домаренко [6], Г. Гребенщикова [13], С. Карабанова [9], В. Пешкова [12] и других. Обращение к моделированию социокультурной системы формирования стиля жизни студентов вузов культуры обусловлено необходимостью повышения эффективности и качества высшего образования, активизацией его социальной функции по отношению к этой категории студенческой молодежи [3].

В связи с этим, вуз должен решить несколько задач, связанных с социально-культурной средой, в которой будет формироваться стиль жизни студентов. Однако, в педагогической литературе и проектах обоснование стиля жизни рассматривается только как проблема психологического сопровождения, а не работы преподавателей в специально созданной среде вуза. педагог может влиять на формирование стиля жизни учащихся через свою роль модели и свои педагогические подходы. Как указывает Е. Домаренко [6], педагог может способствовать развитию здорового образа жизни, пропагандировать ценности, связанные с физической активностью, здоровым питанием, установлением баланса между работой и отдыхом, а также формировать положительные межличностные отношения и этические нормы. По мнению В. Пешкова [12], педагогический процесс может оказывать влияние на стиль жизни учащихся, но он не может полностью определить или контролировать его. Стиль жизни является более широким и комплексным понятием, которое зависит от множества факторов в жизни индивида [9].

Так, стиль жизни как педагогический процесс в вузе следует определить как целенаправленный процесс педагогического влияния субъектов образовательного процесса на ценностные ориентации и времяпровождение студентов. В связи с этим, первостепенной задачей вуза становится создание условий для успешной адаптации к новой социальной ситуации развития.



Рис. 1. Понятийное поле социально-культурной концепции формирования стиля жизни студентов вузов культуры

Все вышеизложенное побудило уделить особое внимание организации структурного элемента социокультурной среды, составляющей которого, на наш взгляд, является Центр креативных индустрий, который создается при студенческом совете вузов и имеет целью формирование устойчивого социокультурного основания социального развития личности стиля жизни студентов, их профессиональное становление, что способствует повышению качества профессионального образования студентов вузов культуры и дополняет их учебно-профессиональную подготовку. Центр креативных индустрий направляет работу, прежде всего, на организацию социокультурной деятельности стиля жизни студентов, их сотрудничество с представителями российского социума во внеучебное время. В разработке программы и создании Центра креативных индустрий предусмотрено активное вовлечение в его работу российских студентов разных направлений и специальностей вузов. Благодаря реализации совместных проектов, студенты вузов культуры вступают в социокультурную коммуникацию, осуществляется на практике диалог культур. Центр креативных индустрий специализируется на проведении мероприятий, направленных на вовлечение студентов вузов культуры в российские национально-культурные традиции средствами внеучебной деятельности, на социальную интеграцию в образовательно-культурную среду высшего учебного заведения: вечеров, дней российской культуры, тренингов, бесед, круглых столов, мастер-классов, экскурсий, цикла мероприятий, посвященных национальным традициям, особенностям культуры регионов Российской Федерации.

Планируемым результатом реализации структурно-функциональной модели социально-педагогического сопровождения формирования стиля жизни студентов вузов культуры в образовательно-культурной среде вузов является развитие социальности (социокультурной и социально-профессиональной составляющих) студентов вузов культуры как основного показателя эффективности социально-педагогического сопровождения их социализации. Структурно-функциональная модель социально-педагогического сопровождения формирования стиля жизни студентов вузов культуры в образовательно-культурной среде высшего учебного заведения представлена на рис. 2.



Рис. 2. Структурно-функциональная модель формирования стиля жизни студентов в образовательно-культурной среде вуза культуры

Первое направление проекта связано с деятельностью по подготовке агентов формирования стиля жизни к реализации сопровождения. Ведущим субъектом сопровождения является социальный педагог, координирующий деятельность внутренних и внешних агентов формирования стиля жизни студентов, в том числе представителей администрации, руководителей и работников международных отделов; преподавателей, кураторов, взаимодействующих с студентами; сотрудников вузов; представителей студенческого самоуправления.

Работа с представителями администрации вузов состоит в проведении семинаров, вебинаров, интернет-собраний, интернет-опросов, круглых сто-

лов, дискуссий, тренингов, конференций по реализации социокультурного взаимодействия со студентами в образовательно-культурной среде вузов; разработке и выдаче памятников, методических рекомендаций по социально-педагогическому сопровождению студентов вузов культуры разных этнических групп; планировании совместных действий разных специалистов в реализации социально-педагогического сопровождения формирования стиля жизни студентов.

Особую роль в процессе формирования стиля жизни студентов вузов культуры играют преподаватели как агенты формирования стиля жизни и потенциальные субъекты социально педагогического сопровождения, их профессионализм и педагогическое мастерство становятся решающими факторами успешности профессиональной формирования стиля жизни студентов. Именно преподаватели выстраивают индивидуальную образовательную и социализационную траекторию студента вуза культуры, являются посредниками в трансляции профессиональных знаний. Но преподавателей нужно готовить к сотрудничеству с студентами. Необходима целенаправленная деятельность по подготовке преподавателей к взаимодействию с студентами, чтобы такое взаимодействие имело социальный эффект. Преподаватели-предметники обычно не очень осведомлены о этнопсихологических и национально-культурных особенностях стиля жизни студентов, не подготовлены должным образом к социокультурному взаимодействию в образовательном процессе. Образовательный процесс в таких условиях происходит без опоры на ценности стиля жизни студентов, что не способствует гармонизации их формирования стиля жизни (как социокультурной, так и профессиональной).

Итак, с преподавателями и кураторами академических групп, тьюторами проводятся мероприятия, направленные на формирование их готовности к социокультурному профессиональному взаимодействию со студентами: консультации со специалистами, семинары-тренинги для преподавателей-предметников; круглые столы, мастер-классы для преподавателей по формированию навыков социокультурной коммуникации; «педагогические мастерские» – повышение квалификации преподавателей в целях привлечения их к социокультурному взаимодействию со студентами; встречи кураторов и преподавателей с социальным педагогом и психологом вузов по обсуждению проблем организации социально-воспитательной работы со студентами; интерактивный семинар-тренинг «Студенты вузов культуры как участники образовательного процесса»; выставки-презентации методических рекомендаций преподавателей по проведению социально-воспитательной работы со студентами; мастер-классы, семинар и тренинги по созданию учебно-методических материалов для стиля жизни студентов; мастер-классы по проведению разных видов занятий со студентами; семинары для кураторов и преподавателей с использованием практических методов подготовки к работе (кейс-метод, ме-

тод проблемных ситуаций, творческих задач, упражнений, «Мозговой штурм» и т. п.); семинары с целью ознакомления субъектов сопровождения с социальными портретами студентов вузов культуры – объектов сопровождения, консультирования по особенностям работы с каждым студентом в соответствии с определенным социальным портретом.

Что касается реализации второго направления социально-педагогического сопровождения – работы со студентами по гармонизации их формирования стиля жизни в образовательно-культурной среде вузов Российской Федерации применяются следующие методы: социально-педагогические (анализ реальных ситуаций, беседа, показ перспективы, арт-терапия, метод «равный – равному», индивидуальные и коллективные проекты и т. п.); диагностические (анкетирование, тестирование, наблюдение, интервьюирование и т. п.); формирование личности (внушение, пример, разъяснение, критика, убеждение); организации деятельности (одобрение, доверенность, проявление доверия, внимания, заботы). Формами социально-педагогического сопровождения являются: консультации, тренинги, культурные ассимиляторы, экскурсии, мастер-классы, тематические вечера, вечера дружбы, круглые столы, виртуальные экскурсии, ролевые игры, конкурсы, презентации, деловые игры, конференции, спортивные соревнования, квесты, концерты и т. д. Применение определенных способов и форм социально-педагогического сопровождения зависит от этапа его реализации.

Итак, обоснование модели формирования стиля жизни студентов в образовательно-культурной среде вуза культуры позволило определить методические основы такого сопровождения: учет факторов и социально-воспитательных условий эффективности этого сопровождения; обоснование Центра креативных индустрий как центра деятельности координационной группы, реализующей сопровождение; обоснование методов и форм социально-педагогической деятельности с представителями социокультурной среды вузов по повышению эффективности формирования стиля жизни студентов; определение форм координационных связей с представителями социокультурного пространства Российской Федерации; применение форм и методов социокультурной деятельности (виртуальные экскурсии, виртуальные выставки, тренинги, культурные ассимиляторы, вечера, арт-терапия, виртуальные мастер-классы, социокультурные проекты и т. п.) со студентами, направленной на развитие социокультурной составляющей их социальности и социально-профессиональной подготовки, ознакомление с будущей профессией, презентации, беседы, круглые столы, творческие встречи, интернет-конференции, вебинары, создание аудиовизуального продукта и т. д.), ориентированной на развитие социально-профессиональной ее составляющей.

Структурно-функциональная модель социально-педагогического сопровождения формирования стиля жизни студентов вузов культуры в образовательно-культурной среде вузов фиксирует общие и специфич-

ческие характеристики социально-воспитательной деятельности в вузах. Она направлена на обеспечение продуктивного развития социокультурной и социально-профессиональной составляющих социальности студентов вузов культуры в процессе их формирования стиля жизни в образовательно-культурной среде вузов, позволяет спрогнозировать трансформацию социальности, определить стратегию и тактику дальнейших действий по повышению эффективности формирования стиля жизни этих студентов, отразить состав, иерархию компонентов сопровождения, раскрыть взаимосвязь между ними, представить способы функционирования такого сопровождения для педагогов высших учебных заведений России.

Список литературы

1. *Алонцева Е. А.* Применение методологии процессного управления к моделированию научно-производственной деятельности вуза // Вестник Самарского государственного университета путей сообщения. 2019. Т. 2, № 6. С. 5–9.
2. *Власова И. М.* Моделирование социально-культурного мира личности в образовательном пространстве вуза / И. М. Власова, Н. В. Сотникова // Современные наукоемкие технологии. 2019. № 11–1. С. 141–145.
3. *Гаврилюк В. В.* Global changes and the myth about world educational space // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. № 1. 2002. С. 128–133.
4. *Гладышев А. Н.* Совершенствование учебного процесса студентов вуза электронным моделированием содержания учебной дисциплины // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 7–2. С. 222–225.
5. *Грунина С. О.* Аксиологические и структурные подходы к моделированию воспитательной системы педагогического университета // Вектор науки Тольяттинского государственного института. Серия: Педагогика, психология. 2011. № 2. С. 73–76.
6. *Домаренко, Е. В.* Профессиональная адаптация студентов вуза культуры: сущность, содержание, специфика // Образование и культурное пространство. 2020. № 4. С. 14–32.
7. *Иващенко Н. А.* Исследование существующих подходов к моделированию учебного процесса // Известия Института инженерной физики. 2009. № 14, Т. 4. С. 77–81.
8. *Исин М. Е.* Усовершенствование методической системы обучения будущих экономистов экономико-математическому моделированию // Вестник Омского университета. 2007. № 2. С. 111–114.
9. *Карабанов С. Н.* Стиль жизни студенческой молодежи в условиях трансформации современной России: автореферат дис. ... кандидата социологических наук: 22.00.04 / Волгоградский государственный университет. Волгоград, 2003. 22 с.

10. Карпова О. Л. Содержание прогностической модели развития самообразовательной деятельности студентов вуза // Сибирский педагогический журнал. 2008. № 8. С. 21–30.
11. Кулагина Е. В., Сальников В. А. Возможности применения качественно-синергетического подхода к моделированию образовательной системы вуза // Омский научный вестник. 2009. № 6. С. 120–123.
12. Пешкова В. П. Социально-культурные технологии формирования корпоративной культуры студенческой молодежи. 2014. С. 249–251.
13. Формирование информационной культуры личности: теоретическое обоснование и моделирование учебной дисциплины / Н. И. Гендина и др. Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, 2006. 512 с.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ: ЭКСКУРС В ОБЛАСТЬ ИСТОРИИ ЖАНРОВ

УДК 793.31

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-97-106>

Елена Владимировна ПЕРВУШИНА,

преподаватель, Автономная некоммерческая организация профессионального образования «Столичный профессиональный колледж», Москва, Российская Федерация, e-mail: releve.master@mail.ru

Аннотация: В статье выявлены исторически сложившиеся причины формирования жанров, разнообразных форм и видов русской народной хореографии, проанализированы основные исследования по этой теме, обозначена терминология русской традиционной и народно-сценической хореографии. Делается упор на классификацию русского народного искусства В. Н. Нилова, обосновывается ее актуальность. Статья содержит экскурс развития русской народно-сценической хореографии в XX веке. В ней определены основные отличия русской традиционной хореографии (фольклора) от народно-сценической хореографии, отмечены их предназначение в сфере русского народного хореографического искусства и их функции. Автором обозначено высокое значение сохранения каждого из видов, возрождения и передачи, как наследия народно-сценической хореографии, так и памятников русской традиционной хореографии (фольклора) в образовании и воспитании будущих поколений.

Ключевые слова: жанры, народная, пляска, русская, танец, традиционная, хореография, хоровод.

Для цитирования: Первушина Е. В. Русская народная хореография: экскурс в область истории жанров // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 97–106. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-97-106>

RUSSIAN FOLK CHOREOGRAPHY: AN EXCURSION INTO THE FIELD OF THE HISTORY OF GENRES

Elena V. Pervushina, teacher, Autonomous non-profit organization of professional education «Capital Vocational College», Moscow, Russian Federation, e-mail: releve.master@mail.ru

Abstract: The article reveals the historically established reasons for the formation of genres, various forms and types of Russian folk choreography, analyzes the main research on this topic, and identifies the terminology of Russian traditional and folk stage choreography. V. N. Nilov places the emphasis on the classification of Russian folk art, its relevance is substantiated. The article contains an excursus of the development of Russian folk stage choreography in the XX century. Russian traditional choreography (folklore) and folk stage choreography are identified in it, their purpose in the sphere of Russian folk choreographic art and their functions are noted. The author has indicated the high importance of preserving each of the types, reviving and

transmitting both the heritage of folk stage choreography and monuments of Russian traditional choreography (folklore) in the education and upbringing of future generations.

Keywords: genres, folk, dance, Russian, dance, traditional, choreography, round dance.

For citation: Pervushina E. V. Russian folk choreography: an excursion into the field of the history of genres. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 97–106. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-97-106>

Под выражением «русская народная хореография» мы понимаем огромный временной и исторический пласт хореографии русского профессионального искусства, самодеятельного и традиционного творчества. Вопрос о применяемой терминологии в русском народно-сценическом и традиционном искусстве сегодня является чрезвычайно важным. Для решения вопроса о верном применении терминологии по русской народной хореографии необходимо изучить толковые, этимологические (лингвистические) и диалектные словари: В. И. Даля [16] М. Фасмера [22] и др. Для выявления значения русской народной хореографии в культуре и образовании необходимо изучить работы: В. Всеволдского–Генгросса [3], А. В. Палиелея [11] и др. Изучение влияния традиционной культуры на русское общество раскрывается в трудах: Е. А. Покровского [12], И. П. Сахарова [14], А. В. Терещенко [15] и др. Проблемы сохранения и возрождения русских традиций хореографического образования необходимо исследовать в работах В. М. Захарова [5], Ю. М. Чурко [19], К. Я. Голейзовского [4], А. А. Климова [7], А. В. Рудневой [13], М. П. Мурашко [9] и др. Нельзя оставить без внимания при изучении русской традиционной хореографии работы по музыкально-фольклорным исследованиям: В. М. Щурова [21], П. В. Штейна [20], Н. М. Владыкиной–Бочинской [2] и др.

Русская народная хореография является частью духовной культуры, которая определяет сохранение русского наследия. Она имеет такое же важное значение как народная песня, музыка, театр и литература.

На основании темы статьи и проанализированных исследований по русской народной хореографии важно обозначить терминологические основы понятий, применяемые в современной литературе.

Сегодня значение слова «хореография» характеризует как старинные, так и современные виды разнообразного хореографического искусства. В свою очередь, выражение «народный танец» обычно применяется к виду искусства, который был сформирован за последнее столетие под влиянием исторических и социальных условий жизни нашего народа и выражает особенности исполнения современной народной хореографии на сценической площадке. Понятие «сценическая хореография» используется сегодня для обозначения хореографии, созданной для зрителей, имеет автора и предполагает создание хореографического образа.

Слово «традиционная» или «традиция» обозначает то, что переходит от одного поколения к другому путем предания или естественной передачи [17].

Слово «фольклор» имеет множество значений, одно из которых обозначает народную традицию, духовную и отчасти материальную культуру, а также простонародное художественное творчество (сферы музыкального, хореографического, изобразительного и другого творчества).

Таким образом понятие «традиционная хореография (фольклор)» сегодня можно раскрыть как «русскую хореографию, перешедшую от одного поколения к другому, зафиксированную в источниках или бытующую циклично, вместе с песенной и празднично-обрядовой традицией, дошедшую до нашего времени, исполняемую для себя, а не для зрителя».

Сегодня применение слова «танец» такое же частое, как и слово «пляска», поэтому «танец» и «пляска» имеют, к сожалению, в литературе одинаковое смысловое значение. По мнению многих исследователей, применение слова «танец» в терминологии русской традиционной хореографии (фольклоре) подходит для обозначения хореографии только более позднего жанра: однопольных круговых парных (бальных) танцев. К тому же слово «танец» проникло в Россию лишь в середине XVII века и происходит от польского «*taniec*» и немецкого «*tanz*» [22]. В итоге можно заключить, что слово «танец» изначально применялось на балах и в балетных «*pas*» и больше имеет отношение к сценическим видам хореографии.

Русская традиционная хореография (фольклор) имеет многовековую и богатейшую историю. К сожалению, крайне мало письменных источников, по которым возможно было бы реконструировать ее первые проявления. Современный исследователь древнеславянского фольклора вынужден довольствоваться имеющимися крупными, зафиксированными в работах фольклористов-собрателей и археологов. Одним из главных факторов формирования фольклора у восточных славян, нашедших отражение и развитие в средневековом обществе, являлась тесная взаимосвязь человека с природой. Известно лишь то, что появление на Руси игр-хороводов и плясок имело повсеместный и массовый характер в календарно-праздничных ритуалах и обрядах.

Исследователи XX века не имели четких делений народной хореографии на традиционную и народно-сценическую. Г. Ф. Богданов предполагал деление «русского народного танца» на виды: обрядовый, бытовой и сценический русский народный танец [1, с. 8]. Классификация русской народной хореографии, определенная В. Н. Ниловым, основана на анализе классификаций исследователей: К. Я. Голейзовского, А. А. Климова и Ю. М. Чурко. В. Н. Нилов подразделяет все народное хореографическое искусство на два вида: народно-сценическое искусство и традиционную хореографию (фольклор) [10, С. 89–95] Эта дифференциация в дальнейшем даст бесконфликтное сосуществование каждому из этих видов, не предъявляя претензии друг другу.

Жанры русской народной хореографии, как сценической, так и традиционной были обозначены у многих исследователей XX века: «хоровод», как

первый жанр русской народной хореографии выделяют К. Я. Голейзовский [4, с. 118], А. В. Руднева [13, с. 79], Т. А. Устинова [18 с. 11], А. А. Климов [7, с. 32], Ю. М. Чурко [19, с. 14], отдельным жанром некоторые из них обозначают «хороводные пляски». «Пляску», как второй, самый распространенный и основной жанр русской народной хореографии выделяют: К. Я. Голейзовский [4, с. 258], А. В. Руднева [13, с. 80], А. А. Климов [7, с. 83], Ю. М. Чурко [19, с. 14]. В. Н. Нилов [10, С. 89–95] и А. И. Палилей [11, с. 14], однако, переплясы и кадрили эти исследователи относят к формам и видам плясок, не выделяя их в отдельный жанр. «Перепляс и кадрили», как отдельные жанры (формы), выделяют Т. А. Устинова [18, с. 12] и М. П. Мурашко [9, с. 97]. В отдельный жанр определяют «бытовую (бальную) хореографию» В. Н. Нилов [10, С. 89–95], Т. А. Устинова [18, с. 13]. К. Я. Голейзовский определял бытовую (бальную) хореографию как «другой образ русской народной хореографии» [4, с. 304]. Г. Ф. Богданов русский народный танец подразделяет на основные «чистые» виды: хоровод, кадрили, ланце, перепляс и переходные виды: «игры парами», «импровизационные пляски», «парномассовые танцы» [1, с. 24]. М. П. Мурашко разделяет русский народный танец на формы: пляски, переплясы, хороводы, кадрили, лансье, кадрилиные пляски, сюиты, картины, определяя жанры, как формы [9, с. 97].

Несмотря на имеющуюся противоречивую классификацию исследователей, согласно концепции В. Н. Нилова, основными жанрами русского народного хореографического искусства являются:

- хороводы;
- пляски (в том числе переплясы и кадрили);
- бытовые (бальные) одно фигурные и многофигурные парные круговые танцы [10, с. 89–95].

Профессиональное хореографическое искусство в России подходит к 300-летию юбилею. Сегодня оно сохраняет традиции академической школы классического и народно-сценического танца и является источником вдохновения многих. В России профессиональное хореографическое искусство формировалось на основе изучения и сохранения материальной и духовной культуры. К профессиональному хореографическому искусству приемлемо понятие «развитие», в отличие от русского фольклора, для которого основным принципом остаются понятия «изучение, сохранение и передача». В 80-х годах XX столетия активно развивалась и совершенствовалась русская народно-сценическая хореография благодаря мастерам сценического русского народного танца: Н. С. Надеждиной, И. А. Моисеева, И. З. Меркулова, В. А. Миронова, В. Модзольского, П. П. Вирского, М. С. Годенко, У. П. Хмельницкого и мн. др. Появлялись труды по истории, теории и практики сценической русской народной хореографии: К. Я. Голейзовского [4], Т. А. Устиновой [18], А. В. Рудневой [13], А. А. Климова [7], О. Н. Князевой [8], В. М. Захарова [5], Н. М. Владыкиной–Бочинской [2] и др. Сегодня про-

исходит обобщение народно-сценического наследия. Возникают школы ведущих мэтров – хореографов XX века: «моисеевская», «устиновская», «надежденская», «гжелевская» и школы «военных ансамблей».

А. А. Климов в русской народно-сценической хореографии XX в. проводит следующую классификацию жанров:

- хоровод;
- пляска;
- хореографическая композиция;
- танцевальная сюита;
- хореографическая картина;
- вокально-хореографическая композиция [7, с. 29].

У русской традиционной хореографии (фольклора) иной исторический путь в XX столетии, сложный и неоднозначный. Многие её памятники утрачены безвозвратно. В советский период русская традиционная хореография (фольклор) имела первоначальное значение и являлась фундаментом для развития народно-сценической хореографии. Она не сохранялась в первоначальном виде, а массово «развивалась» и «совершенствовалась» в разнообразные сценические формы.

Функции русской традиционной хореографии (фольклора) имеют отличия от народно-сценической хореографии. Они носят календарный (циклический) и обрядово-ритуальный характер. После Крещения Руси языческие верования перемешались с христианскими и трансформировались в одну систему игрищных увеселений, бытовавших в России более восьми веков. По дошедшим до нас источникам первыми массовыми игрищами – были сборища для праздничных увеселений [3, с. 310]. Игрища (сборища для праздничных игр и плясок) посвящались смене времен года, обработки земли, сбора урожая и семейным событиям. Цикличность являлась основой периодического повторения событий со сменой времен года. «Круг» в традиционной хореографии наших предков имел одно из центральных значений. Игрища, а вместе с ними потехи, комедии, действия с элементами хореографии включали в себя: игры с элементами пластики, хороводы, пляски и первые проявления народного театра [3, с. 36].

Русская традиционная хореография (фольклор), согласно исследованиям, в XVII–XX вв. бытовала неразделимо:

- с песней (иногда с инструментальным сопровождением) (народные бытовые (шумовые) музыкальные инструменты), с игрой (ролевые, диалоги, подражания);
- с обрядами, обычаями и ритуалами;
- в народной педагогике, с преемственностью (передаваемое от предков к потомкам);
- с календарем (циклическостью) или трудовым процессом.

Рассмотрим отдельно каждый пункт.

Во-первых, русская традиционная песня сопровождала человека все основные моменты жизни, а русская музыка отличалась своеобразием ладовой, полифонической и гармонической фактурой. В основе русского многоголосия лежала система подголосков, которая образовывала подголосочную полифонию. Песня сопровождала игры, хороводы и пляски. Музыкальной основой пляски чаще всего была также песня, исполняемая всеми участниками. Пляска могла сопровождаться игрой на бытовых предметах (пила, заслонка, ложки, рубель и др.) и русских традиционных музыкальных инструментах (ударных, духовых, струнно-щипковых, клавишно-пневматических и др.). Темп и ритм пляски соответствовал темпу и ритму песни или наигрыша, дополняя и расширяя их диапазон.

Во-вторых, обряды, обычаи и ритуалы тесно были связаны с языческими верованиями, бытовавшими в древней Руси: в духов, в потусторонний мир, связанные с почитанием предков (умерший родоначальник, начинатель рода, считался живым покровителем своих потомков) – ритуальные пляски вокруг умерших, вокруг могил; верования, связанные с землей и растительностью – пляски, удары ногами, топтание семян или «удар, как требование» урожая, хороводы вокруг березы, вдоль реки; верование о происхождение мира из космоса (хождения цепочкой «по солонцу», подобно движениям планет); верования, связанные с водой (обряды и ритуалы, хороводы на Купалу); верования, связанные с солнцем (поворот солнца, хороводы, закличания, провожание и встреча солнца) и др. Отдельно нужно упомянуть движение «по солнцу» («посолонь») в русской традиционной хореографии (фольклоре). В символических славянских знаках особое место занимал крест, который обводился кругом или изображался катящимся, как колесо. Он обозначал вращение слева направо, «по солнцу» и символизировал движение, жизнь, благополучие и плодородие. В восточнославянской традиции «против солнца» двигались во время календарного убывания солнечных дней, это движение справа налево, т. е. «на убывание», «к смерти». «Солнцеворот» – это солнечный древнеславянский знак. Солнцеворот имел значение праздника солнцестояния зимнего (Коляда) и летнего (Купала). В весеннее равноденствие праздновалась Масленица. Хождение по солнцу или против солнца в русской традиционной хореографии (фольклоре) были зафиксированы в различных регионах России. А. В. Руднева, в своем исследовании писала: в Белгородской области «карагод» водили против солнца, а круговой «танок» – по солнцу. Реже «танок» – это круговое движение на месте. В «танке» участники движутся согласованно цепочкой, взявшись за руки или пояса, рушники или платки [13, с. 109]. Христианские обычаи, соединенные с древними славянскими языческими обычаями, изначально предполагали движение в обрядах «посолонь». В середине XVII века, после реформ Патриарха Никона, восточно-христианский религиозный обычай двигаться «по солнцу», который в основном бытовал у русского народа и был

изменен на противоположный, двигаться «против солнца», принятый тогда в Греческой церкви. И до сегодняшнего дня священники в русских церковных обрядах водят верующих вокруг Храмов против солнца.

Ритуал (установленный порядок обрядовых действий при совершении религиозного акта, например, ритуал исполняемый после рождения ребенка) и обряд (ряд строго определенных обычаев действий, например, ряд обрядов, сопровождающих свадьбу) теснейшим образом связаны с русской традиционной хореографией. В источниках зафиксированы, например, парно-колонные хороводы с элементами ритуала, а также, ритуальная пляска в обряде хождения по дворам в праздновании Коляды или хоровод подружек невесты перед свадьбой.

Перемешанные элементы языческой и христианской традиций в русской культуре выражались в концепции мировосприятия в целом. До сегодняшнего дня человек переживает вместе с природой цикличность её явлений. Не только восточные славяне, но и все земледельческие народы Европы праздновали точки солнца: зимний и летний солнцевороты, весеннее и осеннее равноденствия. На народный календарь и игрища, накладывались церковные праздники и обряды. Зимние святки представляли собой длительный заклинательный комплекс с обрядом ряженья, прославления хлеба, гадания о замужестве и т. п. Трудовая деятельность, земледелие (посев и уборка урожая, скотоводство, рыболовство) и семейные праздники (рождение, свадьба, похороны) имели так же огромное значение на бытование той или иной русской традиции, в состав которой вместе с песней и обрядом входила и русская традиционная хореография (фольклор).

Культурная память, преемственность, многовековая система русских традиций являлись результатом созидательных и воспитательных ценностей русского народа. Русский народ через эту систему производил свою материальную и духовную культуру. Духовно–нравственная культура являлась составляющей общей системы культуры, которая включала в себя духовную деятельность и ее продукты (сознание, развитие личности, воспитание и образование). Если молодые люди сегодня не понимают ценность русских традиций, если у русской молодежи отсутствует стремление изучать русскую традиционную культуру, то пришло время менять принципы воспитания и образования. В изучении и сохранении русской традиционной хореографии (фольклора) лежит фундаментальный смысл воспитания и миропознания будущих поколений детей и подростков.

Согласно А. А. Климову, музыкальные и хореографические традиции исследователи условно делили на региональные особенности Севера, Центра, Юга, Северо-запада, Запада, Юго-запада, Южного казачества, Урала, Сибири и Дальнего Востока. Изучая, сохраняя и передавая русскую традиционную хореографию (фольклор) своего региона, специалисту возможно уберечь её от дальнейших безвозвратных утрат.

Сегодня, согласно исследованиям, русскую традиционную хореографию (фольклор) можно подразделить по видам современного бытования на:

- аутентичную;
- восстановленную;
- реконструированную;
- обработанную и стилизованную [20, с. 79].

Слово «аутентичная» имеет значение «подлинная, исходящая из первоисточника», в широком смысле «аутентичная хореография» – это подлинная хореография, переданная естественным процессом одного поколения другому.

«Восстановленная хореография» – обозначает хореографию, приведенную в прежнее состояние, возрожденную, возобновленную в комплексе, например, обряда.

Значение выражения «реконструированная хореография» обозначает «перестроенная, исполняемая совершенно по-новому».

«Обработанная хореография» обозначает «переделанная, приведенная в законченный (сценический) вид, сделанная более совершенно». Она предполагает вмешательство автора.

Выражение «стилизованная хореография» обозначает «хореографию, имеющую только характерные черты определенного стиля» [17].

В настоящее время популярность русской народно-сценической хореографии снижается. Обратимся к результату социологического исследования Б. Зуевой, проведенных в 2011 г. на тему «Потребности населения в культурно–досуговых услугах» в хореографическом искусстве. Наибольшее число респондентов выделяет в приоритет такое направление как «хип-хоп» – 20 %, направление современная хореография – 16 %, народная хореография всего – 9 % [6]. Популярность русской народной хореографии сегодня во многом зависит от отечественного образования и воспитания. Принцип народности образования был сформулирован еще в становлении педагогики в России, в том числе и К. Д. Ушинским в учебнике «Родное слово» (первое издание вышло в 1864 г.) [17]. В середине прошлого века устремление общественной педагогической мысли было связано прежде всего с воспитанием и всесторонним развитием человеческого в человеке. Позже народные идеи в педагогике были заменены идеями советского патриотизма. Педагогика утратила ориентир на русскую народную культуру и на преемственность. В итоге сегодня прогрессирует угасание интереса к русским традициям и ко всему, что с ними связано. Возникают процессы отчуждения от корневых основ культуры своего народа. Вместо углубленного изучения русских традиций, которые и составляют все культурное наследие, происходит формальное и поверхностное знакомство с внешними признаками народности (современная стилизация, которая всего лишь предполагает узнаваемость «русского» в хореографии).

Для возрождения интереса к русской народной хореографии, необходимо каждому специалисту иметь более глубокое понимание значение русских традиций (фольклора) и их составляющих (верование, календарь, обряд, обычай). Фольклорная область вмещает в себя ярко выраженные проявления этнического сознания, регулирующие человеческие отношения как в семье, так и в обществе. Возрождение русской традиции в общей системе образования сегодня является ключевой для решения ряда важнейших задач воспитания. Достичь результата по увеличению популярности русской традиции возможно и введением русской традиционной хореографии (фольклора) в систему общего и профессионального образования.

Список литературы

1. *Богданов Г. Ф.* Основные этапы формирования и развития русского народного танца. Диссертация ... кандидата искусствоведения. Москва, 1988, 170 с.
2. *Владыкина-Бачинская Н. М.* Русские хороводы и хороводные песни. Москва, 1951. 79 с.
3. *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История русского театра. Москва: Теа-кино-печатать, 1929. 508 с.
4. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 94 с.
5. *Захаров В. М.* Поэтика русского танца: народная художественная культура регионов России: обряды; песня; танец; костюм; промыслы. Москва: Святогор, 2004. 439 с.
6. *Зенкова Б.* Потребности населения в культурно-досуговых услугах // Результаты социологического исследования, охватившее 1135 человек, ноябрь 2011 г.): URL: https://infolisting.ru/category/qq1mi0lnm3v9fi_notes.shtml
7. *Климов А. А.* Основы русского народного танца: учебное пособие. Москва: Искусство, 1981. 270 с.
8. *Князева О. Н.* Танцы Урала. Свердловск: Книжное издательство. 1962. 168 с.
9. *Мурашко М. П.* Классификация русского народного танца. Москва: МГУКИ, 2012. 552 с.
10. *Нилов В. Н.* К проблеме исследования русского народного хореографического искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2018. № 4 (31). С. 89–96.
11. *Палилей А. И.* Русский народный танец: учебно-методическое пособие. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. 267 с.
12. *Покровский Е. А.* Детские игры. Санкт-Петербург: Фирма «ЛАНС», 1994. 387 с.
13. *Руднева А. В.* Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. Москва: Советский композитор, 1975. 310 с.
14. *Сахаров И. П.* Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Санкт-Петербург: типография Сахарова, 1841. 602 с.

15. *Терещенко А. В.* Забавы, игры, хороводы. Санкт-Петербург, 1848. 334 с.
16. Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля // Толковый словарь Даля: URL: <https://gufo.me/dict/dal>
17. Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова: современная редакция // Толковый словарь Ушакова: URL: <https://gufo.me/dict/ushakov>
18. *Устинова Т. А.* Фольклорные танцы Тверской земли. Тверь: Алексей Ушаков и К, 2002. 160 с.
19. *Чурко Ю. М.* Белорусский народный танец. Минск: Наука и техника, 1972. 194 с.
20. *Штейн П. В.* Русские народные песни, собранные П. В. Штейном. Москва: Императорское Общество Истории и Древностей Российских при Московском Университете, 1877. 132 с.
21. *Щуров В. М.* Жанры музыкального фольклора. Москва: Музыка, 2007. 398 с.
22. Этимологический словарь русского языка М. Фасмера. Москва: Астрель, 2007. 588 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕЖПРЕДМЕТНЫХ ЗНАНИЙ В ПРОЦЕССЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ НЕПРОФИЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ВУЗЕ

УДК 782.8 : 378.016

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-107-116>

Наталья Федоровна СПИНЖАР,

кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогики и психологии Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: spinjar@mail.ru

Александра Сергеевна ОЧКУРЕНКО,

аспирант кафедры педагогики и психологии Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: spin.alexandra@icloud.com

Аннотация: В статье обращается внимание на содержание научных знаний в различных областях, позволяющих решать задачи хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузе. Одним из таких направлений является подготовка эстрадно-джазового исполнителя в соответствии с современными требованиями к сценическому выступлению, которые отличаются новыми эталонами художественной выразительности. Новые требования к профессиональной подготовке студентов эстрадно-джазового профиля обуславливают пересмотр ее содержания и способов решения возникающих задач, определяют новый взгляд на организацию хореографических занятий с учетом межпредметных знаний в области психологии, физиологии, нейропластики, биомеханики и др. Кроме этого, рассматриваются базовые основы физической готовности или физические показатели студента как важные компоненты его вокально-сценического выступления. Понимание сущности биомеханики движений тела позволяет обосновать ряд важных компонентов, влияющих на качество профессиональной подготовки в целом, так и хореографической в частности. В статье делается акцент на нейропластику. Нейропластичность, как свойство человеческого мозга, и организация хореографических движений взаимосвязаны. В процессе хореографической подготовки эффективное овладение телом позволяет последовательно влиять на процессы, связанные с функциями мозга – повышать работоспособность, развивать ресурсы организма, улучшать память и др. Хореографическая подготовка связана с физической подготовкой, с работой над голосом (сценическое выступление эстрадно-джазового исполнителя характеризуется большими внутренними и внешними энергозатратами). Важным механизмом, влияющим на эффективность вокальной и хореографической подготовки, становится систематическое взаимодействие данных видов деятельности.

Ключевые слова: профессиональная подготовка, студенты, физические показатели и психологические аспекты, нейропластика.

Для цитирования: Спинжар Н. Ф., Очкуренко А. С. Использование межпредметных знаний в процессе хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузе // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 107–116. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-107-116>

THE USE OF INTERDISCIPLINARY KNOWLEDGE IN THE PROCESS OF CHOREOGRAPHIC TRAINING OF STUDENTS OF NON-CORE SPECIALTIES AT THE UNIVERSITY

Natalya F. Spinjar, CSc in Pedagogy, professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: spinjar@mail.ru

Alexandra S. Ochkurenko, postgraduate student at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: spin.alexandra@icloud.com

Abstract: The article draws attention to the content of scientific knowledge in various fields, allowing to solve the problems of choreographic training of students of non-core specialties at the university. One of these areas is the preparation of a pop-jazz performer in accordance with modern requirements for stage performance, which are distinguished by new standards of artistic expression. New requirements for the professional training of pop-jazz students determine the revision of its content and methods for solving emerging problems, determine a new look at the organization of choreographic classes, taking into account interdisciplinary knowledge in the field of psychology, physiology, neuroplasticity, biomechanics, etc. In addition, the basic foundations of physical readiness or physical indicators of a student as important components of his vocal and stage performance. Understanding the essence of the biomechanics of body movements allows substantiating a number of important components that affect the quality of professional training in general, and choreographic training in particular. The article focuses on neuroplasticity. Neuroplasticity, as a property of the human brain, and the organization of choreographic movements are interconnected. In the process of choreographic training, effective mastery of the body allows you to consistently influence the processes associated with brain functions - increase efficiency, develop body resources, improve memory, etc. Choreographic training is associated with physical training, with work on the voice (the stage performance of a pop-jazz performer is characterized by large internal and external energy costs). An important mechanism affecting the effectiveness of vocal and choreographic training is the systematic interaction of these types of activities.

Keywords: professional training, students, physical and psychological aspects, neuroplasticity.

For citation: Spinjar N. F., Ochkurenko A. S. The use of interdisciplinary knowledge in the process of choreographic training of students of non-core specialties at the university. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 107–116. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-107-116>

Совершенствование практики хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузах культуры и искусств, связано с усилением требований к развитию их профессиональных качеств. Хорео-

графическая подготовка у студентов непрофильных специальностей в вузе имеет свои специфические задачи, которые на уровне профессионального, индивидуального, личностного, физического развития определяют пути их решения.

Существуют немало теорий, которые определяют подходы к развитию тех или иных качеств специалиста. Будущий выпускник вуза может представляться системой определенных компетенций, может рассматриваться с позиций индивидуально-личностного развития и т. д. Разные методологические основания в понимании профессионально-личностного развития будущего специалиста могут определять актуальные задачи исследования профессионального образования.

Целостность сценического образа обязывает исполнителей хореографического и вокального номеров, на высоком художественном уровне, продемонстрировать профессиональное владение танцем и вокалом. Однако, в ситуации вокального исполнителя танец не всегда органичен из-за определенных особенностей физического развития студента (массы тела, его пропорций и т.д). Наряду с этим, студент творческого вуза – это особая система духовно-нравственных, эстетических, эмоциональных, творческих трансформаций, которые представляют единство профессионального развития.

Для преподавателей, которые обучают хореографии студентов непрофильных специальностей, сложно выстроить учебную деятельность таким образом, чтобы достичь целостности, художественной завершенности сценического выступления средствами танца, для этого необходимо понимать всю стратегию управления развитием студентов, в нашем случае вокалистов. Преподавателю, помимо методики преподавания хореографии, танцевальных техник, нужен целый комплекс знаний, которые содержатся в разных научных областях. Для эстрадно-джазового исполнителя хореография выступает как вспомогательный компонент профессионального развития, в котором:

- хореография, как искусство танца, ориентирована, прежде всего, на высокую пластическую выразительность, которая у каждого обучающегося имеет свою природную обусловленность, а значит специфичность;
- у студентов-вокалистов хореография может рассматриваться как средство художественно-творческой выразительности на основе индивидуального уровня развития;
- хореография может решать задачи, связанные с работой над музыкальным произведением, над созданием сценического номера, над яркостью художественного образа и т. д.

Профессиональная подготовка студентов-вокалистов эстрадно-джазового профиля подготовки в вузе больше ориентирована на вокальную подготовку. Такой приоритет развития голоса над танцем не означает, что в системе профессиональной подготовки эстрадно-джазовых исполнителей,

он не важен. Проблема состоит в том, что хореографическая подготовка, непрофильная для специалистов вокального искусства, согласно ФГОС ВО, должна соответствовать прописанным в нем результатам подготовки, тогда как прием абитуриентов осуществляется на основе вокальных данных всех кандидатов. В связи с этим, важной задачей совершенствования хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузах, является использование результатов межпредметных исследований в области психологии, физиологии, биомеханики.

Среди современных достижений в области наукознания, направленных на развитие хореографических умений и навыков у студентов вуза, обратимся к психологии, которая помогает рассмотреть личность с позиций ее индивидуальности, что влияет на освоение хореографического материала; на восприятие искусства.

По мнению В. В. Знакова, современные гуманитарные аспекты знания изменяются. Психология восприятия человеком не только искусства, но и окружающего мира существенным образом трансформируется. Автор объясняет это изменением соотношения когнитивных и экзистенциальных компонентов понимания субъектом бытия, которые раскрываются через связь понимания с самопониманием. Согласно этому утверждению, человек становится субъектом произведений искусств [4]. Наряду с этим, индивидуальность студента оказывает влияние на восприятие не только вокального, но и хореографического искусства, способствует формированию исполнительского и пластического образа, которые исполнитель может реализовать на сцене. От этого зависит поведение исполнителя на сцене – как он двигается, какие пластические движения связываются с трактуемым им вокальным образом и т. д. Искусственный перенос (однотипность) одной и той же системы сценического выступления может идти в разрез с индивидуальностью исполнителя, что определяет интерес к биомеханике. Накопленный научный опыт объясняет природу движений, индивидуальную предрасположенность к определенной системе движений и через них передачу состояний, которые переживает человек в данный момент. На специфику этих изменений обратил внимание известный мыслитель Р. Декарт, который в XVII веке обосновал рефлекторную теорию, что позволило понять причины движений, которыми, по утверждению автора, выступают факторы внешней среды, влияющие на органы чувств и активизирующие произвольные движения человека [3, с. 8]. В XIX–XX вв. П. Ф. Лесгафтом, российским биологом, врачом-гигиенистом, педагогом, деятелем образования, основоположником школьной гигиены и врачебно-педагогического контроля в физическом воспитании, была создана биомеханика физических упражнений, разработанных на основе динамической анатомии. В 1927 году в практику образования включен предмет «Теория движений», названный позже «Биомеханика физических упражнений».

В XIX–XX вв. А. А. Ухтомский, отечественный физиолог, развивая идеи И. М. Сеченова о биологическом и системном характере нервно-психических актов, выдвинул учение о доминанте, как основополагающем принципе работы нервных центров и организации поведения. Он писал, что биомеханика изучает «каким образом полученная механическая энергия движения и напряжения может приобрести рабочее применение» и далее, «... сила мышц при равных условиях зависит от поперечного сечения...». Чем больше поперечное сечение мышцы, тем больше она в состоянии поднять груз. По А. А. Ухтомскому, основополагающее физическое явление – доминанта в деятельности нервных центров, которая проявляется в двигательных актах [3, с. 11].

Сущность биомеханики позволяет педагогу по вокалу, по танцу, сценическому движению понимать особенности работы мышц голосового аппарата и тела человека, которые не могут быть расслаблены без снятия внутренних психологических зажимов. В связи с этим, правильная стратегия работы педагога со студентами – это сформировать важный для развития опыт, дать правильную установку, сориентировать на эффективные приемы управления голосом, телом и т. д., что согласуется с учением А. А. Ухтомского о доминанте (у каждого человека есть свои возможности развития пластики движений). Движение в эстрадно-джазовом исполнении связано с особыми физическими усилиями, влияющими на звукообразование, звуковедение, а также со способностями студентов воспроизводить переживаемые эмоциональные импульсы, которые содержатся в музыкальном произведении и отражают творческую индивидуальность исполнителя.

Профессиональный хореограф, в большей степени, ориентирован на технику движения, тогда как эстрадно-джазовый исполнитель отдает предпочтение вокальному процессу, но в том и другом случае оба процесса направлены на достижение целостного, художественно достоверного сценического образа. Каждый исполнитель достигает этого результата на основе имеющихся у него средств. Эстрадно-джазовый исполнитель опирается на пластику тела, на вокальные интонации, при этом он может нарушать технику движений. Задача педагога по хореографии развивать индивидуальные физические данные студента, сформировать навыки управления и контроля за движениями на сцене. Формирование у студентов самостоятельного опыта в организации движений на хореографических занятиях – ключевая задача учебно-творческого процесса.

С точки зрения психологии, развитие хореографических навыков у студентов эстрадно-джазовых вокалистов осуществляется на основе освоения опыта, систематической отработки умений и навыков, через использование воображения, вдохновения, интуиции и т. д. Студенту – вокалисту сложно управлять одновременно голосом и движением тела, поэтому в каждой конкретной ситуации он может опираться на сложившийся опыт движения,

четко продуманный художественный образ и возможные действия на сцене. Использование достижений в области нейропластики позволяет совершенствовать хореографические занятия по учебному предмету: «Танец. Сценическое движение», т. к. дает понимание психологических и физических состояний студентов.

Психологические и физические аспекты хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузах должны рассматриваться в единстве и взаимосвязи, что позволит эффективно решать задачи профессиональной подготовки эстрадно-джазовых вокалистов.

Исследования в области нейропластики показывают важность систематических занятий хореографией у непрофильных специальностей в вузе. По мнению ряда авторов (И. В. Галанина, Е. И. Гусева, А. Г. Нарышкина, А. Л. Горелика и других), исследующих процессы нейрогенеза, важно понимать, что данные процессы контролируются различными внешними (влияние среды, стресс, физическая активность, процессы обучения) и внутренними (влияние возраста, наследственности, гормонов, нейромедиаторов и нейротрофического фактора роста) факторами [1, 2,]. С возрастом нейропластичность снижается, что позволяет говорить об изменении внешних и внутренних процессов нейрогенеза. Систематические занятия хореографией формируют нейропластическую основу. Нейропластичность понимается как свойство человеческого мозга, которое заключается в возможности изменяться под воздействием опыта. Поэтому для изучения влияния хореографической подготовки на образование нейросвязей, а точнее на нейропластичность, важно понимать аксиоматичность идеи пластичности нервных клеток и ее связь с процессом анатомических изменений в различных структурах мозга [2, с. 134–135]. В процессе хореографической подготовки эффективное овладение телом позволяет последовательно влиять на процессы, связанные с функциями мозга – повышать работоспособность, развивать ресурсы организма, улучшать память и др.

Можно сказать, что обучение танцам студентов непрофильных специальностей представляет собой синтез умственной деятельности и социальной коммуникации. Выступление на сцене, танцевальные движения эстрадно-джазового вокалиста ориентированы не только на исполнение музыкального произведения, но и на пространственную ориентацию, на эмоциональные, экспрессивные переживания. В таком процессе задействованы основные каналы восприятия – визуальный, слуховой, кинестетический. Синтез вокала, движения, музыки в сценическом выступлении способствует наращиванию нейронных связей, создаются уникальные возможности гармоничного движения в процессе пения и этому способствует хореографическая подготовка студентов непрофильной подготовки в творческом вузе.

Достижения в области физической культуры и исследования внешних процессов нейрогенеза, к которым относится физическая активность, ука-

зывают на определенные трудности развития современных студентов. В исследованиях Р. В. Левашова обращено внимание на состояние здоровья студенчества, в котором произошли серьезные изменения. Автор обращается к работам Э. Г. Булича, М. Я. Виленского и др. и отмечает, что такое состояние здоровья обнаруживается у студентов в различных регионах Российской Федерации, а В. И. Дубровский указывает, что в современные вузы поступают всего лишь 16 % здоровых студентов [3, с. 3–4]. Показатель здоровья важен для будущего эстрадно-джазового исполнителя, так как его вокальная деятельность сопряжена с большими физическими и психологическими нагрузками. Не случайно, известный оперный исполнитель Д. Хворостовский поддерживал свою вокальную форму спортивными занятиями и моржеванием.

Исследование различных искусств (вокального, музыкального, хореографического, театрального) в современном профессиональном образовании помогает использовать их потенциал с целью арт-терапевтического воздействия на студентов, а также развития пластической культуры студентов.

Синтез вокального и пластического искусства позволяет динамично представлять исполняемое музыкальное произведение с движением тела в пространстве сцены, этому способствует интеграция двигательных, когнитивных, соматических ресурсов человека. Физиологические механизмы, обеспечивающие движения тела, взаимосвязаны с психическими процессами, состояниями и раскрываются в особенностях профессиональной подготовки вокалистов, в программу которой включены танец и сценическое движение. С. А. Амирханова исследует природу профессионального самосовершенствования джазового исполнителя на основе принципа «артистического самовыражения», в который автор вкладывает не пустые шоу-эффекты, а мастерство артиста, его творческий поиск средств выразительности и внутреннего содержания [1]. Не случайно, используется такое выражение как «голос обнажает состояния души», не одно из искусств не может так достоверно раскрывать внутренний мир человека и его переживания как это происходит в пении. Каждый человек представляется своими природными способностями, индивидуальными свойствами личности – характером, способностями и темпераментом. Поэтому хореографическая подготовка студентов непрофильных специальностей неотделима от внутреннего мира личности, индивидуально переживаемых впечатлений, позволяющих понимать, обусловленные внутренними процессами, формы сценического поведения.

Поиск эффективного способа решения задач хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей в вузе, в нашем случае эстрадно-джазовых исполнителей, приводит к уточнению сущности и содержания танцевальной нейропластики.

Танцевальная нейропластика представляет собой метод, в основе которого заложены основы гармоничного развития человека, созвучность танцевально-двигательных умений и важной для нашего исследования – направленности на развитие умений чувствовать и управлять своим телом.

Танцевальная пластика рассматривается с учетом нейропластических свойств мозга человека. Так, в проведенном исследовании на занятиях «Танец. Сценическое движение» были использованы элементы методики Р. Лабана и метода танцевальной нейропластики, что позволило выстроить учебную деятельность поэтапно – на этапе диагностики, формирования пластических умений и на этапе создания сценического номера. В ходе экспериментальной деятельности были проанализированы: движения студентов – свободные (импровизация), и по заданному алгоритму; мысли – образы, которые возникали в свободном и заданном пространстве движения; осознание (знание) целей движений. Движение выступало как главный критерий оценки внутреннего смысла и целеполагания, как форма эмоционального и чувственного самовыражения и др. Согласно методике Р. Лабана, движение человека имеет свою определенность, оно совершается для какого-либо действия, т. е. обладает конкретной целью: оно проявляет определенную экспрессивность, т. е. осуществляется с целью проявления форм чувствования; оно служит пониманию движения через полученный опыт и мысли. С позиций Р. Лабана, движения, источником которых выступает бессознательное, названы автором «теневыми» – это означает, что совершаемые движения – жесты, па, выполняются без осознания, (сознательной воли), но наряду с этим, наблюдается личностное отношение исполнителя к исполняемой форме движения. При этом, как отмечал Р. Лабан, при любом источнике движений возникают устойчивые связи в вертикальной и горизонтальной частях тела человека и трехмерность опор при правильном выполнении движений. Следует подчеркнуть следующие симметричные структуры по отношению к центру головы и тела, а именно, каждый орган – рот, нос расположенные в центре, а парные органы расположенные симметрично на разных стопах человеческого тела, что придает движениям тела сбалансированность и равновесие.

Согласно Р. Лабану, тело человека представляет три основных части – голова, туловище, конечности. Каждая из них имеет свою функциональность в процессе выполнения движений. Так, голова представляет собой центр интеллектуальной и психологической деятельности, центр органов чувств, тогда как туловище обеспечивает важные процессы жизнедеятельности – пищеварения, репродукции, очищения. В этой структуре конечности (руки и ноги) человека как части тела напрямую связаны с движениями и жестикуляцией, поворотами (обеспечивают телу необходимую позу), прыжками, выполнением движений на равновесие, а руки выполняют связующие движения, уточняя, усиливая, подкрепляя их.

Результатом учебных занятий по предмету «Танец. Сценическое движение» было создание сценического номера, который, для студентов эстрадно-джазового профиля, выступает важным этапом хореографической подготовки. Использование элементов методики Р. Лабана и метода танцевальной нейропластики позволило проанализировать схему выполняемых движений и выяснить доминирующие отделы активности пластики тела, чем обусловлено движение, почему оно происходит; основные характеристики движения, как оно осуществляется; амплитуда движения и ограничения, возникающие в процессе его выполнения. Полученный результат диагностики позволил выявить имеющийся потенциал хореографической подготовки студентов непрофильных специализаций в вузе, а также определить причины трудностей в хореографической подготовке будущих эстрадно-джазовых исполнителей и основные доминирующие центры движений (голова, туловище, конечности), двигательные параметры (время, пространство, динамика и поток). Сочетание каждого центра и параметра приводит к пониманию двигательных связей. Тело всегда движется в пространстве, движения динамичны и изменяемые, а пространство – это место в котором происходят изменения. Возможности движений телом связаны с определенными ориентациями в пространстве. У Р. Лабана находим понятие «кинесфера», связанное со способностью тела человека двигаться в трехмерном пространстве как части общего пространства, которое ему доступно. В кинесфере движения могут быть локализованы в разных частях – от центра к периферии. В зависимости от формы и места, в котором осуществляются движения, определяются основные факторы, влияющие на изменения форм движения тела человека. Р. Лабан рассматривает следующие факторы – размеренность, приближенность, плоскость, центральное – периферийное направление, направленность пространства. Уточним влияние каждого фактора:

- движения, с точки зрения размерности, определяют глубину, ширину и высоту возможностей – вверх-вниз, вправо-влево, вперед-назад;
- приближенность, как фактор, связана с обозначением места движения по отношению к телу – как близко или далеко оно осуществляется;
- фактор плоскости, влияющий на движение, связан с тем, как и относительно чего выполняются движения – параллельно полу, стене;
- центральное или периферийное направление движения связано с тем, как оно осуществляется к телу или от тела.

Таким образом, использование межпредметных исследований в решении задач по совершенствованию хореографической подготовки студентов непрофильных специальностей, определяет наиболее эффективные приемы преподавания танца и сцендвижений в творческих вузах.

Список литературы

1. *Амирханова С. А.* Джаз как искусства артистического самовыражения: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство, Уфа, 2009. 224 с.
2. *Гусев Е. И.* Пластичность нервной системы / Е. И. Гусев, П. Р. Камчатнов // Журн. неврологии и психиатрии имени С. С. Корсакова. 2004. Т. 100, № 3. С. 73–79.
3. *Дубровский В. И., Федорова В. Н.* Биомеханика; учебник. Москва: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. 672 с.
4. *Знаков В. В.* Психология понимания: Проблемы и перспективы. Москва: Институт психологии РАН, 2005. 448 с.
5. *Котляр, Б. И.* Пластичность нервной системы / Б. И. Котляр. Москва, 1986. 240 с.
6. *Лабан Р.* Система анализа движений / http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/
7. *Левашов Р. В.* Формирование позитивного отношения студентов непрофильных педагогических специальностей к физическому самосовершенствованию: диссертация ... кандидата педагогических наук, 13.00.01. Воронеж, 2006. 213 с.
8. *Спинжар Н. Ф., Рябинкина Е. Л.* Педагогика в профессиональной подготовке хореографа: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств. Москва: МГУКИ, 2011. 165 с.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХОРЕОГРАФИИ: ПРАКТИКА ВНЕДРЕНИЯ

УДК 791.31 : 792.8

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

Марина Сергеевна НОВАШИНА,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: masante@mail.ru

Цзинцзин ЯН,

аспирант кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: jing19093@yandex.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается и анализируется взаимосвязь видео и хореографического искусства. Популяризация всевозможных мероприятий кинематографического, смешанного с танцевальным искусством и также научно-практических изданий, например, «DANCE», «Ballet magazine», «PRO ТАНЕЦ», «SteP» и др., внедрились инновационные технологии в современное танцевальное искусство. Поколение Z свободно адаптируется в виртуальном мире и желает познать что-то оригинальное. Одновременно с этим, важность экранизации возрастает и синхронно с этим надежды публики: от хореографа-постановщика, который воплощает в жизнь свой первый хореографический опыт для большого экрана, до мастера хореографических постановок, который совместно работает с драматургами и музыкантами; от начинающего студента, закончивший дистанционное обучение по программе final cut pro, до продюсерской компании, работающей с известными танцевальными труппами.

Ключевые слова: педагогика, психология, инновации, хореография, видео, screendance.

Для цитирования: Новашина М. С., Ян Ц. Инновационные технологии в хореографии: практика внедрения // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 117–126. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CHOREOGRAPHY: IMPLEMENTATION PRACTICE

Marina S. Novashina, CSc in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: masante@mail.ru

Czinczin Yan, Postgraduate student at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: jing19093@yandex.ru

Abstract: This article examines and analyzes the relationship between video and choreographic art. Popularization of all kinds of cinematic events mixed with dance art and also scientific and practical publications, for example, «DANCE», «Ballet magazine», «PRO DANCE», «SteP», etc., have introduced innovative technologies into modern dance art. Generation Z freely adapts to the virtual world and wants to learn something original. At the same time, the importance of the film adaptation is increasing and the hopes of the audience are growing synchronously with this: from a choreographer who brings to life his first choreographic experience for the big screen, to a master of choreographic productions who works together with playwrights and musicians; from a novice student who has completed distance learning under the final cut pro program, to a production company, working with well-known dance troupes.

Keywords: pedagogy, psychology, innovation, choreography, video, screendance.

For citation: Novashina M. S., Yan Cz. Innovative technologies in choreography: implementation practice. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 117–126. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-117-126>

Современный танец, как искусство, основанное непосредственно на опыте эпохи модернизма и инноваций, не может быть равнодушным к визуализации, которая создает свои собственные правила и знания, ценностные и когнитивные рамки, важные для способности сознательно оперировать в музыкальных инновациях. Современный танец является идеальным инструментом для критического анализа современной культуры, поскольку он использует индивидуальную практику движения для преобразования того, что теперь является как универсальное. Концептуальные тенденции в танце восстанавливают эмансипационный и критический потенциал культуры, часто затмеваемый процессами индустриализации и коммодификации массового производства.

В данный момент все больше молодежи интересуются и проводят эксперименты, маневрируют с различными танцевальными приемами, к примеру, интеграция партнерской работы с непохожими концепциями, соотнесение быстрого темпа с вальжным движением, помимо этого включение методической ходьбы, комбинируя технически трудными фразами.

Также появляются новые направления в хореографическом искусстве, такие как Screendance, т. е. это своего рода видео-хореограф, создающий видеоработы (видеоданс или screendance). Как отмечает Г. Ф. Богданов, российский балетмейстер-педагог, кандидат искусствоведения, профессор: «Драматургия в хореографическом искусстве рассматривается как особая технология расположения художественных деталей образной картины происходящего на сцене хореографического действия...» [1, с. 4]. Скриндэнс – это гибридная форма, действующая на пересечении кино, перформанса, танца и визуальных искусств. Способ доступа к новым творческим идеям,

взглянуть с оригинальной точки зрения на старые произведения искусства [4]. Например, Хайке Зальцер, немецкая артистка танца, художественный руководитель живого выступления – от танцевальных видеороликов до монтажных работ и Ана Баер, мексиканский видео-хореограф, живущий в США, ее работы включают в себя разнообразные танцы для операторской работы, а также междисциплинарные постановки и хореографию. Они ратуют за то, что хореограф в настоящее время является своеобразным видеооператором или звукорежиссером [11]. В монтаже используются пространственно-временной континуум, скорость, композиция, т. е. все то, что присутствует в процессе хореографической постановке произведения, но также следует учитывать движение камеры, линейную перспективу, изобразительный ряд, правильное размещение всех объектов кадра и многое другое. Следует акцентировать внимание на том, что хотя тело в движении может стать образцом для возникновения screendance, зачастую движения фраз могут накладываться друг на друга, меняться местами (то, что было в начале становится концом и наоборот), тело танцоров при этом может сливаться воедино или накладываться на различные фоны, формируя новый материал или конструкцию, при этом, он может быть совершенно отличаться от первоначального замысла. Такие конфигурации основываются на ритмах и эскизах оригинальной смешанной картины, проекции, контрастности, дальности к камере.

Ана Баер, создавая фильм «Screendance disappear here», сначала снимала двух танцоров в «черном ящике», впоследствии с помощью своей коллеги Карен Маккалеб – стали снимать группу танцоров в горах Колорадо. В готовом продукте можно увидеть фрагменты фраз движения, наложенные на медленную процессию танцоров на вершине горы, таким образом, создается визуальная метафора. В их постановках используются танцевальные и видеопроекции для создания увлекательной кинестетической поэзии. Они исследуют пересечение хореографии и видео. Каждая пьеса представляет собой другую задачу, другую лексику и другой подход. Общий знаменатель – это их инвестиции в исследование танца и проецирование образов. Чтобы лучше изучить пересечение этих двух элементов, они изучают сильные и слабые стороны своих танцоров, поскольку это является основным элементом совместной работы и будет определять творческие методы при разработке материала.

Не менее важным для процесса является знакомство с кинооборудованием и программным обеспечением для редактирования, а при представлении живого танца с проецируемыми изображениями дизайн помещения также становится жизненно важным для работы. Своеобразный процесс сотрудничества художника с танцорами. Как говорит Ана Баер: «...у их тел так много истории, то, как они двигаются, отражает их подготовку, их предпочтения, их сходство с другими танцорами, а также то, что делает их

уникальными; моя работа как хореографа – предоставить им пространство для исследования и направлять их, чтобы мы смогли генерировать материал для каждой уникальной работы» [11].

Screendance в кинематографе. Когда танцующие тела изображаются в танцевальных фильмах, они не более «реальны», чем их окружение: и то, и другое ограничено прямоугольным обрамлением экрана. В результате наклон окружающего мира, который определяется наклоном камеры, отражается на движениях тел танцоров. Это существенно отличается от большинства повествовательных художественных фильмов, в которых камера наклоняется, но движущиеся тела продолжают действовать так, как будто земля, на которой они стоят, остается ровной под ними. Первое предполагает невозможный мир, в котором ориентация и гравитация работают иначе, чем то, что люди привыкли видеть, в то время как последнее по-прежнему основывается на идее о том, что перспектива может быть изменена, но не сам мир [10, р. 12]. В то время как движение подразумевает качественный цифровой продукт, смена местоположения создает своего рода удивительную невозможность событий, связанных с научной фантастикой и футуристическими технологиями. Это позиционирует продукт как ультрасовременный и неизменно желанный.

В танцевальных фильмах с одним местом съемок ничто в этом месте не является случайным. Часто выбираются отдельные места, потому что их недоступность придает что-то волшебное фильму. Например, фильм «АМА» начинается с того, что режиссер и хореограф Ж. Готье лежит на боку, на дне бассейна, положив одну руку на живот и закрыв глаза. То хореография переводит ее от сидения, стояния и ходьбы по дну бассейна к восходящим спиралевидным движениям всего тела. По мере того, как музыка нарастает, она выполняет сальто в воде, наконец, возвращая свое тело на выложенный плиткой пол. Готье открывает глаза и начинает выпускать воздух изо рта, заставляя свое тело медленно подниматься над водой. Пленка становится черной, когда ее тело кажется подвешенным в бассейне, так и не всплыв на поверхность. Несмотря на то, что соло исполняется на одном дыхании, АМА – это не то представление, которое легко можно было бы поставить для живой аудитории на месте. Скромная, пустая локация придает работе захватывающее дух качество, а глубина бассейна делает невероятным, что любой зритель мог увидеть всю хореографию, «не плавая вместе с ней». Режиссер вспоминает: «Даже если бы было возможно посадить зрителей в воде, впечатления от просмотра были бы не такими, как на пленке. Во время съемок в бассейне регулировалась температура, чтобы вода на камере казалась абсолютно прозрачной, создается впечатление, что мое тело невесомо парит в воздухе» [10, р. 17]. Иногда экранизации в одной локации вообще не связаны с местоположением: они используют одну площадку, чтобы создать невозможное, опрокидывая кинематографические условно-

сти непрерывности и линейного времени. Непрерывный монтаж, который опирается на пространственно-временные отношения, «позволяет зрителям воспринимать некоторые последовательности кадров как изображение непрерывно разворачивающегося события», несмотря на то, что «никогда не сталкивался с такой резкой последовательностью восприятия в реальных взаимодействиях», такой фильм «Heritage Sites».

Также интересны работы с пьесой «Dunes», исследующей женское движущееся тело в экстремальных условиях. Эта категория screendance является обычной практикой в этой области. Можно сказать, что различные вырезки из одного места в другое, сами снимки становятся объектами, которые взаимодействуют друг с другом. Локации могут быть не только импульсом нашего движения, но и тем, как их снимают и монтируют материал.

Сейчас нужны технологии, виртуальные инструменты и ноу-хау. Например, Бетани Филипп и ее коллеги обновили свою учебную программу, предложив всем учащимся урок композиции (обычно предлагается только старшим классам средней и старшей школы), где студенты имели возможность создавать сольные сценарные работы [10].

Изменение внешнего вида тела или его окружения с помощью редактирования стало основным инструментом при создании screendance. Монтаж сам по себе является одним из старейших инструментов кинопроизводства, поскольку катушку с пленкой можно было вырезать и склеивать для создания кинофильмов практически без использования других технологий. Цифровое редактирование, изменяющее тела и миры, является недавним, но значительным достижением в создании screendance, поскольку оно реконструирует роль редактора.

Когда редактор вносит фундаментальные изменения в то, как зрители видят танец на экране зрители, «создающие танец с помощью новых ритмов, эффектов и художественных решений», их роль уже нелегко отличить от роли хореографа. Поскольку фильм, отредактированный в процессе постпродакшна, является завершенным продуктом, создатель материала для движения – это только начальный хореограф; окончательный хореограф-редактор.

Монтаж, как и хореография, занимает центральное место в screendance по двум причинам. Во-первых, монтаж является основной причиной беспокойства среди артистов танца и критиков, которые опасаются, что screendance представляет «опасность для танца из-за его способности изменять движения». Screendance – это средство исполнения, полностью отличное от танца; оно не предназначено для замены живого исполнения или отвлечения от него.

Во-вторых, монтаж как хореография важен, потому что он расширяет возможности того, кто считается создателем screendance: хореограф может быть тем же самым как редактор, так и человек, который создает ремикс

на работу другого исполнителя, также может считаться хореографом. В интерактивных показательных выступлениях зритель тоже может быть хореографом. Технология редактирования стала как более сложной, так и более доступной. На одном конце спектра находятся танцевальные фильмы, основанные на сложных технологиях, таких как захват движения, специально разработанное программное обеспечение и компьютерная анимация. На другом конце находятся короткометражки, где все средства производства существуют в рамках одного бесплатного приложения на устройстве большинства людей [10].

С помощью средств массовой информации представление может быть продемонстрировано иначе, чем презентация на сцене, в зависимости от операторской работы и методов монтажа. Например, манипулируя присутствующим движением людей «ограничением скорости», можно добиться более динамичных эффектов на сцене. Кроме того, с помощью крупных планов на экране можно передать движения в мельчайших деталях и даже эмоции, запечатленные на лице танцора. Камера побуждает публику испытать новый способ наблюдения за пределами нашего восприятия [7, р. 180].

Съемки на железнодорожных путях для «Номе» были бы совсем другими, если бы не появился поезд. По воспоминаниям Аны: «для меня, как исполнителя, этот интуитивный опыт локации позволил мне реагировать “на месте” и “в конкретной ситуации”. Импровизируя в данный момент и следуя своим мгновенным ассоциациям, вызванным энергией и силой этого быстрого, тяжелого стального предмета. Я могла чувствовать ветер и вибрации земли, воздействующие на мое тело, когда оно проносилось мимо. Не было времени общаться друг с другом о том, как вы будете снимать это на камеру, но я была уверена, что вы отреагируете именно так, а не иначе...; мы оба импровизировали в ответ на третий “движущийся элемент”, поезд!» [11].

Современному хореографу, чтобы быть в так называемом «тренде» также следует знать, что такое пост-продакш и конкретные аспекты, которые важны в процессе редактирования. Этот процесс можно сравнить, как если бы мы ставили хореографические образы, похожие на тела в пространстве. Случай и / или интуиция играют большую роль во всем процессе.

Иногда кадры, которые считались великолепными, в последствие выясняется, что они не так хороши, и точно так же некоторые кадры удивляли своей четкостью и дизайном, оказываются негодными. Часто снимая с идеей о том, что вы хотели бы исследовать, но независимо от того, насколько разбираетесь в процессе редактирования, старайтесь переусердствовать, снимать гораздо больше, чем может понадобиться. Приступив к процессу редактирования, следует начинать с исследования, перемещая последовательности не по порядку или повторяя некоторые элементы фразы, затем следует менять скорость, размер или цвета по мере необходимости. Далее

после того, как появляется первый черновик, останавливайтесь на той музыке, которая нравится, и которая дает ритм и какую-то структуру.

Пробуйте несколько идей для редактирования, прежде чем выбрать подходящую для каждого произведения. Экспериментируйте с близостью в пространстве, очень сближая два элемента. Например, когда проецируете изображение на танцоров, попытайтесь объединить оба элемента в пространстве. Когда на одной стороне сцены есть проекция, а на другой – живой танец, большая часть аудитории предпочтет проекцию. Проецируемая вода, контрастирующая с остальными элементами, создала визуальный аналог движения.

В настоящее время современные мультимедийные технологии меняют онтологию перформанса в хореографии, создавая новые онтологические характеристики, такие как «живость», «присутствие», «катарсис», «исчезновение» и «творческая трансформация». Это позволяет зрителям ощутить танец по-новому [7, р. 193]. Экранное представление или танец – «это перформативная работа на основе особенностей, воспроизведенных средствами массовой информации» [5].

Screeandance – это плодотворная почва для молодых хореографов, это интересно, потому что они знают и используют современные технологии. Большинство коммерческих танцевальных видеороликов создаются для иллюстрации поп-песен; они короткие (3–4 минуты). В данный момент молодежь предпочитает видеоролики короче 15 минут. Каждая пьеса должна диктовать свою продолжительность, что характерно для нашего времени, в связи с тем, что у молодежи развито клиповое мышление. В то время танец часто ошибочно называют эфемерным видом искусства, исчезающим в одно мгновение; образы, как правило, рассматриваются на противоположном конце спектра, как долговечный источник, способный замораживать время. Screeandance фокусируется на создании «архива» эмоциональных состояний танцоров и воплощенных воспоминаний, которые в дальнейшем расширяются благодаря взаимодействию с программными технологиями [4].

Наблюдение за тем, как на экране происходит невозможное, вызывает чувство вдохновения, благоговения и даже трансцендентности. Психологи сходятся во мнении, что это глубокие человеческие эмоции, которые могут привести к повышению психического и физического благополучия, чувству взаимосвязанности и более просоциальному поведению. Другие считают, что благоговейный трепет более полезен, чем развлечение (или ощущение того, что тебя развлекают), для облегчения негативных аффектов, таких как депрессия и безнадежность. Некоторые исследователи даже выступают за создание более доступных и внушающих благоговейный трепет переживаний для улучшения жизни отдельных людей и общества в целом.

В эпоху цифровизации, гаджетов актуально наблюдение кинорежиссера Б. Локьера, когда он сравнивает сценическое исполнение с танцем на экране:

«... время на сцене и время на экране разные... Время на экране, кажется, проходит намного быстрее, чем в живом исполнении, также размер экрана влияет на восприятие времени, чем меньше экран, тем быстрее кажется время» [8].

Появляется много интересных фестивалей, посвященных инновациям в хореографическом искусстве. Например, фестиваль танцевального кино «Sans Souci», который проходит уже в 20-й раз. То, что сначала представлялось как неформальное собрание местных художников танцевального видео, демонстрирующих свои работы на белой стене в трейлере, теперь превратилось в международный фестиваль, на который съезжаются люди со всего мира. Миссия – поддержать новые работы, которые объединяют танец с кинематографическими элементами. Следует идентифицировать себя с танцорами на экране либо из-за их схожего возраста, или потому, что у них одинаковая танцевальная практика или, чтобы бросить вызов их предубеждениям и сообщить, насколько обширным может быть жанр хореографии [12].

Screendance (экранный танец) как дисциплина показал, что в нем есть место и для артистов концертного танца, и для кинематографистов.

Screendance в хореографическом искусстве это визуальный и кинестетический опыт, демонстрирующий живое танцевальное исполнение на сцене, которое снимают камеры, показывают зрителям на экране. Это своеобразный синтез, в который также входит исследование пространства и времени. Своего рода эксперимент в области визуального и видеоарта наряду с опытом кинестетического элемента танцоров, движущихся по сцене и экрану. В данном случае перед хореографом открываются многочисленные и сложные перспективы, дающие зрителям многогранный эстетический опыт. Визуальная композиция содержит архитектуру театра, хореографию тел в пространстве и на экране, подчеркнутую использованием белой ленты и подвешенного света. Кинестетический элемент проявляется в физических движениях танцоров, движениях видеооператора и режиссерских решениях, а также движениях камеры на экране. Выбор движений, структура и декорации живых тел и показанная хореография вместе с кинестетическим восприятием танцоров зрителями соотносятся с идеей о том, что танец соединяет «ощущения исполнителя со зрительным восприятием» [9]

«Жесты, шаги, ходы, фразы движений, танцевальные программы, соматические практики, хореографические партитуры: все это существует как идеи движения, которые обретают форму благодаря телесному воплощению и интерпретации. Они приобретают эмоциональный вес и значение, путешествуя по телам, которые приходят их исполнять. Воплощение активизирует эти объекты» [3, p. 162]

У Screendance есть преимущество в том, что это самостоятельная область искусства со сложной и продолжающейся историей, кото-

рая указывает на ее успех в развитии, росте и диверсификации для удовлетворения потребностей как ее создателей, так и аудитории. У молодой, постоянно адаптирующейся дисциплины еще есть время «воплотить в жизнь весь созидательный потенциал... screendance» [10, р. 30]. Использование screendance в прямом эфире расширяет хореографические возможности благодаря альтернативным ракурсам танцующего тела, исследованию пространства и времени и новому ощущению интимности. Сочетание живого танца с акцентом на телесности танцоров и возможностей показанного танца изменяют впечатления от просмотра, которые становятся материальными, воплощенными и эстетичными [6].

Кино, видео и другие медиа могут создавать «поражающие визуальные образы» и «нетрадиционные ракурсы» в сочетании с художественными эффектами и новыми операторскими техниками, такими как крупный план и дальняя съемка, а также взаимодействовать с новыми возможностями редактирования и возможностями, предоставляемыми расширением танцевального пространства [7, р. 195].

Цифровизация, визуализация все больше проникает в современную жизнь, много ученых исследуют взаимосвязь между проецируемым изображением и живым исполнением. Молодые ученые ищут ответы, как проецировать изображения на необычные поверхности, на самих танцоров или размещать их таким образом на сцене, чтобы «порвать» с двумерностью плоского экрана.

Список литературы

1. *Богданов Г. Ф.* Основы хореографической драматургии: учебное пособие. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», «Планета музыки». 2019. 168 с.
2. *Христидис Т. В.* Художественно-творческое развитие личности в вузе // Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: сборник статей и тезисов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Социальное и экономическое развитие России: история, современность, противоречия и перспективы» (Москва, 11–12 ноября 2021 г.) / главный редактор И. В. Вологодина Москва: МПСУ, 2021. Том 6. С. 521–526.
3. *Bench H.* Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common: book. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2020. 244 p.
4. *Hayes M. C., Lazzaro L.* Choreographing The Archive: Interfaces Between Screendance & Archival Film Practices // The International Journal of Screendance. 2022. Vol. 13. Pp. 11–14.
5. *McPherson K.* Making Video Dance: A Step-by-Step Guide to Creating Dance for the Screen. 1st edition. London and New York: Routledge, 2006. Pp.195–198

6. *Milovanovic D.* From Ephemeral to Digital: A Study of Alexandra Waierstall's Screened and Live Contemporary Dance Performance // *Body, Space & Technology*. 2023. 22(1). Pp. 128–145.
7. *Lee E. Y.* The Emergence and Definition of Screen Dance // *MPhil Creative Practice, Dance / Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*. 2013. Vol. 16. Pp. 171–200.
8. *Lockyer B.* A new place for dancing, *Envisioning Dance on Film and Video*. Ed. Judy Mitoma. New York: Routledge, 2003. Pp. 156–162.
9. *Pakes A.* Phenomenology and dance: Husserlian meditations // *Dance Research Journal*. 2011. 43(2). Pp. 33–49
10. *Reddy M.* How Screendance Embraces What Cannot Be Done on Stage // *Theatre and Dance Honors Projects*. Saint Paul, Minnesota. 2022. 42 p.
11. *Salzer H., Baer A.* Being a Video-Choreographer: Describing the Multifaceted Role of a Choreographer Creating Screendance // *The International Journal of Screendance*. 2015. Vol. 5. Pp. 102–115.
12. Sans Souci Festival of Dance Cinema. Электронный ресурс: URL: <https://sanssoucifestival.org/>

ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОЦЕССНОЙ МОДЕЛИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ ПОДРОСТКОВ К ВОЕННОЙ СЛУЖБЕ

УДК 371

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-127-133>

Николай Павлович ЗАВАРЗИН,

аспирант кафедры культуроведения и социокультурных проектов,
Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина,
Тамбов, Российская Федерация, e-mail: zavarzin-vrn@ro.ru

Аннотация: В нашей жизни военная служба является одним из важных и почетных аспектов общественного развития. Повышение патриотизма и защита страны являются ключевыми ценностями в нашей жизни. Одной из важнейших ролей педагогических технологий в подготовке подростков к военной службе является создание условий для развития патриотических чувств и широкого взгляда на мир. Цель исследования: разработка процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе с учетом реализации основных направлений Федерального проекта «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации» национального проекта «Образование». На основе анализа научной литературы, социально-педагогического и деятельностного научных подходов по проблеме формирования готовности подростков и молодежи к военной службе, исследования основополагающих нормативно-правовых документов в области патриотического воспитания, а также моделирования – выявлены возможности педагогического обеспечения, дополняющие современные научные представления о результативности формирования готовности подростков к военной службе в общеобразовательных организациях; разработана процессная модель педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе и выявлены организационные условия для ее реализации. В результате нами сконструирована процессная модель педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе на основе социально-педагогического и деятельностного научных подходов. Педагогическое обеспечение формирования готовности подростков к военной службе должна опираться на разработанную модель и комплекс мер для осмысления подростками значимости достойного и самоотверженного исполнения воинского и гражданского долга, освоения и трансляции традиционных российских духовно-нравственных ценностей служения Отечеству.

Ключевые слова: педагогическое обеспечение, формирование готовности к военной службе, модель, подростки.

Для цитирования: Заварзин Н. П. Характеристика процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 2 (49). С. 127–133. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-127-133>

CHARACTERISTICS OF THE PROCESS MODEL OF PEDAGOGICAL SUPPORT FOR FORMATION OF READINESS OF TEENAGERS FOR MILITARY SERVICE

Nikolai P. Zavarzin, Postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Social and Cultural projects, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, e-mail: zavarzin-vrn@ro.ru

Abstract: In our life, military service is one of the important and honorable aspects of social development. Increasing patriotism and protecting the country are key values in our lives. One of the most important roles of pedagogical technologies in preparing adolescents for military service is the creation of conditions for the development of patriotic feelings and a broad view of the world. The purpose of the study: to develop a process model of pedagogical support for the formation of adolescent readiness for military service, taking into account the implementation of the main directions of the Federal project «Patriotic education of citizens of the Russian Federation» of the national project «Education». Based on the analysis of scientific literature, socio-pedagogical and activity-based scientific approaches on the problem of forming the readiness of adolescents and young people for military service, the study of fundamental legal documents in the field of patriotic education, as well as modeling, the possibilities of pedagogical support are identified that complement modern scientific ideas about performance. formation of readiness of teenagers for military service in general educational organizations; a process model of pedagogical support for the formation of adolescents' readiness for military service has been developed and organizational conditions for its implementation have been identified. As a result, we have constructed a process model of pedagogical support for the formation of adolescents' readiness for military service on the basis of socio-pedagogical and activity-based scientific approaches. Pedagogical support for the formation of adolescent readiness for military service should be based on the developed model and a set of measures for adolescents to comprehend the importance of worthy and selfless performance of military and civic duty, mastering and translating traditional Russian spiritual and moral values of serving the Fatherland.

Keywords: pedagogical support, formation of readiness for military service, model, teenagers.

For citation: Zavarzin N. P. Characteristics of the process model of pedagogical support for formation of readiness of teenagers for military service. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 127–133. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-127-133>

Воспитание патриотизма – одна из главных задач образования и воспитания в России. Однако эту задачу ставили уже несколько веков назад, когда Россия еще только зарождалась как государство. В современном мире вопросы национальной безопасности и защиты государственных интересов играют большую роль. Одним из инструментов обеспечения этой безопасности является армия, в которой служат многие молодые люди. Но чтобы быть готовым к выполнению данного долга перед родиной, необходима подготовка подростков к военной службе.

Военная служба предоставляет большой потенциал для развития навыков лидерства, ответственности, трудолюбия, самостоятельности и боевого духа. Но, к сожалению, не очень многие подростки и старшеклассники готовы к выполнению служебных обязанностей в армии. На первом этапе

это обусловлено недостаточным пониманием того, что нужно знать и какие навыки развивать, чтобы оказаться готовым к выполнению служебных обязанностей в армии.

Эффективное педагогическое обеспечение формирования подростков к военной службе – это актуальная и важная задача, которая требует совместных усилий со стороны педагогов, родителей и общественных организаций. В настоящее время, когда военная служба является одним из показателей патриотизма, готовность выполнять служебные обязанности в армии – это необходимый элемент формирования психологической готовности к защите нашей Родины. Важно отметить, что забота о развитии подростков в психологическом и педагогическом плане должна быть одним из главных приоритетов общества в целом.

На основе анализа научной литературы, социально-педагогического и деятельностного научных подходов по проблеме формирования готовности подростков и молодежи к военной службе, исследования основополагающих нормативно-правовых документов в области патриотического воспитания, а также моделирования – выявлены возможности педагогического обеспечения, дополняющие современные научные представления о результативности формирования готовности подростков к военной службе в общеобразовательных организациях; разработана процессная модель педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе и выявлены организационные условия для ее реализации.

Процессная модель педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе представлена взаимобусловленными структурными блоками (целевой, методологический, содержательный, результативный).

Целевой блок авторской модели (педагогически обеспечить формирование готовности подростков к военной службе) прогнозировал достижение желаемого результата, востребованного объективной потребностью современного общества в обучающихся, которые любят свое Отечество, разделяют традиционные российские духовно-нравственные ценности, готовы к сознательному выполнению воинского долга по защите страны.

Значимым с точки зрения конструирования процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе выступает обоснование *методологического блока модели*. Методологическим основанием модели выступают социально-педагогический и деятельностный научные подходы, определяющие направленность выбора конкретных способов, приемов, средств теоретической и практической исследовательской деятельности в преломлении обоснованных ведущих идей и аспектов рассмотрения предмета исследования.

Социально-педагогический подход (Н. А. Каргапольцева [4], Р. А. Литвак [5], С. В. Сальцева [7], В. С. Торохтий [9]) определяет выстраивание социаль-

ного партнерства образовательных организаций и социума для мотивации молодых людей, как будущих призывников, к добровольному и осознанному прохождению военной службы.

В рамках *социально-педагогического подхода* при педагогическом обеспечении консолидации усилий субъектов образовательных отношений и многообразных социальных партнеров (например, воинские подразделения, региональные общественные организации, в том числе молодежные и ветеранские, реальные участники боевых действий и т. д.) организуется многофункциональная социально-педагогическая помощь подросткам (построение недирективных, «помогающих» отношений) в контексте совместного преодоления трудностей на пути к достижению выбранной цели – продуктивной готовности к военной службе.

Это осуществляется через: расширение диапазона знаний молодых людей об истории Отечества, современной социополитической ситуации в мире и обогащение первичных военных представлений; формирование сознательной установки молодых людей на социально одобряемое поведение и патриотически направленную социально значимую деятельность; освоение и полноценную идентификацию себя с новой социальной ролью будущего защитника Родины; развитие личностных морально-психологических качеств, необходимых для предстоящей воинской деятельности.

Определяя методологический базис процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе, мы выделили соответствующие ему основополагающие принципы: социального партнерства и сотрудничества; социального закаливания.

Принцип социального партнерства и сотрудничества заключается в открытости и взаимной консолидации уникальных ресурсов общеобразовательных организаций и социума, осуществляющих работу по патриотическому воспитанию с молодыми людьми, транслирующих лучшие образцы мужества и героизма, ценности по защите Отечества в мирное и военное время (общественные организации; различные союзы, объединения ветеранов боевых действий Великой Отечественной войны, войны в Афганистане, Чеченской республике, участников специальной военной операции на Украине; органы власти; учреждения культуры и спорта; воинские части и т. д.).

Принцип социального закаливания обуславливает осуществление данного вида педагогического обеспечения с позиции включения подростков в решение имитируемых военно-ориентированных и жизненных ситуаций (социальные пробы / испытания, ситуационное моделирование трудных и неординарных задач, приближенных к военной службе), положительный опыт которых имеет тенденцию переноса в реальную практику.

Реализация принципа социального закаливания задает ориентир наращивания «коэффициента» социально-личностной мощности подростков, степени осознанности в выборе сферы ответственного приложения сил

в военно-ориентационной деятельности (а также в патриотически направленной социально значимой и социально одобряемой деятельности), «взращивания» субъектных качеств, способности отстаивать нравственные и гражданские позиции в противоречиво-сложных ситуациях в квазивоенной сфере (Н. А. Соколова, Ю. Н. Губин [8]).

При реализации *деятельностного подхода* приоритет отдается «военно-ориентированным практическим пробам», определяющим полноценное осознание молодыми людьми глубокого смысла традиций воинской чести и достоинства, долга и нравственности (свойственных российским офицерам), формирование физической военно-прикладной подготовленности и морально-волевой сферы (решимость, отвага, выдержка, настойчивость, инициативность, сдержанность, самостоятельность (независимость), самоконтроль, мотивированность, ответственность за себя и окружающих, самоорганизация, адекватный уровень притязаний и самооценки и т. д.) (А. А. Гречко [2]; Ю. Т. Глазунов, К. Р. Сидоров [1]).

Содержательный блок разработанной процессной модели отражает реализацию направлений педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе:

- *идеологическое направление* определяет пути приобщения молодых людей к патриотическим ценностям и достойному служению Родине как значимым источникам жизнедеятельности нации, российского народа, государства, личности, становления у подростков четких мировоззренческих взглядов и критически осмысленных позиций по ведущим социокультурным, исторически-политическим, духовно-нравственным, военно-техническим и другим вопросам. При этом происходит выработка идеологического иммунитета обучающихся в рамках становления информационно-мировоззренческой устойчивости от деструктивных влияний средств массовой информации и культуры Запада, ценностно-смыслового различения истинных традиционных российских духовно-нравственных ценностей от мнимых и ложных, достойных целевых ориентиров от недостойных (В. И. Лутовинов [6, с. 28]), критического разоблачения исторической фальсификации фактов и героического прошлого нашей страны, осознания убежденности выполнения функции по защите и обеспечению национальной и военной безопасности Российской Федерации в современном социуме;
- *фасилицирующее направление* модели задает ориентир построения недирективных, поддерживающих, субъект-субъектных отношений в разновозрастном сообществе участников педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе, определяет своевременную минимизацию возникающих трудностей в освоении первоначальных знаний о военной деятельности и предстоящей службе в армии, обуславливает «дозированную» адресную помощь

в отработке умений по выполнению сложных и ответственных задач военно-ориентационной деятельности, с которыми сталкиваются молодые люди в ходе прохождения военной службы;

- *созидательно-регулятивное направление* процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе определяет реализацию расширенных, вариативных модулей, разделов и тематики, видов военно-ориентационной деятельности для выбора и осознанного выполнения различных ролевых действий будущих защитников Отечества, выявления продуктивности / непродуктивности выполнения определенных заданий и своевременной коррекции / улучшения своей работы, поиска возможных вариантов самосовершенствования, самореализации и самоутверждения в области служения Отечеству.

Выше обозначенные направления реализуются в рамках совокупности стратегий педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе («ориентирование», «активизация», «скаффолдинг») и соответствующих им тактик («помощь», «идеологизация», «управляемая рефлексия»).

В ходе реализации данного блока модели наиболее эффективными считаются различные технологии социально-культурной деятельности (Е. И. Григорьева [3]) и многообразные методы и формы военно-ориентационной деятельности: военно-патриотические клубы, волонтерское и поисковое движение, юнармейские военно-спортивные игры и соревнования, военные спортивно-интеллектуальные игры, ценностно-ориентационные дискуссии, исторические викторины, вечера вопросов и ответов, круглые столы, мастерская проектных интерактивных экспозиций, тактико-строевые занятия, экскурсии в военно-исторические музеи, в воинские части, походы и слеты военной направленности и т. д.

Результативный блок процессной модели представляет логическую завершенность педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе, отслеживаемую по сформированности компонентов (коннотативно-аксиологического, когнитивного, поведенческого) изучаемой интегративной личной характеристики в соответствии с мотивационно-ценностным, когнитивным и деятельностным критериями в рамках качественного и количественного перехода уровневых характеристик изучаемого феномена (низкий – средний – высокий).

Таким образом, установлено, что для результативной реализации процессной модели педагогического обеспечения формирования готовности подростков к военной службе необходимы организационные условия: обогащение содержания воспитательной деятельности общеобразовательной организации конструктами «патриотической инфоцентрированности», «исторической преемственности», «созидательной консолидации», опреде-

ляющее расширение диапазона знаний подростков о героической истории Отечества, роли и значении Вооруженных Сил России в стране и мире, социально значимых чертах патриотов и защитников Родины; реализация совокупности разноуровневых военно-ориентационных задач в проектных группах, обучающихся для развития ценностного отношения к служению и защите государства, освоения традиций предстоящего нерушимого воинского товарищества; организация сетевого взаимодействия школьного и дополнительного образования в военно-патриотическом клубе «Патриоты России», обуславливающая развитие навыков владения первоначальными основами военного дела, обогащение опыта самореализации в военно-ориентационной деятельности.

Список литературы

1. *Глазунов Ю. Т.* О волевых качествах человека и основаниях их выделения // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2016. № 2. С. 64–72.
2. *Гречко А. А.* Интегративная подготовка старшеклассников к военно-профессиональному образованию: автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук. Краснодар, 2019. 26 с.
3. *Григорьева Е. И.* Особенности использования технологий социально-культурной деятельности в информационной среде учреждений образования и культуры // Культура, искусство, образование в информационном пространстве третьего тысячелетия: проблемы и перспективы. Сборник научных статей. Москва: РГСУ, 2016. С. 126–132.
4. *Каргапольцева Н. А.* Социализация личности и ценности современного образования // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 2. С. 174–180.
5. *Литвак Р. А.* Проблемы современной социализации личности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2018. № 3. С. 34–38.
6. *Лутвинов В. И.* Военно-патриотическое воспитание российской молодежи: учеб. пособие. Москва: РАГС, 2010. 170 с.
7. *Сальцева С. В.* Педагогика: теоретико-методологическое пространство: курс лекций. Москва: Владос, 2009. 436 с.
8. *Соколова Н. А.* Формирование социальной активности подростков в поли-субъектной среде дополнительного образования.: монография. Челябинск: ЧГПУ, 2014. 179 с.
9. *Торохтий В. С.* О сущности социально-педагогического подхода в российском профессиональном образовании // Вестник Российской международной академии туризма. 2016. № 1. С. 38–43.

СОБЫТИЯ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

ГЛОБАЛЬНЫЕ ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ И СЦЕНАРИИ ГРЯДУЩЕГО МИРОУСТРОЙСТВА (ПО МАТЕРИАЛАМ XXI МЕЖДУНАРОДНЫХ ЛИХАЧЕВСКИХ НАУЧНЫХ ЧТЕНИЙ)

УДК 130.2 : 008

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-134-151>

Александр Петрович МАРКОВ,

доктор педагогических наук, доктор культурологии, заслуженный деятель науки РФ, профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов; Санкт-Петербург, Российская Федерация, e-mail: markov_2@mail.ru

Аннотация: В статье анализируется проблемно–тематическое поле XXI Международных Лихачевских научных чтений «Глобальный мир: системные сдвиги, вызовы и контуры будущего». Архитектонику проблемного поля определили несколько направлений, внутри которых была сконцентрирована основная тематика докладов и сообщений: актуальные проблемы развития цивилизации и сценарии «ответа» на глобальные вызовы времени; тенденции и механизмы перехода мира к многополярной системе международных отношений; факторы глобализации радикализма и экстремизма, причины расширения географии и социальной базы насилия; «новая этика» Запада как альтернатива традиционным ценностям человечества; право и нравственность в условиях глобальных трансформаций культуры. Смысловой доминантой дискуссий стал анализ геополитических реалий, определяющих ключевые тенденции и проблемы мирового развития, контуры и сценарии будущего. Участники Чтений обсуждали факторы трансформации европейской культуры в фазу постмодерна, активно отвергающего гуманистические ценности Христианства и Просвещения; анализировали причины острого геополитического противоборства России с коллективным Западом; характеризовали различия в культурных матрицах России и Запада как источник межцивилизационной напряженности, новые угрозы и место России в меняющемся мире.

Ключевые слова: системные вызовы времени; антропологический кризис, посткапиталистическая эра, контуры нового миропорядка, культурная регрессия, новая этика, культура отмены, национальная идеология, духовная безопасность, стратегии будущего.

Для цитирования: Марков А. П. Глобальные вызовы времени и сценарии грядущего мироустройства (по материалам XXI Международных Лихачевских научных чтений) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 134–151. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-134-151>

GLOBAL CHALLENGES OF THE TIME AND SCENARIOS OF THE FUTURE WORLD ORDER (BASED ON THE MATERIALS OF THE XXI INTERNATIONAL LIKHACHEV SCIENTIFIC READINGS)

Alexander P. Markov, DSc in Pedagogy, DSc in Cultural Studies, Honored Scientist of the Russian Federation, Professor of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions; Saint Petersburg, Russian Federation, e-mail: markov_2@mail.ru

Abstract: The article analyzes the problem-thematic field of the XXI International Likhachev Scientific Readings «Global Peace: Systemic Shifts, Challenges and Outlines of the Future». The architectonics of the problem field was determined by several directions within which the main topics of reports and messages were concentrated: actual problems of the development of civilization and scenarios of a “response” to the global challenges of the time; tendencies and mechanisms of the world’s transition to a multipolar system of international relations; factors of globalization of radicalism and extremism, reasons for the expansion of the geography and social base of violence; the «new ethics» of the West as an alternative to the traditional values of humanity; law and morality in the context of global transformations of culture. The semantic dominant of the discussions was the analysis of geopolitical realities that determine the key trends and problems of world development, the contours and scenarios of the future. The participants of the Readings discussed the factors of the transformation of European culture into the postmodern phase, actively rejecting the humanistic values of Christianity and the Enlightenment; analyzed the reasons for the acute geopolitical confrontation between Russia and the collective West; characterized the differences in the cultural matrices of Russia and the West as a source of intercivilizational tension, new threats and Russia’s place in a changing world.

Keywords: time system calls; anthropological crisis, post-capitalist era, contours of a new world order, cultural regression, new ethics, cancellation culture, national ideology, spiritual security, strategies for the future.

For citation: Markov A. P. Global challenges of the time and scenarios of the future world order (based on the materials of the XXI International Likhachev Scientific Readings). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 134–151. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-134-151>

1. Международные Лихачевские Чтения: история проекта

25–26 мая 2023 года в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов прошли 21 Международные Лихачевские научные чтения, которые вот уже третье десятилетие являются значительным событием научной и культурной жизни всероссийского масштаба.

Международные Лихачевские научные Чтения были организованы под эгидой Российской академии наук, Российской академии образования, конгресса Петербургской интеллигенции, при поддержке Министерства иностранных дел РФ и «Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ (МФГС)». Соучредители Чтений – Российская академия наук, Российская академия образования, СПбГУП, Конгресс петербургской интеллигенции. Основатели Конгресса – Ж. И. Алферов, Д. А. Гранин, А. С. Запесоцкий, К. Ю. Лавров, Д. С. Лихачев, А. П. Петров, М. Б. Пиотровский. С 2007 года Лихачевские Чтения проводятся при поддержке Министерства иностранных дел РФ.

История этого проекта такова: в 1993 году по инициативе академика Д. С. Лихачева и решением Ученого совета в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов были учреждены ежегодные Дни науки, приуроченные ко Дню славянской письменности и культуры. В 2001 году специальным указом Президента РФ В. В. Путина № 587 «Об увековечении памяти Д. С. Лихачева» конференция получила государственный статус Международных Лихачевских научных Чтений, и с тех пор она неизменно собирает цвет российской интеллигенции, а также видных ученых и общественных деятелей из других стран. Международные Лихачевские Чтения – это крупнейши¹ по мировым стандартам форум интеграции ученых–гуманитариев, масштабный проект формирования национального самосознания, и прежде всего той части российского общества, которая ответственна за понимание духовных угроз и выработку конструктивных ответов на фундаментальные вызовы времени. С момента институционализации Чтения последовательно осуществляли концептуализацию диалога культур как основополагающего принципа и универсального условия планетарного выживания и развития. По результатам Чтений Гуманитарный Университет Профсоюзов выпустил более двадцати томов материалов, в которых представлены тексты дискуссий, круглых столов и десятки тысяч докладов участников форума. Сборники Чтений стали своеобразной энциклопедией анализа ключевых проблем современности, теоретических концепций, объясняющих тенденции мирового развития XX–XXI веков. Они вошли в фонды крупнейших библиотек России и стран СНГ, зарубежных научно-образовательных центров. В рамках сегодняшней конференции участниками пленарного заседания и секционных дискуссий стали более 1500 человек. Спикеры форума: М. В. Захарова, директор Департамента информации и печати МИД РФ; А. И. Денисов, первый заместитель председателя Комитета Совета Федерации ФС РФ по международным делам; А. А. Гусейнов, академик РАН, директор Института философии РАН; В. А. Черешнев, академик РАН заместитель президента РАН; М. С. Гусман, доктор полит. наук, первый заместитель директора «ТАСС»; В. К. Мамонтов, председатель совета директоров газеты «Комсомольская правда»; Е. Г. Драпеко, первый заместитель председателя Комитета Госдумы по культуре, заслуженная артистка РСФСР и др.

С докладами и сообщениями выступило свыше 150 выдающихся отечественных и зарубежных ученых, государственных и общественных деятелей: А. А. Акаев, Президент Киргизской Республики (1990–2005), иностранный член РАН, доктор технических наук; Н. К. Гарбовский, академик РАО, доктор филологических наук, профессор, директор Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М. В. Ломоносова, заведующий кафедрой теории и методологии перевода; Ал. А. Громыко, директор Института Европы РАН, член-корреспондент РАН, доктор политических наук; А. К. Исаев, заместитель руководителя фракции «Единая Россия» в Государственной Думе

Федерального собрания РФ, заместитель председателя Федерации Независимых Профсоюзов России; Ж. Т. Тощенко, член-корреспондент РАН, научный руководитель социологического факультета РГГУ, главный научный сотрудник Института социологии РАН; Т. Я. Хабриева, директор Института законодательства и сравнительного правоведения при Правительстве РФ, заместитель Президента РАН, академик-секретарь Отделения общественных наук РАН, академик РАН, доктор юридических наук, Заслуженный деятель науки РФ; М. В. Шмаков, член Государственного Совета Российской Федерации, председатель Федерации независимых профсоюзов России, председатель Совета попечителей СПбГУП; А. В. Яковенко, Чрезвычайный и Полномочный Посол Российской Федерации в Соединенном Королевстве Великобритании и Северной Ирландии (с 2011 г.), доктор юридических наук (международное право), профессор.

В работе конференции приняли участие ученые, государственные и общественные деятели из 11 стран мира. С докладами на пленарном заседании выступили: О. Рокпло, доктор исторических и политических наук, французский геополитик, бывший советник спецпредставителя Франции в РФ; Г. Галис, председатель Международного научно-исследовательского института мира (Женева); Э. Кевин, Почетный профессор Австралийского национального университета (Канберра), дипломат (1968–1998), независимый эксперт; Г. Кёхлер, Президент Международной организации прогресса (Вена, Австрия), Почетный профессор Университета Инсбрука, доктор философии; Г. Меттан, Президент Объединенной торгово-промышленной палаты «Швейцария – Россия и страны СНГ», основатель и исполнительный директор Швейцарского клуба прессы (Женева); М. Санаи, доцент факультета мировых исследований, директор института ирановедения и евразийских исследований (ИРАС), старший советник министерства иностранных дел Ирана¹.

2. Мир на пороге кардинальной трансформации (проблемное поле конференции)

Фокусом интеллектуальных усилий сегодняшнего форума стали актуальные проблемы развития цивилизации и сценарии «ответа» на глобальные вызовы времени. Специфика глобальных проблем состоит в том, что они не имеют «территориальной прописки», национальности и гражданства, а потому не поддаются минимизации в рамках локальных проектов национального масштаба. Не случайно философско-культурологический дискурс последнего времени все чаще обнаруживает метафизический вакуумом и истощение духовных энергий понимания и творения Логосом. Тема не-

¹ Тексты докладов размещены на университетском сайте «Площадь Лихачева» (<https://www.litachev.ru/chten/2023>) и будут опубликованы в сборнике Чтений.

избежности глобальной катастрофы и апокалиптичности грядущего звучит во многих публикациях, и общий тон оценки скорее пессимистичен, чем оптимистичен» мира [10]. В ситуации «динамического хаоса» мир теряет шансы на выживание и развитие, оставаясь в границах доминирующей интеллектуальной и технологической парадигмы, с ее прагматизмом, политическим цинизмом, экономическим детерминизмом и обслуживающей эту парадигму социальной философией, тотальным рассогласованием между рациональным и моральным [1].

Архитектонику проблемного поля, а также интеллектуальный и духовно–нравственный нерв Чтений определили несколько направлений, внутри которых была сконцентрирована основная тематика докладов и сообщений. Проблемно–тематическая актуальность научного форума нашла отражение уже в названиях пленарного заседания (*Диалоги и конфликты культур в меняющемся мире*), панельной дискуссии «*Какую многополярность мы предвидим*» и шести секций: 1) *Переход от однополярности к реальной многополярности: проблемы новой геополитики*. 2) *Традиционные ценности человечества или «новая этика» Запада? (идеологии, ценности, нормы и нравственность в судьбе современного мира)*. 3) *Экономика в контексте глобальных перемен*. 4) *Россия в глобальном мире: новый этап истории*. 5) *Российское образование на новом рубеже эпох (диалектика прошлого и будущего). Что нужно России*. 6) *Право, ценности и нравственность в условиях современных глобальных трансформаций*. Работа секций проходила в острых дискуссиях – предметом обсуждения стали: перспективы развития диалога культур, который в последнее время принимает формы конфликтного противостояния; различия в цивилизационных матрицах России и Запада как источник межцивилизационной напряженности; последствия деформации ценностно–нормативных функций культуры; причины трансформации политики политкорректности и концепции толерантности в орудие разрушения традиционной морали; сохранение традиционных ценностей как фактор духовной безопасности России.

Смысловой доминантой XXI Чтений стал анализ геополитических реалий, определяющих ключевые тенденции и проблемы мирового развития, контуры и сценарии будущего: факторы глобализации радикализма и экстремизма, причины расширения географии и социальной базы насилия; проблемы и перспективы межкультурной коммуникации; системные сдвиги и вызовы современной цивилизации. Набирающий обороты глобальный кризис по своим масштабам и последствиям превосходит «*Осевое время*» в истории человеческой цивилизации. Расширение проблемных зон мира связано с перенаселением и нехваткой ресурсов, углублением социального неравенства, экспансией глобальных конфликтов – политических, этнических, религиозных. Рвутся цивилизационные нити преемственности, деформируются социальные институты и ценностно–нормативные механизмы, удерживающие мир

от соскальзывания в пропасть. Рушится единая картина мира, цементируемая вековыми усилиями философии и естествознания. Разум уступает место рассудочности и прагматизму. Шестой технологический уклад, драйвером которого является 4-я Промышленная Революция (Клаус Шваб), переводит цивилизацию в эпоху *трансмодерна*, которая обеспечивает «сингулярный переход» реальности в «*постчеловеческое состояние*», несоизмеримое с нашим жизненным миром. Пессимизм общественного сознания рождает предчувствие ядерной и экологической катастрофы; разрушение семьи; изменение норм сексуальных отношений; программирование сознания и поведения людей при помощи современных нейро–технологий. Усиливающаяся конфронтация в отношениях между великими державами приближает мир к «*точке невозврата*». «Человечество уже вступило в эру глобальных потрясений, системных кризисов, техногенных и экологических катастроф. Экспансия глобальных проблем и духовных угроз способна причинить непоправимый урон человеческой цивилизации. Геополитические события последнего времени свидетельствуют о реальной опасности не только культурной регрессии, но и физического уничтожения мира, который стоит перед реальным риском экспансии «ключевых линий напряжения» [9].

При всем разнообразии проблемно–тематического поля Чтений (от геополитических вызовов эпохи, глобальных культурных конфликтов, тенденций развития экономики и права – до «новой этики» и проблем реформирования высшего и школьного образования) лейтмотивом Чтений стал фундаментальный анализ истоков и причин культурных, политических и экономических вызовов эпохи, поиск стратегических условий выживания цивилизации, выработка условий минимизации деструктивных тенденций и проектирование сценариев будущего. В зоне особого внимания Чтений – тенденции развития культуры постиндустриального мира, институты и стратегии формирования нового миропорядка, перспективы национальных государств в грядущем мироустройстве. Участники дискуссии анализировали причины и возможные следствия заката капитализма как системно исчерпавшей свои возможности цивилизационной модели, обсуждали ключевые атрибуты посткапиталистической эры и контуры нового миропорядка, рассматривали ресурсы и вектор «радикального поворота» человечества к новым формам цивилизационного развития.

3. «Закат Европы»: агония высокомерия деградирующей империи

Проблемно–тематическим стержнем панельной дискуссии стало исследование причин функциональной эрозии международных институтов, ответственных за сохранение мирового порядка, определение источников экспансии международной напряженности, проектирование сценариев уре-

гулирования международных конфликтов. Участники конференции фиксировали ключевой фактор дисфункции международных институтов – глобальный кризис западной цивилизации. «Угасание духа» западной культуры спровоцировало экспансию рациональной мысли, волю к мировому могуществу и созданию технологизированной среды обитания. Все заметнее становится контраст между технологическими и военными «мускулами» западных держав и убожеством их целей, между экспансионистскими намерениями и отсутствием моральных ограничений в их исполнении. «Пропасть между «цивилизованностью» и «варварством» становится все глубже и шире, туда попадает все больше стран, рискнувших вызвать неудовольствие своего сюзерена. Цивилизованный Запад, однако, стал источником нацизма, многочисленных и страшных войн, источником угнетения и дискриминации для всего остального мира, так что, действительно, деление на the West and the Rest, и противостояние между ними является исторически детерминированным» [10]. Глубинные причины кризиса европейской цивилизации коренятся в исчерпанности ее фундаментальных смыслов: истощение «фаустовского духа» западноевропейской культуры превратило ее в цивилизацию, которая есть «рок всякой культуры», ее «неизбежная судьба», означающая ее смерть и окостенение (О. Шпенглер). Перед лицом серьезных вызовов оказался идеал гуманизма, вытесняемый постмодернистскими проектами человека и активно утверждающими себя идеями «новой этики». «Ложный универсализм, который почти требует, чтобы все одобрили западную интерпретацию, а фактически деконструкцию ценностей, связанных с семьей, социальной и культурной идентичностью и тому подобным, является частью колониального наследия западных держав. Он представляет собой новую форму культурного империализма, который полностью игнорирует глобальное разнообразие взглядов на мир и социокультурных ценностей – на разных стадиях их выражения – и вместо этого навязывает культурно–цивилизационное единообразие всем странам и народам» [9]. «Известную фразу Френсиса Фукуямы, ученика Самюэля Хантингтона о конце истории, можно понимать в смысле исторического завершения монополярного многовекового доминирования Запада», который сегодня оказался «в ловушке своей глобалистской политики, планомерно проводимой в течение 20 века и особенно усилившейся в новом тысячелетии». Исчерпав свой «протеевский» потенциал, «эгоистическая цивилизация» нанесла непоправимый моральный ущерб всему миру, транслируя разрушающие духовно–нравственные основы бытия жизненные стратегии: культ потребления, секса и насилия, технократию и безбожие (которое сегодня обретает открытый сатанизм), девальвируя традиционные ценности семьи, отношения между женщиной и мужчиной, детьми и родителями [14].

В антропологической плоскости сущность кризиса состоит в деформации того неделимого атома, который определял гуманистический смысл культуры

и вектор развития *антропоса* как существа духовного. Антропологический кризис Запада «связан с появлением нового человека, которого я называю *Homo Euramericanus* (или, по словам Р. Дебре, «галло–американцем»), который не является ни французом, ни европейцем, ни североамериканцем, а представляет трансатлантическую эрзац–культуру, потерявшую ориентиры и даже свою территорию. ...Последний не простой культурный гибрид, а настоящий новый человек, особенность которого заключается в том, что он потерял память, историю, а значит, и существенную часть своей культуры и не может больше понять мир, в котором живет, и поэтому абсолютно зависим от иностранного влияния» [16]. Глобальной экзистенциальной проблемой Западной цивилизации эпохи постмодерна становится дефицит жизненных смыслов. В стремлении заполнить смысловой вакуум человек обращается к религиозным и квазирелигиозным идеологиям. Исчерпанность замысла и размывание смыслообразующего пространства культуры, выполняющего функции ее единения («души»), открывает простор для экспансии сил хаоса – источника энтропии. Трансформация европейской культуры в фазу постмодерна, активно отвергающего гуманистические ценности Христианства и Просвещения, становится условием экспансии язычества, деформирующего ключевые атрибуты бытия человека и общества: функции социальных институтов, смыслообразующие сценарии, жизненные стратегии. Этнические стереотипы и архетипы язычества, возрождающие элементы ментальности и архаического сознания древних – иррациональность, мифологизм, мистицизм, с неизбежностью реабилитируют практики бытового расизма. Реванш языческой антропологии становится естественным ответом западноевропейской цивилизации на агонию культуры эпохи постмодерна, способом компенсации утраченных оснований национально–культурной солидарности.

На фоне функциональной атрофии институтов гражданского общества происходит реставрация неонацизма, уничтожающего европейские институты демократии [4]. Реабилитации нацизма способствует вакуум идентичности, аномия и распад традиционных антропологических и ментальных матриц. При этом Запад не скрывает своего высокомерия, создавая «идеологему превосходства «белого человека», которому судьбой и Богом предназначено «цивилизовать» варварское население «остального», «незападного» мира, так называемого *Rest*. ...Место «дикарей» теперь занимают «страны–неудачники», «государства–изгои» или же государства с «девиантным, отклоняющимся поведением»; понятно, что последние должны будут назначаться по распоряжению главного центра этого однополярного мира» [10]. Сегодня Европейский союз «потенциально хуже и опаснее Третьего рейха, потому что у него нет даже культурной фантазии. ...ЕС – это всего лишь геополитическое зеркало *Homo Euramericanus*, человека без культуры, родины, границ. ...Сегодня химера ЕС, превратившаяся в гидру с бесчисленными голова-

ми, постепенно превращается в империю с тоталитарными тенденциями, ... в диктаторскую и воинственную технократию: сначала с либертицидным управлением, затем с подавлением массовых демонстраций против такой политики и, наконец, с воинственными выпадами вместе с ультранационалистической и культурно беспозвоночной Украиной против России, все еще опирающейся на свою культуру и глубокую историю» [16].

Участники панельной дискуссии и круглого стола говорили о насущных задачах международного сообщества и морально ответственных политиков – предупреждение конфликтов межцивилизационного характера, столкновений на межэтнической, межкультурной и межрелигиозной основе, консолидация усилий на платформе верховенства международного права, строгого следования принципам Устава ООН. Новое «окно возможностей» в усилении гуманистического вектора мировой политики открывается на платформе солидарного противодействия глобальным вызовам, формирования гибких, внеблоковых механизмов коммуникации, «многовекторной сетевой дипломатии», учитывающей интересы участников.

4. Концептуальная исчерпанность и «гуманистическая ущербность» межкультурной коммуникации эпохи постмодерна

Ведущие отечественные гуманитарии отмечают, что традиционные парадигмы и принципы межкультурного диалога в последние годы теряют свой конструктивный характер (А. А. Гусейнов, В. А. Лекторский, А. С. Запесоцкий). Конструкция постмодернистской версии диалога строится на представлении о мировой арене как своего рода шахматной доске, где различные фигуры образуют конфигурации, выгодные ключевым игрокам. Глобальный мир все в большей степени становится полем конкуренции цивилизационных проектов и борьбы мировоззрений, пространством противоборства элит, преследующих свои интересы, далекие от нужд и чаяний народов мира. Все более проблематичным становится экзистенциально ориентированный и продуктивный диалог западноевропейской и русской культур – пространство «общего» между Россией и Западноевропейским миром в последнее время неуклонно сокращается. Инициативы России по налаживанию межцивилизационного диалога были заблокированы или дискредитированы США, убежденными в своей исключительности и неуязвимости. Европа, превратившаяся в последнее время в американский проект «*Анти-России*», категорически исключает возможности диалога. Запад на протяжении многих веков воспринимает Россию как своего «цивилизационного антипода», неизменно видя в ней скованную морозом и рабством гигантскую по размерам азиатскую страну, населенную ущербными в антропологическом отношении народами и представляющую постоянную угрозу «свободному

миру», и такое отношение стало устойчивой традицией западного мира. И сегодня США, вместе со своим верным союзником – Великобританией, любой ценой стремятся сохранить господство на мировой арене, воспринимая Россию как основную угрозу. Причиной сокращения «пространства общего», во-первых, является метафизическая пропасть в духовных матрицах наших культур – цивилизационный «разлом» проходит по аксиологической системе координат. Глубинные механизмы и условия конструктивного диалога культур блокируют неоллиберальная концепция политкорректности и парадигма толерантности, «работающие» в реальности на принуждение и подчинение [15]. Объектом непонимания для англосаксонской элиты и европейского обывателя всегда был и остается образ русского человека, с его ценностями и смыслами, сострадательностью и духовным вектором жизненных помыслов, способностью к самоотверженности во имя блага Родины. Во-вторых, диалог блокируют «возрастные различия»: западноевропейская культура уже давно утратила свое христианское ядро и активно исповедует систему языческих ценностей и поведенческих стратегий. Диссонанс культурно-антропологических матриц обусловлен глобальными факторами исторического прошлого, а также текущей геополитической ситуацией. Выпавший из христианской антропологической матрицы западный мир демонстрирует алчность и гедонизм, жестокость и равнодушие по отношению ко всему спектру девиаций. Симптомом и результатом истощенности «промететевского духа» европейской культуры становится массовая утрата смысла жизни и расширение деструктивных сценариев самореализации (С. С. Хоружий). В-третьих, «противостояние Запада с Россией было спровоцировано экспансионистскими интенциями самого Запада, воспринимающего себя как «форпост цивилизации в окружении варварской периферии» [10]. «Высокая степень поляризации и турбулентности стала следствием попыток США реставрировать однополярный миропорядок через противостояние одновременно России и Китаю. ... Именно это предопределяет курс Вашингтона на нанесение «стратегического поражения» России через её внутреннюю дестабилизацию и дезинтеграцию, и на подготовку к военному столкновению с КНР» [20]. И «Россия сыта по горло лицемерием и глухотой Запада» [18].

Фундаментальная задача интеллектуальной и политической элиты в контексте сегодняшней непростой геополитической ситуации – анализ ресурсов и условий реабилитации созидательного потенциала диалога культур и цивилизаций, который практически разрушен деструктивной политикой Запада. В дискуссии звучала идея перехода от концепции диалога культур к «культурно-цивилизационному взаимодействию», в котором культурная составляющая неотделима от цивилизационной. «Такой подход обретает особую актуальность теперь, когда под влиянием многоаспектной глобализации человечество стало планетарным явлением и возникла потребность увидеть единство всего этого общественного организма в его многообразии

и взаимосвязи». Такая парадигма позволяет обнаружить культурно–цивилизационное совпадение различных стран и народов, которое может стать основанием взаимопонимания и сотрудничества [19].

5. «Новая этика» – проект антропологической регрессии

Концепт «новой этики», который активно утверждается в системе гуманитарного дискурса и в общественном сознании последних лет, интегрирует и маркирует некое множество идеологий, нетрадиционных жизненных стилей и протестных движений, борющихся против несправедливости и дискриминации, харрасмента и домогательств, этнофобии и ксенофобии, утверждающих в общественном сознании привилегированный статус ЛГБТ–идентичностей и новых форм сексуального партнёрства, исповедующих «культуру бойкота и отмены», обсуждающих проблему инклюзивности лиц с ограниченными возможностями и т. д. Новизна ее подхода заключатся в персонализации морали, в отрицании ее понимания «как господства ее всеобщих форм, будь это традиция, голос большинства, норма закона, мнения философов» (А. А. Гусейнов). Проектировщики и адепты «новой этики» позиционируют ее в качестве глобального «гуманистического проекта», способного обеспечить равенство, справедливость и взаимоуважение людей, независимо от их расовой, половой и религиозной принадлежности, трансгендерной и сексуальной идентичности. Для усиления «символического капитала» они идут на откровенную подмену исторических истин, ассоциируя «новую этику» с принципами христианского милосердия и равенства всех перед Богом.

Однако за красивыми лозунгами обнаруживаются иные замыслы и смыслы проекта: в последние десятилетия «новая этика» обретает статус института модификации ценностно–нормативного базиса культуры. Не случайно в отечественной гуманитарной мысли и в сетевом пространстве предметом острых дискуссий становятся последствия экспансии ценностей «новой этики» для душевного и нравственного здоровья общества. В формате радикальной критики «новая этика» характеризуется как разрушительная аморальная демагогия, красная линия, обозначающая крах тысячелетних нравственных устоев цивилизации, она обвиняется в тоталитаризме и геноциде, порождении анархистского хаоса, дискредитирующего каноны высокой культуры и основы гуманитарного знания. Данный концепт является маркером всей совокупности идеологий и практик, откровенно диссонирующих с традиционными ценностями и нормами. Под лозунгом гуманизма и прав человека этот глобальный проект вписывается в стратегию «управляемой эволюции»: он обеспечивает культурную и правовую легитимность практически всему спектру девиаций и трансгрессий, осуществляя тем самым «моральную инверсию» – смену знака ключевых

духовно–нравственных универсалий культуры. «Новая этика», которая активно занимает место классической морали, вытесняемой на периферию общественного сознания, обеспечивает культурную легитимность всему спектру нетрадиционных идентичностей. Она бросает вызов культуре как упорядочивающей жизнь системе, духовному основанию человеческого бытия, открывает дорогу хаосу, деформируя ценности и смыслы культуры: совесть, добро, истину, веру, надежду, любовь – все то, что составляло «духовную азбуку культуры, поле ее гравитации» (А. Фурсов), много веков спасающее человечество от моральной регрессии. *Сверх–идея* «новой этики» состоит в деформации духовно–нравственных матриц мировой культуры – путем инверсии ее ценностно–нормативного базиса, легитимации «репрессированных» предшествующими этапами человеческой цивилизации «деструктивных оппозиций» [13].

«Орудием этого глобального проекта является *«культура отмены»* – как средство внедрения в общественное сознание и социокультурную практику ценностей и норм «новой этики». «Заявленные в «новой этике» толерантность и дайверсити (в качестве принятия разности и непохожести людей) оборачиваются жесткой агрессией и навязыванием определенной точки зрения. ...Культура отмены» фактически отменяет презумпцию невиновности, переводя ее в «презумпцию виновности», поскольку в коммуникативном пространстве каждого человека, сформированном на протяжении его жизни, с большой долей вероятности можно обнаружить высказывание, которое может быть истолковано в контексте «новой этики» как неприемлемое и недопустимое в современном обществе» [7]. Орудием разрушения нормативной функции культуры, средством расширения территории аномии и девиации стала политкорректность как мировоззрение и политический проект, а также парадигма толерантности, декларирующая ценность различий, а на практике обеспечивающая абсолютизацию различий за счет «снятия» и игнорирования общих, объединяющих, консолидирующих моментов, формирующих цивилизационную идентичность. «Принцип толерантности оказывается основанием для новой тотальной идеологии, не допускающей отклонения и уничтожающей несогласных» [15]. Абсолютизация принципов толерантности выводит за пределы оценки не только этически и культурно сомнительные, но и уголовно преследуемые деяния [3]. В сложившейся ситуации гуманитарное сообщество обязано сохранить и усилить ключевой вектор развития культуры – от хаоса к гармонии, к просветлению высшего смысла, к увеличению «сектора свободы» как ключевого условия самореализации личности и утверждения ценностей гуманизма (Д. С. Лихачев). В период глобальной смены цивилизационной парадигмы усилиями интеллекта и души человек обязан сохранить ключевую функцию культуры – преодоление аномии и минимизацию морального хаоса, рождающего гибельную для жизни во всех ее проявлениях энтропию.

6. Россия в новом геополитическом пространстве: вызовы и ответы

Участники дискуссии обсуждали миссию русской цивилизации в мировой истории – сохранение традиций и онтологического статуса Логоса, составляющего христианскую доминанту европейской культуры. В концептуальном плане доклады участников пленарного и секционных заседаний оставались в границах сформированной академиком Д. С. Лихачевым методологии понимания национальной культуры как системы надбиологических программ человеческой жизнедеятельности, духовного генофонда народа и условия обеспечения духовной безопасности общества. Участники Чтений отмечали, что сохранение и развитие национальной культуры выступает основой духовной безопасности общества: ведущего условия сохранения жизненно важных параметров отечественной культуры – исторически устойчивых ценностно–нормативных матриц и смыслообразующих сценариев. Мировая история показывает, что народы ведут борьбу не только за материальные ресурсы, экономическое освобождение, но и за сохранение нравственных и религиозных ценностей, определяющих смысл жизни человека и общества. В этом контексте чрезвычайно актуальными становится понимание ценностного ядра русской культуры, обеспечивающего сохранение ее духовного вектора в историческом времени [6]. Традиционные ценности – «это своего рода матрица, где сочетаются человеческое достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений [8]. «Ценности и метафизические образы мира, за ними стоящие, в современную эпоху приобретают особое значение, и именно ценностные миры сегодня становятся основной целью противника, а их защита – условием победы в конциентальных и информационных войнах. ...Значимость традиционных ценностей для России отражается в «Стратегиях национальной безопасности Российской Федерации 2015 и 2021 года, Указе Президента РФ от 9 ноября 2022 года, где среди базовых ценностей определены защита жизни, прав и свобод человека, семья, труд, справедливость, историческое единство народов России, преемственность истории, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу. ...В ситуации противостояния с коллективным Западом, традиционные российские ценности должны являться предметом особой заботы и защиты. Именно против этих смыслов и значений, которые составляют основу российской государственности, ведется война в информационной и гуманитарной сферах. Поэтому сегодня чрезвычайно важно сохранить отечественную культуру во всей

полноте ее ценностных значений, которые определяют образ России как страны, способной отстоять и свою историю, и свой образ будущего, и свое суверенное право на его воплощение» [12]. «В современной ситуации, когда в культуре обострились до крайности отношения к традиционным ценностям, имеющим как в европейской, так и восточной культуре тысячелетнюю историю, понимание смысла и содержания ценностей, благодаря которым утвердился в истории род человеческий, становится тождественно сохранению этого рода» [11].

Резонанс аудитории вызвали доклады участников пленарного заседания, которые раскрывали мировоззренческую доминанту российской культуры, характеризовали ее конструктивный потенциал и ресурсы духовного возрождения русского мира [6]. «Ценностный каталог» Основного Закона РФ был расширен в результате конституционной реформы 2020 года – он включил широкий спектр социокультурных и духовных ценностей, выступающих основой национальной идентичности и самоидентификации русского народа [17]. Основу «антропологического кода» русской цивилизации составляет противоположный западному индивидуализму тип личности, воспринимающей правду выше закона, социально ориентированной и остро реагирующей на несправедливость. Авторы рассматривали общее и специфическое в ценностно–нормативных матрицах и смыслообразующих сценариях отечественной и европейской культуры, исследовали цивилизационные проблемы «русского мира», характеризовали место и роль России в глобальной конкуренции, миссию на евразийском пространстве. В докладах пленарного заседания остро звучала проблема формирования национальной идеологии как важнейшей предпосылки преодоления духовного кризиса и условия восстановления историко–культурной целостности и самобытности русского мира (А. А. Гусейнов). Ее мировоззренческой основой должна стать *национальная идея*, фиксирующая «*моральное призвание нации*» – ту особую идею, «которую Мысль Бога полагает для каждого морального существа – индивида или нации – и которая открывается сознанию этого существа как его верховный долг» (Вл. Соловьев). Проект «русской идеи» детально и глубоко исследован отечественной философско–гуманитарной мыслью. Ее базовой характеристикой является наднациональный («всечеловеческий», всемирный) характер. Взяв эстафету у Византии и сформировав духовное пространство с миссией «*Третьего Рима*», русские добровольно приняли ответственность за судьбу всех остальных народов, которая потребовала колоссального напряжения и собранности, концентрации всех духовных и физических сил. Участники Чтений подчеркивали универсализм русской идеи, которую необходимо утверждать в структуре общественного самосознания – Россия имеет шанс стать для значительной части мирового сообщества лидером наднациональной консолидации и универсального солидаризма.

Тематикой докладов и предметом дискуссии на секции «Российское образование на новом рубеже эпох (диалектика прошлого и будущего)» стали условия востребованности результатов гуманитарных исследований в образовательном процессе. «Поскольку центр тяжести современного образования переносится с логики знания на логику смысла (учить не знаниям, а способности мыслить и действовать), то в системе образования объективно возрастает значимость изучения на всех этапах образования гуманитарных дисциплин. Знание гуманитарного типа, не просто знание фактов истории, литературы, искусства или языка, а такое знание, которое открывает логику культуры, логику системы ценностей и смыслов культуры, становится существенно необходимо человеку современного информационного общества. Такое знание потребует кардинального изменения самой методологии преподавания и изучения классических гуманитарных дисциплин на всех уровнях изучения. ...Гуманитарный блок», становясь базовым началом специального образования, позволит увидеть специальное знание, определяющее цивилизационное развитие общества, как момент и средство утверждения культуры. Иначе современная цивилизация уткнется в тупик экологического кризиса и потери смысла своего существования. Если отечественное образование примет такой принцип организации, оно вернет себе то мировое лидерство, которое было свойственно ему в первой половине XX столетия и которое обеспечило стране прорыв в космос и стойкость в исторических испытаниях» [11]. Идеи выдающихся гуманистов расширяют концептуальные и смысловые рамки лекций и семинаров, мотивируют образовательный процесс за счет усиления актуальности материала путем его погружения в ключевые проблемы бытия человека и общества, в контекст тенденций и динамики развития ключевых гуманитарных практик. Интегративная природа знания способствует формированию «метакогнитивных» способностей, определяющих органический синтез теории и практики (А. В. Карпов, И. М. Скитяева). Она обогащает классический «*знаниевый принцип*» образования *проблемно-целевой ориентаций*, обеспечивающей лично заинтересованное понимание и интеллектуальную технику адаптации получаемого знания к нуждам практики. Развитие навыков мышления и культуры «*метапознания высшего порядка*», стимулирующих процесс понимания мира и смысла собственной профессии в контексте содержания гуманитарных дисциплин, становится ключевым условием адаптации студентов к меняющемуся настоящему и будущему.

Заключение

Стратегии и мозаика международных симпатий и отношений в последние годы обнаруживают стремительную динамику. Во-первых, формирующиеся контуры нового мирового порядка меняют статус «англосаксонского

гегемона». «Лидеры США и их последователи в ЕС должны изменить свою систему отсчета в контексте «лидерства», «превосходства», «многосторонности, имеющей основу», «государств–изгоев», «основанного на правилах (международного) порядка», либерального международного порядка, ценностей свободного рыночного (выборочно) капитализма, (выборочно) прав человека, права на вмешательство, безопасности человека за счет НАТО под руководством США, двойных стандартов в отношении существующих практик. Пришло время построить единый мир, основанный на совместимых или общих принципах, которые должны быть достигнуты путем переговоров и уважения, а не с помощью силы или угрозы» [2]. «Сегодня Запад во главе с США «любой ценой старается удержать своё мировое господство, причём в этом вопросе превалируют не только экономические и политические, но и мировоззренческие факторы. Эта ситуация, в сочетании с быстро идущим технологическим прогрессом, создаёт для человечества новые глобальные угрозы ...Коллективный Запад «балансирует на грани» между гибридными действиями и открытым вооруженным конфликтом с Россией. ...В условиях, когда США и их союзники переживают, с одной стороны, множественные внутренние кризисы, а с другой, испытывают растущее беспокойство в связи с неизбежностью утраты доминирующих позиций во многих сферах, увеличивается риск принятия коллективным Западом непродуманных, авантюрных решений, способных подвести мир к Третьей мировой войне. В этой ситуации, от России требуется высокий уровень выдержки и стратегического видения, что позволит избежать эмоциональной реакции на западные провокации и воспользоваться происходящими процессами для отстаивания национальных интересов стран Мирового большинства» [20]. Во–вторых, агрессивная позиция консолидированного Запада смещает Россию в сторону «восточноазиатского центра силы». Строительство Евразийского союза открывает его членам уникальные возможности для сохранения своей национально–культурной самобытности и экономического подъема. Дух «евразийского проекта» резонирует как с цивилизационной миссией России, так и с надеждами и чаяниями народов Азии и Востока, выстрадавших право на достойное будущее. Мировоззренческие контуры евразийского будущего – совершенствование внутреннего мира и строительство души человеческой, утверждение принципов диалога и сотрудничества, признание этнокультурного и цивилизационного многообразия как важнейшего условия развития народов и государств [13]. На форуме убедительно и актуально звучал тезис о востребованности конструктивных ресурсов гуманитарного знания, не только анализирующего и познающего, но и творящего культурную реальность (об этом неоднократно говорил и писал академик Д. С. Лихачев, размышляя о сущности формулы Нового Завета «*В Начале было Слово...*»). Сегодня как никогда познание должно стать

формой соучастия в бытии, средством конструирования проекта человека, методом творения мира культуры как среды испытания антропологических замыслов, реализации представления народа о том, «что думает о нем Бог в вечности» (Вл. Соловьев). Высшим критерием ответственности гуманитариев перед настоящим и будущим является чувство долга, которое «уходит в духовную глубину морали», в «инстинкт выживания и самосохранения человека, народа, нации». XXI Лихачевские Чтения формировали уникальный банк сценариев минимизации глобальных проблем и проектов духовного преображения человека, которые по законам Логоса обретают шанс своего воплощения.

Список литературы

1. *Багдасарьян Н. Г.* Взгляд в будущее России: к методологии прогноза // XXI Международные Лихачевские научные чтения. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
2. *Галис Г.* К большой свободной континентальной Европе. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
3. *Гранин Ю. Д.* Россия как «самобытное государство – цивилизация». Конфликт интерпретаций и противостояние Западу. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
4. *Громыко Ал. А.* Цикличность истории и новый «Закат Европы». URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
5. *Гусейнов А. А.* Философия и идеология (К столетию «философского парохода»). URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
6. *Драпеко Е. Г.* Культурный код как базовый элемент формирования идеологии. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
7. *Ерохина Т. И.* «Культура отмены» в контексте «новой этики». URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
8. *Карпович О. Г.* Роль России в отстаивании традиционных духовно-нравственных ценностей: время действовать. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
9. *Кёхлер Г.* Формирующийся многополярный баланс сил против высокомерия распадающейся империи. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
10. *Козьякова М. И.* Quo Vadis: от диалога культур к противостоянию России и Западу. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
11. *Конев В. А.* Образование и современная культура. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
12. *Костина А. В.* Традиционные ценности в системе национальной безопасности России. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
13. *Марков А. П.* «Новая этика» как глобальный проект культурной регрессии. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.

14. *Наумова Г. В.* Об универсализме и релятивизме ценностей в разных культурах в эпоху перехода мира к многополярности. размышления о будущем западной цивилизации и России. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
15. *Никонова С. Б.* «Новая этика» и логика развития основных ценностей проекта модерна. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
16. *Рокпло О.* Мысль Д. С. Лихачева и культурный кризис французской элиты XXI века. Введение в проблему homo euramericanus. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
17. *Хабриева Т. Я.* Глобальное правовое развитие на основе равноправия культур. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
18. *Хосе Марио Д. Де Вега.* К вопросу о глобальном балансе сил. Россия против НАТО. Опасности и несостоятельность однополярности: в защиту многополярности. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
19. *Чумаков А. Н.* Культурно-цивилизационные ценности в судьбе современного мира. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.
20. *Яковенко А. В.* Новые угрозы в развитии международной обстановки. За горизонтом будущего. URL <https://www.lihachev.ru/chten/2023>.

РЕЦЕНЗИЯ

ЧУВСТВОВАТЬ ДРУГОГО КАК СЕБЯ САМОГО: О НОВОЙ КНИГЕ В. К. ХАРЧЕНКО «К ИЗЫСКАННОСТИ И БОГАТСТВУ РЕЧИ»

УДК 81'373.48 (049.32) : 316.77 (049.32)

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-152-156>

Валентина Алексеевна САДИКОВА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и лингвистики Московского государственного института культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: vsadnik46@mail.ru

Аннотация: В рецензии анализируются структура, содержание и языковые особенности новой книги Веры Константиновны Харченко, посвящённой возможностям повышения культурного уровня речи через знакомство с разнообразной литературой и различными способами коммуникации – как в устной, так и в письменной форме. Специфической особенностью книги является широкое использование цитат в не вполне обычном ракурсе: это не подтверждение собственного мнения, а вникание в жизненный мир другого человека и поиски в этом мире созвучных мотивов. Книга учит не только изысканной и богатой речи, но и конструктивному общению людей.

Ключевые слова: молчание, слушание, действие, поведение, чувство, изысканность и богатство речи.

Для цитирования: Садикова В. А. Чувствовать другого как себя самого: о новой книге В. К. Харченко «К изысканности и богатству речи» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 152–156. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-152-156>

TO FEEL THE OTHERS AS YOURSELF: ABOUT V. K. KHARCHENKO'S NEW BOOK «TO THE REFINED AND WEALTH OF SPEECH»

Valentina A. Sadikova, CSc in Philology, Associate Professor, Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: vsadnik46@mail.ru

Abstract: The review analyzes the structure, content and language features of the new book by Vera Konstantinovna Kharchenko, dedicated to the possibilities of raising the cultural level of one's speech through acquaintance with a variety of literature and various means of communication, both in oral and written form. A specific feature of the book is the widespread use of quotations in an unusual perspective: this is not a confirmation of one's own opinion, but an insight into the life world of another person and the search

for consonant motives in this world. The book teaches not only refined and rich speech, but also constructive communication between people.

Keywords: silence, listening, action, behavior, feeling, refined and rich speech.

For citation: Sadikova V. A. Feeling the other as yourself: about the new book by V. K. Kharchenko "To the refinement and richness of speech". *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 152–156. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-152-156>

«Вероятно, читатель с неудовольствием заметил, что я злоупотребляю цитатами. Но дело в том, что я считаю хорошую литературу такой же составной частью окружающего меня мира, как леса, горы, моря, облака, звезды, реки, города, восходы, закаты, исторические события, страсти и так далее, то есть тем материалом, который писатель употребляет для постройки своих произведений»

В. Катаев [1, с. 67].

Книга Веры Константиновны Харченко «К изысканности и богатству речи» очень необычна – по стилю, по жанру, по структуре...

Вроде бы всё понятно: стиль – научно-популярный, ведь она адресована «широкому кругу читателей». Но столько там научных находок, изысканно использованных терминов, что хочется, в первую очередь, порекомендовать её специалистам в литературном творчестве, то есть профессионалам, а не любителям. Хотя, конечно, она может быть интересна любому думающему человеку.

Жанр, скорее всего, эссе. Но разве бывают такие дробно-подробные эссе, такие длинные, с таким количеством собеседников (да, да, именно – собеседников, здесь любой цитируемый автор – равноправный собеседник)?

А структура – многогранна и целенаправленна: с одной стороны, вот ЧТО делает речь богатой, с другой – вот ГДЕ вы это богатство найдете! А еще – в целом – вся книга отвечает и на вопрос КАК.

Эта книга необычно и названа: вроде бы естественнее назвать её с предложением «о»: «Об изысканности...». Нет – «к», потому что она написана о том, как к этой изысканности и к этому богатству приблизиться, подойти, пообщаться.

Вот как представляет свою книгу сам автор: «Эта книга преисполнена выдержками, цитатами, но как без них? Если речь идет о богатстве речи, то надо где-то черпать это богатство, тем более что оно есть в русском языке, при этом есть не только в художественной литературе, но и в остальных дискурсах. Например, в «смешном», в диалектах, в разговорной стихии, в комплиментах. Как раз автору и хотелось показать это богатство, которое может быть продолжено, подхвачено, исполнено». Последние строчки исклю-

чительно важны – «богатство, которое может быть продолжено, подхвачено, исполнено». И дальше: «Говорящие сейчас ориентируются на данные компьютеров, на просторечную лексику, на жаргон, то есть тоже ищут разнообразия, расцветивания речи, однако это разнообразие есть и в других зонах языка и может быть востребовано, чему и посвящена книга» (Из письма, адресованного мне и не вошедшего в рецензируемую книгу – В.С.).

Эту книгу писал очень щедрый человек. Щедрый человек, который изначально был... очень жадным:

*«Слушай, ты умеешь жадно слушать пенье?
Жадно взгляд ловить и жадно встречи ждать?
Если не умеешь – обрети уменье.
Тот, кто взять не может, что он может – дать!
<.....>
Нет на свете меры, чтобы жажду мерить.
Если знаешь песню, ты её мне спой.
Буду жадно слушать, буду жадно верить.
Пусть я буду жадной – только не скупой» [2].*

Эти строчки принадлежат Н. П. Кончаловской, их нет в книге В. К. Харченко. Но в них – главный жизненный и творческий принцип и В. К. Харченко. Не сомневаюсь, что она и сама где-то – в собственных стихах – сказала что-то подобное (у Веры Константиновны вышло несколько поэтических сборников). Но это, как говорят, другая история. И раз сам автор себя в этой книге не цитирует, значит так надо. Ведь она точно следует своим принципам, нигде не кривит душой: главное – уметь молчать и слушать (с этого начинается книга – о богатстве и изысканности речи!).

А ещё надо уметь действовать и действовать правильно, т. е. не ущемляя и не обижая других своим поведением. (Кстати, поведению – и не только – посвящена еще одна из книг Веры Константиновны [3]).

И в поведении людей относительно друг друга нет мелочей. Вот, например, в книге идут одна за другой цитаты: одна – письмо из Украины, где сегодня проходит специальная военная операция: автор письма описывает непростую жизнь защитников нашей Родины, тех, кто понимает всю опасность сложившейся ситуации и готов до последнего действовать, чтобы отстоять правду, свободу, мир. Чтобы освободить землю от наследия фашизма [4, с. 14–15]. А сразу следом – цитата из детской книжки о Принцессе, которая не улыбнулась, потому что в данной ситуации «улыбка была бы грубостью» [4, с. 17]. Читаешь и вдруг понимаешь: в социальном поведении людей не бывает мелочей. Действие в масштабах страны и «недействие», т. е. отсутствие действия в маленькой детской жизни, потому что действие могло обидеть, равноправны. Равнозначны. И то, и другое – значительно.

Собственно, всё это – умение молчать, слушать и правильно действовать – предтеча богатой и изысканной речи, которая без этих оснований не имеет смысла. Больше того, до изысканности и богатства речи надо учиться изысканности и богатству чувств. Всей палитре чувств, которые может вызвать разнообразное и разностороннее общение с миром. Чувству внимания к людям, животным, растениям, вещам, потому что только от них может родиться внимание к Слову. Чувству благодарности, которое, по мнению одного из «собеседников» Веры Константиновны, «есть проявление божества» [4, с. 59].

Про все это рассказывается в книге Веры Константиновны, но не навязчиво, не в виде моральных сентенций, а реализуется в естественном общении тех собеседников, которых (в виде цитат) включила в свой круг общения автор, усадила всех за воображаемый круглый стол и каждому дала право высказаться.

Если говорить о способе мышления в этой книге, то, вероятно, правильно сказать так: способ мышления – ассоциативный. Цитаты следуют одна за другой, они не подбираются к случаю, автор не стремится ими подтвердить собственное мнение. Наоборот, каждая новая цитата – это новое высказывание нового автора, за которым стоит новый мир, про который один из «собеседников» Веры Константиновны и сказал: «Как непостижимо устроен этот мир, как узорчато! И невозможно понять ход событий» [4, с. 61]. Но надо пытаться. И Вера Константиновна Харченко пытается его понять, прислушиваясь – очень внимательно – к Другим. И восхищается этим миром! И учит восхищаться других. Ведь именно с восхищения (или хотя бы с удивления) начинается познание Мира. Об этом знали еще древние. Мы же часто забываем.

А выводы каждый читающий делает сам – с силу своего опыта, своих интересов, даже своего настроения в данный момент, которое, понятное дело, меняется не только день ото дня, но и от возраста к возрасту. Поэтому эту книгу мало прочесть один раз. Её надо иметь; она может стать другом на всю жизнь.

А еще каждый может её продолжить. Для себя. По своему вкусу и потребностям. Не случайно последняя глава этой книги называется «Собирать личный фонд». Но это единственное категоричное утверждение автора. И оно появляется только тогда, когда каждый, кто её дочитал, уже сам пришел к такому выводу-желанию – собирать личный фонд цитат-высказываний, находить их везде, не только в книгах великих писателей, но и прислушиваться к случайным прохожим в транспорте и на улице, разговорам на рынке и в магазине, к еще не очень умелой детской речи и т. д.

Одна маленькая девочка, лет трех: «Я протягиваю птице руку, и она меня не клюёт, потому что не боится». Правильно: клюются от страха. Когда бояться. Эта девочка никогда не захочет, чтобы её боялись. Она сама

не боится, доверяет, поэтому протягивает руку. Первая. Вот такой детский настрой на позитив. Очень правильный настрой! Этой цитаты нет в книге В. К. Харченко. Это моё продолжение...

Список литературы

1. *Катаев В. П.* Алмазный мой венец // Новый мир, 1978, № 6, С 3–146.
2. *Кончаловская Н. П.* Жажда. URL: <https://rustih.ru/natalya-konchalovskaya-zhazhda/>
3. *Харченко В. К.* Азбука изящного поведения: Настроение. Осанка. Костюм. Москва: ЛЕНАНД. 2017. 216 с.
4. *Харченко В. К.* К изысканности и богатству речи. Белгород: ИД «БелГУ» НИУ «БелГУ», 2023. 144 с.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

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

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

Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объём статьи не должен превышать 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;
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 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;
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:

- 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences),
- 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences),
- 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological 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

Editorial board of the scientific journal

"Culture and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts"

CHIEF EDITOR:

KUDRINA Ekaterina Leonidovna,

DSc in Pedagogy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Acting Rector
(Moscow State Institute of Culture)

DEPUTY EDITOR:

MAREEVA Elena Valentinovna,

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

DEPUTY EDITOR:

YAROSHENKO Nikolai Nikolaevich,

DSc in Pedagogy, Professor, Vice-Rector for Research (Moscow State Institute of Culture)

EXECUTIVE EDITOR:

VOEVODINA Larisa Nikolaevna,

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

EDITORIAL BOARD

Astafieva Olga Nikolaevna, DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Government of the Russian Federation in the Field of Culture (Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation)

Gendina Natalya Ivanovna, DSc in Pedagogy, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation
(Moscow State Institute of Culture)

Dorofeeva Lyudmila Grigoryevna, DSc in Philology, Professor (Immanuel Kant Baltic Federal University)

Zorilova Larisa Sergeevna, DSc in Cultural Studies, CSc in Pedagogy, Professor,
Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Gnessin Russian Academy of Music)

Kolomiytseva Elena Yurievna, DSc in Philology, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

Litvak Rimma Alekseevna, DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education
of the Russian Federation (Chelyabinsk State Institute of Culture)

Lopatina Natalya Viktorovna, DSc in Pedagogy, Professor,
Honorary Worker of Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Mazuritsky Alexander Mikhailovich, DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

Maykovskaya Larisa Stanislavovna, DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education
of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Sadovskaya Valentina Stepanovna, DSc in Pedagogy, Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Seregin Nikolai Vasilyevich, DSc in Pedagogy, Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Altai State Institute of Culture)

Sinyavina Natalya Vladimirovna, DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

Slepokourov Vitaly Sergeevich, DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector,
Vice-Rector for Educational and Methodological Activities (Moscow State Institute of Culture)

Suminova Tatyana Nikolaevna, DSc in Philosophy, Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor (Moscow State Institute of Culture)

Tikhonova Valeria Aleksandrovna, DSc in Philosophy, Professor,
Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

Khristidis Tatyana Vitalievna, DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

Sharkovskaya Natalia Vladimirovna, DSc in Pedagogy, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)