

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 11 (2016)



Симферополь
2016

Рекомендовано к печати
Учёным советом ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»
(протокол № 11 от 7 декабря 2016 г.)

Редакционная коллегия:

Главный редактор — В. А. Горенкин, ректор ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», кандидат политических наук, доцент

Заместитель главного редактора — Е. В. Чайка, кандидат искусствоведения, доцент

Члены редакционной коллегии:

О. А. Грива, доктор философских наук, профессор (Россия)
М. Демска-Трембач, доктор философии, профессор (Польша)
Е. В. Донская, кандидат культурологии, доцент (Россия)
А. В. Ишин, доктор исторических наук, доцент (Россия)
Ю. А. Каленская-Родзай, доктор психологических наук, профессор (Польша)
О. А. Кочнова, кандидат культурологии, доцент (Россия)
Лю Биньянь, доктор искусствоведения, профессор (Китай)
В. В. Майко, доктор исторических наук (Россия)
Е. Н. Маркова, доктор искусствоведения, профессор (Украина)
А. А. Масленников, доктор исторических наук, профессор (Россия)
В. В. Медушевский, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
А. А. Непомнящий, доктор исторических наук, профессор (Россия)
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор (Россия)
Н. И. Платонова, доктор исторических наук (Россия)
М. А. Сова, доктор педагогических наук, доцент (Россия)
Ю. В. Федоров, кандидат философских наук (Россия)
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор (Россия)
О. Б. Элькан, кандидат культурологии (Россия)
С. В. Юрченко, доктор политических наук, профессор (Россия)

Ответственный секретарь — Э. Т. Усейнова

Таврические студии № 11. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2016. — 168 с.

Журнал «Таврические студии» включён в национальную информационно-аналитическую систему РИНЦ.

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несёт. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2016
© ООО «Антиква», оригинал-макет, 2016

Министерство культуры Республики Крым

ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма»

V Международная
научно-творческая конференция
«ИСКУССТВО И НАУКА
ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ»



24–25 ноября 2016 г.

г. Симферополь

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 82:008

А. В. Норманская., А. В. Швецова

Массовая литература как феномен современной массовой культуры

В статье рассматривается массовая литература в контексте современной массовой культуры. Анализируются характерные особенности массовой литературы, принципы ее определения, условия формирования и функционирования, современные проблемы. Утверждается, что в условиях рыночных отношений и массовой культурной индустрии к произведениям литературы предъявляются соответствующие требования, прежде всего — коммерческого успеха. Исходя из этого, главным средством контроля и корректировки качества литературной продукции является формирование внутренней культуры, нравственно-эстетических предпочтений и критических установок самих читателей.

Ключевые слова: массовая культура; массовая литература; культурная индустрия; читательская культура

Современный мир предлагает человеку никогда ранее не виданное количество произведений культуры, направленных на удовлетворение разнообразных потребностей — творческих, интеллектуальных, чувственных, эмоциональных, статусных, индивидуальных, коллективных коммуникативных, социализации и т. п. Среди этих произведений более всего тех, что представляют массовую культуру, и в том числе массовую литературу. Их объективный, непредвзятый, комплексный анализ является необходимым для своевременной оценки феноменов современной культуры и реагирования общества и соответствующих социаль-

ных институтов на возможные деструктивные последствия распространения низкопробной продукции культурной индустрии.

Это определяет и цель данной статьи — проанализировать особенности массовой литературы как феномена массовой культуры, а также определить основные проблемы ее развития и функционирования в современном обществе.

Авторы статьи исходят из того, что являясь неотъемлемой частью культуры нашего времени, проникая практически во все сферы жизнедеятельности общества, массовая культура определяет поведение людей, их идентификацию и

социализацию, формирует общественное мнение, способствует аккумуляции и трансляции базовых ценностей и адаптации новых, вырабатывает общий смысловой контекст действительности, существенно влияет на духовный мир личности, ее предпочтения, вкусы, выборы, обеспечивает психо-эмоциональную разрядку и т. п. Оценки массовой культуры в целом и ее произведений, в частности, весьма неоднозначны, что обусловлено чрезвычайной сложностью и многомерностью жизни современного общества с ее высокими темпами, социальной и психической напряженностью, обилием информации, социальных и личных проблем, недостаточностью непосредственного межличностного общения, «забвением» чувств и т. п.

В частности, Э. Фромм, Г. Маркузе, Т. Адорно и др. с самого начала развития массовой культуры подвергли ее острой критике за низкокачественные произведения и примитивность. В то же время ряд исследователей — Т. Парсонс, Э. Шилз, Э. Морен и др., отмечали ее позитивные черты, такие как общедоступность, понятность, демократичность и т. п.

Безусловно, массовая культура, связанная с техническим прогрессом, развитием культурной индустрии и рынка, массовым потреблением, коммерческими интересами и т. п., поневоле ориентируется на среднестатистического индивида, вырабатывая простые формы, соответствующие сюжетам, образам, стандарты поведения. Как отмечает по этому поводу В. И. Ильин, «рынок в современной его форме ведет не к ухудшению качества культуры (сомнителен сам термин «качество культуры»), а к упрощению — это, по-моему, очевидно. Сложные формы художественной культуры вытесняются, заменяются простыми формами, которые легко вписываются в систему массового потребления, т. е. упрощение» [11, с. 190-191].

Однако именно это определяет уникальные возможности влияния массовой культуры на общество, удов-

летворения массовых потребностей и интересов. Эти же особенности и возможности имеет и массовая литература, несущая в себе все достоинства и недостатки массовой культуры. Кроме того, именно массовое литературное производство и развитие массовой прессы в XIX веке стали началом «культуры масс». Массовая литература появилась как закономерный результат развития индустриально-технических возможностей книжной индустрии и торговли, вовлеченности писателей и читателей в условия книжного рынка, роста массового спроса на литературную продукцию и информацию определенной направленности.

На сегодняшний день оценка массовой литературы, как и массовой культуры, неоднозначна. Сложность возникает уже при самом определении понятия массовой литературы, что связано с чрезвычайно многообразными контекстами и аспектами его использования: в частности, массовая литература характеризуется как «тривиальная», «популярная», «паралитература», «эпигонская», «развлекательная», «штампованная», «низовая», «тиражируемая», «поточная», «конвейерная», «коммерческая», «беллетристическая», «формализованная», «унифицированная», «однотипная», «поверхностная», «бездумная», «клишированная», «эскапистская», «типизованная», «формульная», «трэш-литература», «одноразовая», «серийная», «схематичная», «уводящая от реальности», «дорожное чтение» и т. п.

Массовая литература, как и другие тексты массовой культуры, имеет определенные особенности, отражающиеся, прежде всего, в ее содержании, оформлении и функционировании (предназначении и презентации в обществе). Ориентация на быстрый успех предполагает понятность текстов, структурно-смысловую жесткость, стилистическое умение автора, сюжетную динамику, привлекательность, яркость и идеализацию образов и человеческих отношений, способных увлечь читателя, вызвать у него соответствующую

чувственную реакцию, будить воображение и т. п. Это определяет формально-содержательные особенности массовой литературы, такие как доступность текстов максимальной аудитории, массовая словесность и соответствующая поэтика, подчинение принципам стандартизации, «формульности» (Джон Кавелти), повторов, серийности, имитации, подражания и т. п.

Эти задачи требуют и соответствующих жанрово-тематических канонов. В частности, М. А. Черняк считает, что «термин «массовая литература» является достаточно условным и обозначает не столько широту распространения того или иного издания, сколько отдельную жанровую парадигму, куда входят детектив, фантастика, фэнтези, мелодрама и др.» [14, с. 5]. Именно эти жанры, адресованные широкой аудитории, обеспечивают выполнение массовой литературой специальных функций в контексте массовой культуры в целом — адаптационной, развлекательной, регулятивной, социализирующей, психотерапевтической, иллюзорно-компенсаторной.

Функции, как и жанры, по мнению многих исследователей, определяют смыслы и сущность массовой литературы. В частности, Ю. М. Лотман отмечает: «Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — "прагматическое"). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру» [8].

Массовая литература также тесно связана с маркетинговыми технологиями. Поэтому, по мнению исследователя В. Дианова, от «издательства потребуется более глубокое изучение рынка, его отдельных сегментов и издание именно того, в чем эти сегменты читательской аудитории нуждаются. Все шире в книгоиздательской отрасли будут применяться методы маркетинга, разработанные и применяемые в других отраслях» [6].

Рыночные условия и литературная индустрия требуют быстрого «продвижения» литературного произведения к потребителю, делая его заметным, «на слуху», привлекающим внимание. Поэтому производство, распространение и потребление продуктов массовой культуры обусловлены ее коммерциализацией. Это обеспечивается достаточно разработанными технологиями сетевого маркетинга, такими как броский дизайн обложки, необычность и запоминаемость имени автора, «брендинг» автора или издательства с помощью рекламы, пиара и т. п.

Мониторинг современной массовой культуры и литературы показывает, что в них представлены все новые технологии культурного производства. Так, например, коммерческий успех массовой литературы зависит не только от объема, тиража и цены, но и от популярности автора, интернет-рекламы, читательского мнения, удачной экранизации, занимательного и динамичного сюжета. Это определяется требованиями культурной индустрии и содержанием рынка культуры, который сегодня перенасыщен разными товарами, и потребитель постоянно находится в состоянии выбора лучшего культурного продукта в условиях достаточно жесткой конкуренции.

При всем этом, обязательным для любого произведения является ориентация на массового потребителя, его потребности, вкусы и запросы. На рубеже XIX-XX столетий поэтесса, издатель и литературный критик Г. Монро писала: «В наши дни непосредственной аудиторией поэта не может быть лишь небольшая группа людей, как это было в оседлые и малоподвижные аристократические века; для современного искусства огромной опасностью было бы презрение к "широкой публике", чьей реакцией только и гарантированы властность и мощь его звучания, и превеличие важности узкого круга ценителей» [цит. по 5].

Однако нельзя не согласиться с мнением многих исследователей, что мас-

совая культура не только ориентируема на предпочтения и вкусы массового читателя, но и должна влиять на них с воспитательной целью, формируя их на ценностно-смысловом основании национальной и общечеловеческой культуры. В частности, М. А. Черняк в качестве примера достаточно качественной массовой литературы (в данном случае бестселлера) приводит творчество писателя Б. Акунина (Г. Чхартишвили), привлекающего читателя к интеллектуальным играм и создавшим для этой цели специальный сайт www.akunin-fm.ru [13].

Это, безусловно, свидетельствует об усложнении и структуры потребления в современном обществе, и об изменениях в самой массовой литературе, и, соответственно, в самом читательском спросе. Тем более что с появлением электронных книг оформление и цена издания уходят на второй план, и главным становится содержание. Тенденция усиления содержательного начала произведений массовой литературы просматривается на протяжении всего ее исторического развития.

В формировании массовой литературы, на наш взгляд, можно выделить несколько этапов. Первый этап связан с возникновением и эффективным развитием книгопечатания в Европе в середине XV столетия.

Второй этап начался во второй половине XX века, когда в западноевропейской и отечественной истории изменился характер книгоиздания, расширился круг читателей. Данное производство было поставлено на конвейерный поток при помощи новейших технологий, тем самым превратив их не в уникальное изобретение, а представив в виде доступных продуктов массового потребления, что привело к их шаблонности и стандартизации. На постсоветском пространстве этот этап был связан с культивированием книги не только как феномена духовной культуры, но и как символа престижности и определенного социального статуса. Книги были предметом дефицита, распространя-

лись по «подписке» (явление советской действительности — соблюдение очередности в книжных магазинах на подписные книжные издания и серии).

К концу 90-х годов XX века начинается третий этап, по нашему мнению, связанный с развитием частной собственности, рыночных отношений, идеологическим «потеплением» и импортированием западной массовой литературы: популяризируются эротические романы, боевики, иронические детективы, фэнтези и т. п. Интерес к данному виду литературы присутствовал всегда, однако в большей степени это проявилось, когда продукт появился в открытой продаже, сначала на импровизированных «книжных базарах», затем в книжных магазинах. Можно было приобрести ранее ограниченные в выборе и тиражах популярные детективы А. Кристи, Ж. Сименона, Д. Х. Чейза и т. п. Вместе с этим явлением постсоветский читатель и зритель знакомился с трансляцией западного образа жизни: необычные герои и динамичные, экзотические сюжеты, интерьеры, представленные в западных бестселлерах Д. Стил, С. Шелдона, С. Кинга, Д. Деверо, В. Харт, изменили представления постсоветских людей о западной культуре, представили «голливудскую» жизнь, полную приключений, в финале которой — константный «хэппи-энд» («счастливый конец»).

Начало 2000-х гг., отмеченное поворотом общественного и научного сознания к проблеме сохранения общечеловеческих ценностей в условиях многообразия культур и глобализации мира, можно считать стартом четвертого этапа развития массовой культуры в целом и массовой литературы как ее составляющей. Наметилась тенденция осмысления необходимости перехода от культурно-унифицирующей тенденции развития человечества к его универсальному культурному единству, базирующемуся на многомерном диалогическом взаимодействии и взаимопознании существующих культур. Основанием культурного универсализ-

ма человечества были провозглашены гуманные ценности: личность, творчество, справедливость, долг, свобода, здоровый образ жизни, уважение культурных традиций.

В настоящий момент, по нашему мнению, происходит трансформация в формировании эстетики текстов массовой литературы. Авторы ее в своих текстах конституируют картину мира, соответствующую современным социокультурным реалиям и предпочтениям человека. В связи с этим синтез массовой литературы с повседневной культурой видится в следующем: в текстах конституируются ценностные предпочтения, константные модели поведения, реакции, присущие современникам. При этом массовая литература имеет существенный познавательный потенциал относительно состояния и качества общественных ценностей, целей, интересов и желаний людей. В частности, писатель М. Фрай по этому поводу отмечал, что «книга — волшебное зеркало, в котором читатель ищет собственные мысли, опыт, схожий со своим, жизнь, описанную так, как он это себе представляет [12, с. 262]. Именно поэтому изучение массовой литературы является важнейшим источником информации о духовной жизни современных людей. Одновременно массовая литература имеет существенные возможности воздействия на предпочтения, вкусы, представления и даже образ жизни массы людей, и это воздействие может и должно быть позитивным и «возвышающим» человека над обычным потреблением.

Проблема социального положения массовой литературы в настоящее время заключается в том, что она выполняет «рыночный заказ массового читателя» [13, с. 8], а потому контролировать качество ее продукции чрезвычайно сложно. Как утверждает, в частности, М. А. Черняк: «Сегодня, когда практически нет единых критериев оценки художественных произведений и согласованной иерархии литературных ценностей, становится очевидной необходимость взгляда

на новейшую литературу как на своего рода мультилитературу, то есть как на сумму равноправных, хотя и разноориентированных по своему характеру, а также разнокачественных по уровню исполнения литератур» [13, с. 4].

То есть главным средством корректировки развития массовой литературы и недопущения распространения низкопробных литературных произведений является целенаправленное формирование внутренней культуры, нравственно-эстетических предпочтений и критических установок самих читателей. С этой целью, на наш взгляд, необходимо прививать личности соответствующие вкусы и представления, начиная с первых этапов образования и воспитания, а также формировать читательскую культуру.

Ведущее значение в этом процессе имеет образование, роль которого в формировании человеческой личности трудно переоценить. По мнению Л. М. Мосоловой, именно образование является «наиболее систематизированным, целенаправленным, эффективным и массовым способом освоения достижений человечества» [9, с. 569].

Именно образование имеет беспрецедентную возможность знакомить человека с наиболее значимыми достижениями мировой и отечественной культуры и литературы, формируя своеобразный иммунитет читателя к низкопробным произведениям. Ведь, как отмечает М. А. Черняк, «в доступности текстов массовой литературы, ее клишированности и сиюминутности кроется очень серьезная опасность: читатель, выбравший для чтения только подобную литературу, обрекает себя, как манкурт, на полную потерю диалога с культурой, историей, большой литературой» [12, с. 9].

Безусловно, все это требует определенного качества образования и его ориентации на гражданские и общечеловеческие ценности. На это, в частности, направлена Федеральная целевая программа развития образования на 2016-2020 годы, в которой обозначен

комплекс мероприятий, способствующих «развитию образования, связанному с мировой и отечественной фундаментальной наукой, ориентированному на формирование творческой социально ответственной личности» [2].

В контексте развития образования особое внимание должно уделяться повышению уровня информационной грамотности, позволяющей, в частности, критически относиться и к предоставляемым продуктам культурной индустрии. К сожалению, как отмечено в Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года, «уровень информационной грамотности населения Российской Федерации, то есть состояние знаний, способностей и навыков, необходимых для получения информации, ее оценки и использования, приобретаемых как в процессе обучения в профессиональных и образовательных организациях, так и вне их, остается невысоким» [1]. Это, безусловно, создает определенные проблемы в формировании читательских вкусов и избирательности читательского спроса.

Для решения обозначенных проблем Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям Российской Федерации среди приоритетных задач выделяет: пропаганду и продвижение чтения; расширение читательского кругозора; развитие читательских навыков у детей и молодежи.

В частности, в Российской Федерации, начиная с 2007 года, внедряется разработанная Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям Национальная программа поддержки и развития чтения. В ней подчеркивается, что важнейшая задача современного российского общества «заключается в том, чтобы вызвать у подрастающего поколения интерес к чтению и вернуть в ранг активных читателей многочисленные группы сравнительно образованных работающих россиян, которые определяют настоящее России, закладывают основы ее будущего и которые по разным причинам почти перестали читать за последние 20 лет. Иными

словами, необходимо создать в стране условия для массовой интенсификации процессов чтения, повышения качества и разнообразия прочитываемой литературы во всех областях знаний, обмена мнениями о прочитанном, для роста престижности чтения как культурной ценности» [3].

Особое внимание в современном российском обществе уделяется культуре чтения подрастающего поколения. В частности, Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям в 2016 году разработана Концепция Национальной программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации. В ней отмечено, что «поддержку и развитие детского, подросткового и юношеского чтения необходимо начать рассматривать как приоритетное направление в культурной и образовательной политике государства, имеющее важнейшее значение для будущего страны» [4].

При этом указано, что «серьезные проблемы в сфере детского чтения, овладения грамотной письменной и устной речью даже на родном языке формируются и накапливаются в современной системе российского образования». Среди причин называются: снижение уровня филологической грамотности, читательской и речевой культуры взрослого населения, неразвитость культуры чтения в семье, несовершенство образовательных стандартов и учебных программ в школах, а также в вузах (в области филологии и педагогического образования), отсутствие кафедр детской литературы и библиотечной работы с детьми, соответствующих кадров для издательств и книжной торговли и т. п. В то время как «привычка ребенка к чтению формируется в раннем детстве и требует поддержки на всех этапах взросления — от первых лет жизни до периода обретения социальной и гражданской зрелости. Отсутствие такой поддержки и контроля на каком-либо этапе приводит к утрате интереса к чтению, а затем — к ухудшению читательской грамотности

и невосполнимым потерям в культурном и интеллектуальном развитии юного гражданина» [4].

Важным условием формирования читательских вкусов является развитие читательской культуры. Формирование и развитие читательской культуры включает комплекс мероприятий и способов социокультурной проектной деятельности. Данный комплекс может разрабатываться и внедряться как государственными учреждениями, так и коммерческими, частными организациями.

В частности, Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям проводятся следующие мероприятия: Всероссийский конкурс юных читателей «Живая классика» — соревновательное мероприятие среди школьников по чтению вслух отрывков из прозаических произведений российских и зарубежных писателей; Всероссийский конкурс буктрейлеров, в рамках которого любой желающий должен снять короткий ролик о любой книге и отправить его через специальную форму на сайт www.booktrailers.ru; участие в Лондонской книжной ярмарке, книжной ярмарке «BookExpoAmerica» (Нью-Йорк) и др.; создание автономной некоммерческой организации содействия развитию теории и практики литературного перевода «Институт перевода», способствующей выпуску произведений российских авторов на языках народов мира и их продвижению в зарубежных странах.

Примером развития читательской культуры коммерческой организации может быть деятельность издательства «Эксмо», являющегося лидером на рынке художественной, в том числе массовой литературы, среди издательств России по количеству названий выпущенных книг и тиражу, проведению популярных мероприятий. Как отмечает М. А. Черняк: «В самой большой серии остросюжетных романов — «Русский бестселлер» — издательства «ЭКСМО» за пять лет выпущено почти 850 названий» [13, с. 8]. Основными направлениями работы из-

дательства являются: разработка Национальной программы поддержки и развития чтения; внедрение электронных книг и книг с электронными и 3D устройствами; развитие профессиональных компетенций торговых партнеров компании, привитие интереса к книге как феномену культуры, формирование культуры чтения.

Это, безусловно, требует многогранной и системной деятельности — ведь формирование интересов потребителей — весьма сложный и многоаспектный процесс. В издательстве «Эксмо», например, реализован серийный принцип выпуска детективов, любовных и фэнтезийных романов, что обуславливает устойчивую систему маркетинга массовой литературы: например, в детективном жанре — продвижение серий «Детектив глазами женщины», «Иронический детектив» Д. Донцовой, «Шоу-детективы» Г. Куликовой, «Комедийные детективы» Н. Александровой, «Дамские пиколы» Д. Калининой и др. Одновременно по произведениям этих авторов снимаются телесериалы, публикуются статьи и интервью, организуются встречи авторов с читателями в книжных магазинах, работают несколько сайтов издательства, авторские и читательские блоги в Интернете. Каналами распространения культуры чтения выступают также социальные и книжные сети, event-проекты — книжные форумы, салоны, клубы и т. п.

Издательство работает и в направлении социальных проектов, ярким примером чего является адресованный молодежи проект «Хочу познакомиться с умным». В рамках кампании в поддержку семейного и детского чтения в проекте «Читайте книги детям» выступали известные люди, равнодушные к будущему детей: Татьяна Лазарева, Михаил Шац и др. [см. 10].

Важным моментом в развитии массовой литературы является использование возможностей современных информационных технологий и медиакультуры. По этому поводу И. В. Кондаков отмечает: «В последнее время ли-

тература как важнейшая составляющая часть книжной культуры все активнее включает в свой состав медиа-компоненты. Речь идет, конечно, прежде всего, о литературе постмодернистского направления. Уже в творчестве раннего В. Пелевина мы встречаем демонстративный симбиоз фэнтези и компьютерных игр («Принц Госплана»), а в романе «Чапаев и Пустота» — совершенно в духе медиа-технологий осуществляется остроумная деконструкция кинофильма бр. Васильевых «Чапаев» — с поправкой на шлейф анекдотов про Чапаева, Петьку и Анку» [7, с. 305]. Другие писатели чередуют художественные тексты с записями в Фейсбуке, популярными телепередачами, «сетевыми разговорами» блогеров, сетевыми эссе и т. п., максимально вовлекая самих читателей в процесс литературного творчества.

Резюмируя сказанное, следует сделать следующий вывод. Массовая лите-

ратура — это органическая составляющая массовой культуры, направленная на удовлетворение запросов и потребностей массового читателя. Производство массовой литературы — это не только творчество, но и реализация издательского бизнеса, который тесно взаимосвязан не только с талантом писателя, потребительским спросом, но и с эффективным взаимодействием других индустрий культуры (дизайн, масс-медиа, исполнительское искусство, реклама и т. д.). Однако процесс продвижения продуктов массовой литературы должен быть выстроен не только в перспективе коммерческого успеха и удовлетворения потребительского спроса, но и с учетом нравственно-эстетических норм, непреходящих ценностей национальной и общечеловеческой культуры.

1. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [Утверждена Распоряжением Правительства Российской Федерации от 29.09.2016 № 326-р.] — Режим доступа: <http://www.consultant.ru/law/hotdocs/45830.html> (дата обращения: 26.11.2016).

2. Федеральная целевая программа развития образования на 2016 — 2020 годы (с изменениями и дополнениями) [Утверждена Постановлением Правительства РФ от 23 мая 2015 г. N 497]. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/71044750/#friends#ixzz4SXS0A2B1> (дата обращения: 26.11.2016).

3. Национальная программа поддержки и развития чтения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://mcbs.ru/files/File/nats_programma_podderzhki_chteniya.pdf (дата обращения: 26.11.2016).

4. Концепция Национальной программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.bookunion.ru/doc_news/концепция_блок_A5_ТП.pdf (дата обращения: 26.11.2016).

5. Бенедиктова Т. Поэзия потребления: рифмы культурной революции / Т. Бенедиктова. — Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/data/990/877/1219/11-Benediktova.pdf> (дата обращения: 26.11.2016).

6. Дианов В. PR книжных магазинов [Электронный ресурс] / В. Дианов // Международный пресс-клуб: PR-библиотека и PR-технологии. — Режим доступа: http://pr-club.com/PR_Lib/PR_Rabots.shtml. — (Дата обращения: 26.11.2016).

7. Кондаков И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры [Текст] / И. В. Кондаков // Альманах Научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология». — Вып. V. — Спб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — С. 295 — 305.

8. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» / Ю. М. Лотман. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/21.php (дата обращения: 26.11.2016).

9. Мосолова Л. М. Мировое культурное наследие в контексте глобализации // Культурогенез и культурное наследие / Науч. ред. и сост. А. В. Бондарев. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. — С. 562-575.

-
10. Официальный сайт книжного издательства «Эксмо». Режим доступа: <https://eksmo.ru>
 11. Социология и экономика культуры: круглый стол // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2007. — т. 10. — № 3. — С. 185-200.
 12. Фрай М. Идеальный роман / М. Фрай. — М.: Азбука, 1999. — 272 с.
 13. Черняк М. А. Массовая литература конца XX — начала XXI века: технология или поэтика? / М. А. Черняк. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-literatura-kontsa-hh-nachala-hhi-veka-tehnologiya-ili-poetika> (дата обращения: 26.11.2016).
 14. Черняк М. А. Массовая литература XX века : [учеб. пособие] / М. А. Черняк. — М.: Флинта : Наука, 2007. — 432 с.

The article discussed the mass literature in the context of modern mass culture. The characteristics of popular literature, the principles for determining the conditions of formation and functioning of modern problems have analyzed. It is alleged that in the conditions of market relations and the mass culture industry to works of literature are presented relevant requirements, first of all — the commercial success. On this basis, the main means of monitoring and adjusting the literary quality of products is the formation of an internal culture, moral and aesthetic preferences and settings critical readers themselves.

Keywords: mass culture; mass literature; culture industry; culture reader

УДК 82. 09

Г. А. Абрашкевичус

Роль театральной коммуникации в современном культурном пространстве

В статье оценивается роль театральной коммуникации в современном культурном пространстве. Анализируется понятие «интегральная модель человеческой коммуникации», зрительский интерес в качестве аргумента органического и адекватного выражения реальности в искусстве театра. Автором рассматривается взаимосвязь многообразия социокультурных явлений и процессов театральной культуры.

Ключевые слова: театр; культурное пространство; театральная коммуникация; театральное пространство

Сложная, противоречивая картина культуротворческих процессов, проблемы межкультурных и личных взаимодействий характеризуют культурное пространство современной России. На каждом этапе исторического развития культурное пространство нацеливало и предопределяло формирование личности, которая была бы способна посредством деятельности и взаимодействия с другими людьми реализовывать на практике накопленный обществом социально-духовный опыт.

Как системная целостность, культурное пространство включает в себя и пространство окружающей среды, и социума, пространство коммуникации

и интеллекта. Человек постоянно живет в состоянии «сотворения» культурного пространства как четвертого состояния бытия, и это предопределяет, по мнению А. Н. Быстровой, выполнение им тройственной роли в культурном пространстве как «субъекта, конструктора и агента культуры, поэтому введение человека в мир культуры и социума — это введение его в общую систему бытия, расширение его потенциала, утверждение многоуровневости в системе реализации его возможностей» [1]. Многочисленные культурные практики предопределяют восприятие культурного пространства через систему регулятивных оснований человеческой деятельности. Именно

пространственная парадигма позволяет рассмотреть феномен культуры как системную целостность, обладающую особой структурой, состоящей из совокупности относительно самостоятельных определенных видов однородности и, одновременно, — многомерности, задаваемой человеческой деятельностью, которая обеспечивает бытие культуры.

Реализация на практике накопленного обществом социально-духовного опыта, равно как и само духовное производство, представляет собой сложный комплекс институтов и учреждений, среди которых немаловажную роль играет театр — часть единого коммуникативного пространства культуры и пространство творческого освоения реальности. Эта роль сложилась исторически. Высокий статус института античного театра, признание роли актеров в полисе подтверждали ценность их вклада в развитие духовного здоровья граждан. Индивидуальность соперничания многотысячной зрительской аудитории жизненным ситуациям театрального действия, универсальность художественной идеи, доносимой до всех и для каждого, позволяли наследовать и передавать другим поколениям опыт духовного производства. И сегодня принадлежность театрального искусства к духовному миру, его работа с тонким материалом наших чувств способствует раскодировке многоэтапного в человеческой природе зрителя — потенциального актёра, что способствует постижению смыслов бытия и смыслов творчества.

Формирование смыслового поля современной культуры наполнено многочисленными формами и моделями реальности, которые образуют разнообразные направления постижения природы человеческого бытия. Постигание смыслов бытия и смыслов творчества происходит не только в рамках духовного производства, но и в повседневной жизни людей, при их непосредственном общении, взаимном обмене словами, эмоциями, составляющими основу социокультурной коммуникации, её энер-

гетику. Если рассматривать театр как своеобразную модель человеческого мира, то актуальным становится анализ специфических свойств театральной коммуникации по воспроизводству человеческой жизни и театрального пространства как самостоятельного вида культурного пространства.

Уникальность театра привела к накоплению значительного эмпирического материала, отражающего явления удовлетворения человеком универсальных потребностей, в том числе планирования, структурирования времени общения с Другим. На протяжении длительного периода вопросами театра, в основном, занимались узкие специалисты — театроведы, искусствоведы, театральные критики. Ими не достаточно глубоко анализировались влияние зрителя друг на друга; сотворчество актёра и зрителя, межличностные и общечеловеческие, массовые коммуникации в театральном пространстве.

Современный культурологический подход предполагает рассмотрение всего спектра многообразия социокультурных явлений и процессов театральной культуры через призму понятий «театральное пространство» и «театральная коммуникация».

В социокультурном контексте театральная деятельность понимается как значимая часть духовной культуры личности, способ гармонизации сущностных сил человека, одна из составляющих творческого саморазвития и формирования эстетического сознания. Театральная коммуникация непосредственно влияет на культурное развитие и деятельность субъекта духовного производства. Театральное пространство объединяет и создателей ценностей духовной культуры (коммуникаторов), и потребителей — зрителей, слушателей, имеющих определенные духовные потребности.

В этом направлении у театра существуют давние традиции в экспериментировании и развитии средств воздействия на человека. Самые цитируемые слова Уильяма Шекспира «Весь мир —

театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль» не теряют своей актуальности по сей день. Реальная жизнь наполнена драматическими коллизиями, постоянной сменой ролей, масок, жанров, режиссерских трактовок (ярким примером может послужить президентский предвыборный марафон в США).

Театральное искусство также создает уникальные, существующие в реальном времени и пространстве восприятия зрителями «здесь и сейчас» произведения, что позволяет считать театр коммуникативной системой. Коммуникативный подход дает возможность исследовать театр, его язык как разновидность социокультурной коммуникации, производимой с целью передачи информативных сообщений о человеке и для человека в культурном пространстве, способствующей социальной и личностной идентификации, поиску истины.

Гуманитарные науки накопили гигантский материал фактов и наблюдений в различных областях человеческой жизни и «жизни человеческого духа» (К. С. Станиславский). Очередное открытие феномена человека делает его объектом удивления, восхищения и небезосновательных опасений. Активизируется фаза серьезной духовной работы за сохранение человеческого в человеке, но при этом существует естественное недоверие к возможностям логических, научно-выверенных форм познания меняющегося мира, что влечет за собою усиление чувственно-образного начала познания. Искусство, в том числе и театральное, выступает как наиболее «чувствительное зеркало, отражающее общество и культуру» (П. Сорокин). Искусство помогает формировать художественно-философскую модель мира, в которой театр выступает инструментом познания человека, отражения проблемных и наиболее болезненных личностных коммуникаций, что усиливает интерес к фундаментальным основам социокультурного бытия.

В театре видят и нравственного учителя, и возможного духовного целителя. Практическое воплощение театра как альтернативной модели социальной жизни через призму рассуждений от идеи тотальной «театрализации жизни» к системе «театротерапии» представил в своих работах Н. Н. Евреинов [2], выведя принцип преображения личного «Я» и переживания «единства с Другим», переводя его в плоскость проявления приобщения личности к общечеловеческому театральному началу.

Театральное пространство, безусловно, находится в зависимости от культурных процессов, культура формирует условия и средства человеческого общения. Изменения культурных стандартов, сценариев коммуникации — «театра в жизни», влечет за собой изучение театрального пространства как коммуникативной функции культуры, определяя векторы социокультурного развития. По мнению практиков, театр — «мир в миниатюре» одно из трудных искусств человеческой коммуникации, ежедневно экзаменуемое зрительным залом на верность и созвучие своему времени.

Именно театральная коммуникация позволила прийти к выводу об одновременности и одномоментности театрального пространства. А. Г. Буров — актер, театральный режиссёр и педагог — считал, что «театр живет каждым днем, и эмоциональная правда спектакля, рожденная именно сегодня живым контактом и сотворчеством артиста и зрительного зала, при определенных стечениях обстоятельств завтра уже может оказаться неправдой, подделкой, театральной приблизительностью». А так как все элементы театрального сценария, примера человеческой коммуникации присутствуют в жизни, этот сценарий можно спроецировать на повседневную жизнь. На протяжении столетий театр, как переработанный в художественном образе взгляд на жизнь, отражал те процессы, которые происходят в мире, социуме, самом человеке. Опыт взаимодействия людей с окружающим миром был и остается основой драматургии,

эффект зрительного зала, его восприятия и оценки выступает, в определенном смысле, как социальная модель общества.

В процессе театральной коммуникации момент понимания себя и Другого способствует выработке линии поведения, а оценка театрального творчества в роли зрителя помогает осуществлять личностную идентификацию с действующими эстетическими, этическими и социальными нормами, найти совместно пути адаптации к ним. По мнению Ю. Лотмана, только театр требует наличия данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст. «В отличие от других видов искусства, которые лишь подразумевают адресата (зрителя, слушателя), театральное представление представляет собой открытый диалог, совершающийся в настоящем времени, в определенном месте, в присутствии реальных коммуникантов [3].

Восприятие спектакля является сложным духовным процессом, театр имеет целый ряд специфических коммуникативных средств: вербальные и невербальные знаки, синтетические знаки, включающие в себя результат синтеза искусств, ориентированный на ассоциативное, образное восприятие зрителя. В. В. Рябухина предлагает рассматривать театральную коммуникацию как Интегральную модель человеческой коммуникации (межличностной и массовой). «Интегральную модель человеческой коммуникации можно использовать в реальной жизни еще и потому, что наша жизнь, так же как и театральное представление, сиюминутна, а в ежедневной коммуникации людей друг с другом происходят те же коммуникативные процессы» [4]. В данном гуманистическом направлении активизируется поиск познавательных средств нового социокультурного окружения, пространства традиции и инновации [5], а возможность быть «услышанным» и «понятым» посредством коммуника-

ции — средства общения — предоставляет источники поиска истины.

Участники культуротворческих процессов творят сегодня культуру в пространстве бытия, и, одновременно, становятся её производными, находят точки соприкосновения в культурном пространстве. Театральное пространство, как составная часть культурного, лишь отражает те процессы, которые происходят в стране, обществе, поэтому через способность влиять на человека театр обретает широкий философский и социокультурный контекст, его роль существенно возрастает в переломные моменты развития общества. Культура сегодня рассматривается в качестве той, в высшей степени важной, сферы, в которой протекает подлинно человеческая жизнь, в том числе нас самих, как потенциальных носителей накопленного духовного опыта, и молодого поколения — тех, кому этот опыт передается.

Театральное искусство выступает как моделирующая система, воспроизводящая различные сферы и проблемы общества, которая объединяет знания об эффективном развитии и совершенствовании перехода от человека разумного к человеку духовному. При этом «смысл творчества — не потрясение устоев, а рождение самобытного языка, ориентированного в равной степени на освоение высоких традиций и расширение горизонтов современного театрального пространства» (Гедрюс Мацкявичюс).

Именно у театра была и остается возможность влиять на формирование образа нового героя — целостного в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и духовного мира, примера человеческого достоинства. Театр способен актуализировать важные человеческие ценности, утверждать их и транслировать их значимость

Можно сделать вывод, что в современных условиях театр продолжает обретать широкий философский и социокультурный контекст, несмотря на широкое распространение массовых, зрелищных коммуникаций интернета, кино, телевидения. Как культурный

институт, он способен предоставить определенные ориентиры поведения в обществе, его роль существенно возрастает в переломные моменты, а театральное коммуникативное пространство предстает как совокупность смыслов, распространяемых в социальном пространстве и пространстве культуры. Аналогия между осуществлением коммуникативных процессов в жизни и организацией их в театре позволяет использовать театральную коммуника-

цию в построении культурных сценариев и моделей человеческой коммуникации, что делает театральную сферу той областью искусства, где больше всего всегда ценился мир человека и зритель, как «четвертый творец» театрального действия. Сама же театральная коммуникация выступает как сложная и саморазвивающаяся структура и многоуровневый процесс, включающий в себя неповторимость форм и уникальность результатов.

1. Быстрова А. Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии [Текст] / А. Н. Быстрова // Философские науки. — 2004. — № 12. — С. 24-40

2. Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства: Статьи по философии искусства, этике и культурологии: 1920 — 1950 гг. / Н. Н. Евреинов [состав. и предисл. И. М. Чубарова]. — М.: Ессе homo; Логос-альтера, 2004. — 195 с.

3. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусств / Ю. М. Лотман [сост. Р. Г. Григорьева. Пред. С. М. Даниэля. Семиотика сцены] — серия Мир искусств. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.

4. Рябухина В. В. Опыт исследования влияния театра на энергетическое состояние зрителя / В. В. Рябухина // Сознание и физическая реальность. — N5, — М.: Издательство «Фолнум», 2000. — с. 67-71.

5. Третий Российский культурологический конгресс с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации»: Тезисы докладов и сообщений. — Санкт-Петербург: ЭЙДОС, 2010. — 556 с.

The article assesses the role of theatrical communication in the modern cultural space. Examines the concept of "integrated model of human communication", interest of the audience as the argument of organic and adequately expression of reality in the theatrical art. The author considers the interrelation between diversity of sociocultural phenomena and processes of theatrical culture.

Keywords: theater; cultural space; theatrical communication; theatrical space

Е. В. Донская

Иллюзорность постмодернизма

В статье обосновывается, что постмодернизм — явление, теоретически противоречащее естественному ходу развития мировой культуры и существующее в облаке иллюзий, которое не только скрывает бессодержательность, незначительность и бессмысленность подавляющего большинства постмодернистских произведений, но и даёт возможность выдвинуться бездарности, пошлости и цинизму. Декларируется метавиртуализм как направление в культуре XXI века, продолжающее и развивающее основные принципы классической культуры и модернизма, использующее элементы различных стилей и направлений настоящего и прошлого. Основным, образующим понятием метавиртуализма является образное пространство как верхний, виртуальный слой двухуровневого интертекста. Метавиртуализм определяет новый, существенно более развитый уровень семиозиса.

Ключевые слова: постмодернизм; метавиртуализм; двухуровневый интертекст.

История мировой культуры убедительно свидетельствует о том, что динамический тренд её обобщенного состояния представляет собой непрерывный процесс обогащения тезауруса знаний социума, представлений о красоте, создания ёмких содержательных образов и материальных образцов искусства, исполненных высокой художественной и нравственной ценности. В этом процессе любой регресс кажется противоестественным, любое снижение «планки» требовательности к содержательности и значительности — неприемлемым.

Однако исторические процессы, происходящие в обществе, очень сложны; они могут приводить к локальным ката-

лизмам, нивелирующим естественный ход развития мировой культуры, хотя и не нарушающим существенно её тренд. История свидетельствует о фактах нашествия варваров, разрушавших произведения искусства, прихода к власти психически неполноценных властителей, выстраивавших различные запреты в культуре на основе извращенных политических представлений. Упомянутые свидетельства ни в коей мере не повлияли на указанный выше тренд и не явились препятствием для появления новых достижений и направлений в искусстве, которые создавались и открывались творцами, отдававшими себе отчёт о значительности и неопровержи-

мости многих уже имеющихся выдающихся достижений мировой культуры, о важности мастерства и знаний классики.

Так, Сальвадор Дали, декларировавший свой метод в искусстве, писал: «... с помощью кисти можно изобразить самую удивительную мечту, на которую только способен ваш мозг, — но для этого надо обладать талантом к ремеслу Леонардо или Вермеера» [5, с. 116].

Всемирно известный композитор София Губайдулина, одна из «первой тройки» советского авангарда 1960–1980-х годов (вслед за Э. Денисовым и А. Шнитке), говорила: «... Бах всё же влиял на мое сознание, как он влияет почти на все мои сочинения. Но об этом влиянии нельзя даже догадаться при слушании произведения, оно не выявлено в звучании музыки, в звуковой субстанции. Ничего баховского там не звучит. Тут связь глубинная, структурная...» [4].

В этой статье постмодернизм рассматривается как существенно меньшее по своему отрицательному значению, чем локальный катаклизм, явление, теоретически противоречащее естественному ходу развития мировой культуры и существующее в облаке иллюзий, которое не только скрывает бессодержательность, незначительность и бессмысленность подавляющего большинства постмодернистских произведений, но и даёт возможность выдвинуться бездарности, пошлости и цинизму.

Постановка проблемы определяется следующими основными задачами настоящей работы: 1) исследовать глубинную суть постмодернизма как аномальной иллюзорной помехи развитию мировой культуры XX и начала XXI века; 2) на основе проведенного анализа попытаться предугадать направление дальнейшего хода развития мировой художественной культуры.

Актуальность поставленных задач обосновывается, во-первых, необходимостью осмысления особенностей развития художественной культуры на современном этапе и поиска направлений дальнейшего движения к совершен-

ству, гуманизму, гармонии и красоте независимо от стилей и деклараций; во-вторых, важностью соответствующей акцентуации для педагогического процесса воспитания вкуса и профессиональной подготовки студентов университетов соответствующих направлений обучения. Последнее определяет также и практическую полезность исследования в рамках поставленной проблемы.

1. Декларации и действительность постмодернизма

Характерно, что термин «постмодернизм» впервые появился в работе немецкого писателя и философа Рудольфа Панвица «Кризис европейской культуры» [10, с. 261]. Панвиц писал о так называемом постмодерном человеке как о промежуточной особи между декадентом и варваром, мутантом кризисной эпохи, когда все культурные устремления смехотворны. Вглядываясь в хаос как в источник существования и способ продолжения существования в жизни, философии, культуре теоретики постмодернизма заблуждались в главном предназначении мутаций как пробных шагов поиска, которые всегда предполагают обязательное последующее осмысление. Изыски постмодернизма очень похожи на принципы дадаизма: отрицание признанных канонов в искусстве; цинизм, разочарованность и бессистемность [8, с. 30-57].

Постмодернизм изначально не был направлен на получение новых знаний и новых смыслов. Не углубляясь в философскую глубину ассоциаций между хаосом и случайностью, случайностью и отсутствием закономерностей, закономерностями и смыслом, отметим главное: постмодернизм, ещё только зарождаясь, уже был обречён на пустоту и никчемность.

Максимум, что можно было создать в этом направлении, исчерпано гениальным О. Мандельштамом: «Я вижу месяц бездыханный / И небо, мертвенной холста; / Твой мир, болезненный и странный, / Я принимаю, пустота!» [9, с. 47].

Несомненно, гению — «гёниеву». Но нужны ли постмодернисту талант

и образованность? Декларируемые постмодернизмом неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа [3, с. 175] приводят, вообще-то говоря, к необязательности наличия образованности и таланта «творца». Об этом убедительно говорит культуролог Артур Приедитис: «Философы, ученые были разочарованы в человечестве, и все это подготовило почву для принятия постмодернизма. Это вылилось даже в новую систему образования. Появилось убеждение, что не надо давать человеку классическое образование, хватит и профессионального. Человеку не нужны знания о культуре, о теории искусства, он все равно злой по свое натуре...» [7]. И далее, цитируем: «Что означает постмодернизм в изобразительном искусстве, литературе, в культуре в целом? Он базируется не только на бездуховности, он базируется на отказе от культурного наследия <...> Художник сейчас может объявить себя художником без специального образования. Это ведь тоже явление западного постмодернизма. Сегодня можно не уметь рисовать, можно не знать нотную грамоту. Академия, консерватория считаются архаичными местами, куда постмодернисту лучше не заходить, ибо это в целом негативно повлияет на его творчество» [7].

Работа, посвященная постмодернистским аспектам развития архитектуры, из которой ниже будет приведена цитата, имеет красноречивое название: «Ничтожность архитектурной теории постмодернизма». Цитируем: «Типичная для эстетики постмодернизма компиляция источников создает эстетическую нейтральность проектируемых объектов, они как бы выводятся из области традиционных оценочных категорий пропорциональности, масштабности, уравновешенности, целостности, тектоничности, гармонии и красоты. Это, в свою очередь, порождает социальное равнодушие. Изучение истории архитектуры в границах идеологии постмодернизма не имеет значения, по-

скольку каждое новое направление начинается с чистого листа. Накопления опыта работы над формой не происходит» [2, с. 11].

Не будем далее приводить примеры, показывающие ничтожность многих постмодернистских «проектов» (так в широком плане сегодня называют соответствующие произведения). Ничего удивительного нет в том, что эти «проекты» принимаются обществом потребления. Их можно назвать широко используемым современным словом «попса», отражающим представление о низком жанре для самой широкой аудитории с оттенком презрительности — о китче и пошлости. Неважно, что этот низкий жанр активно потребляется средним и высшим уровнем современного общества (по шкале материальной обеспеченности).

В то же время, ни один мыслящий человек не усомнится в важности образования, таланта, вкуса, гуманизма и всего того, на чём зиждется классическое искусство. Истинный путь развития культуры не остановить: мы уверены, что снова юный Микеланджело придёт учиться в мастерскую Гирландайо, снова молодой Модильяни начнёт брать уроки рисования и живописи в Ливорнской Академии искусств, а юный Сергей Рахманинов будет учиться в консерватории у музыканта и педагога Зверева, и снова мыслящие творческие люди будут с нетерпением ждать появления новых истинных талантов.

Уместно вспомнить о пастернаковской «Высокой болезни» — отражении его раздумий о «заложничестве» культуры у времени. Оглядываясь на эту метафору, можно сказать, что постмодернизм — это, практически, даже не болезнь, а так себе, — лёгкая и нелепая инфлюэнция, иллюзорное воздействие, к которому истинный художник, творец не станет относиться всерьёз.

2. Кончина того, чего не было

Поскольку речь идёт о «кончине», начнём со «смерти автора» — забавного элемента в парадигме постмодернизма. Приведём соответствующую цитату из

Р. Барта: «Писатель <...> может лишь подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, ему всё равно следовало бы знать, что внутренняя сущность, которую он намерен передать, есть не что иное, как уже готовый словарь...» [1, с. 388]. Читаешь и кажется, что это шуточная провокация для неискушенных сочинителей: творец представляется как минимум нелепым плагиатором или рабочим сборочного цеха. Нет никакой такой смерти, потому что подобный «автор» никогда не рождался. Изложенное в этой цитате положение вообще не имеет никакого отношения к творчеству как к «таинственной страсти», к всепоглощающему влечению к гармонии высших сфер и красоте. Наконец, задумывался ли Р. Барт о легко доказуемой бесконечности хотя бы вербальных конструкций, не говоря уже о сверхсложном бесконечном пространстве виртуальных трансцендентных образных конструкций?

Пространство творчества неисчерпаемо, и Автор — бессмертен.

О какой же кончине идет речь? Конечно, о кончине постмодернизма, которой не было и не будет, поскольку в действительности не было у него рождения, потому что постмодернизм — выдумка, которой по большому счёту нет.

— Как нет! — воскликнет возмущенный потребитель. — А как же массив постмодернистских произведений, имя которым — легион?

Всё очень просто: имеет место лишь иллюзия существования постмодернизма, некий ярлык, симулякр, семиотический знак без обозначаемого.

3. Об одном оксюмороне: виртуальная действительность

Что же в действительности может предъявить постмодернизм, которого де факто нет?

Конечно, имеется ёмкое, важное, значительное для развития теории культуры понятие интертекста. Оно являет-

ся естественным философским положением о переходе количества бесценных продуктов культуры в качество, о едином постоянно растущем культурном тексте. Более того, существует двухуровневая концепция интертекстуальности, предполагающая, что интертекст имеет два уровня: нижний, традиционный, состоящий из элементов, которые имеют конкретное материальное воплощение, и верхний, виртуальный уровень — образное пространство.

Существование нижнего, материального уровня не требует обоснования и пояснений: это — тезаурус конкретных текстов культуры. Существование верхнего уровня доказывается самим фактом творческого процесса: музыка может быть «задумана», сюжет — вымышлен, сцена спектакля — представлена мысленно до её реализации. Более того, верхний уровень интертекста — это виртуальный тезаурус образов, связей между ними, образных конструкций, носителем которых является совокупное сознание социума [6, с. 89].

Это совокупное (нематериальное, виртуальное) сознание или образное пространство имеет реальное отражение и проявление в современных спектаклях, литературных произведениях, музыкальных сочинениях. И в этом смысле — отражает действительность. Поэтому сегодня имеет смысл говорить не о постмодернизме, а о метавиртуализме.

Мы декларируем метавиртуализм как направление в культуре XXI века, продолжающее и развивающее основные принципы классической культуры и модернизма, использующее элементы различных стилей и направлений настоящего и прошлого. Основным образующим понятием метавиртуализма является образное пространство как верхний, виртуальный слой двухуровневого интертекста. Метавиртуализм предполагает:

— новый, существенно более развитый уровень семиозиса, в целом;

— новый, более совершенный уровень образованности автора, в частности.

И далее:

— более высокий уровень подготовленности интерпретатора — зрителя, слушателя, читателя;

— не просто монтаж, но обогащающий новыми смыслами синтез образов и образных конструкций;

— главенство смысла над мутациями — приёмами слепого, дадаистского поиска с целью нахождения нетривиальных текстов;

— отрицание симулякра, китча, пошлости;

— неприятие хаоса как пространства поиска знаков.

Заключение. Постмодернизм изначально не был направлен на получение новых знаний и новых смыслов. Не углубляясь в философскую глубину ассоциаций между хаосом и случайностью, случайностью и отсутствием закономерностей, закономерностями и смыслом, отметим главное: постмодернизм, только ещё зарождаясь, был

уже обречён на пустоту и никчемность. Постмодернизм — явление, теоретически противоречащее естественному ходу развития мировой культуры и существующее в облаке иллюзий, которое не только скрывает бессодержательность, незначительность и бессмысленность подавляющего большинства постмодернистских произведений, но и даёт возможность выдвинуться бездарности, пошлости и цинизму.

Мы декларируем метавиртуализм как направление в культуре XXI века, продолжающее и развивающее основные принципы классической культуры и модернизма, использующее элементы различных стилей и направлений настоящего и прошлого. Основным, образующим понятием метавиртуализма является образное пространство как верхний, виртуальный, слой двухуровневого интертекста. Метавиртуализм определяет новый, существенно более развитый уровень семиозиса.

The paper explains that postmodernism is a phenomenon that theoretically is contrary to the natural course of development of world culture and exists in the cloud of illusion, which not only hides the emptiness, the insignificance and the pointlessness of the vast majority of postmodern works, but also gives the opportunity to put forward itself of mediocrity, vulgarity and cynicism. We declare metavirtualism as the direction in the culture of the XXI century, which continues and develops the basic principles of classical culture and modernism, incorporating elements of various styles past and present. A constitutive concept of metavirtualism is the imaginative space as the top virtual layer of two-level intertext. Metavirtualism defines a new, much more developed level of semiosis.

Keywords: postmodernism; metavirtualism; two-level intertext

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Ролан Барт. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

2. Власов В. В. Ничтожность архитектурной теории постмодернизма [Текст] / В. В. Власов // Архитектон: известия вузов. — 2013. — № 42. — С. 5–13.

3. Громыко Н. В. Интернет и постмодернизм — их значение для современного образования [Текст] / Н. В. Громыко // Вопросы философии. — 2002. — №2. — С. 175–180.

4. Губайдулина С. На краю катастрофы / София Губайдулина // Частный корреспондент. — 2011. — 28. 11. 2011. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/sofiya_gubajdulina_na_kraju_katastrofy_5514

5. Дали Сальвадор. Дневник одного гения [Текст] / Сальвадор Дали — М.: Искусство, 1991. — 271 с.

6. Донская Е. В. Двухуровневая концепция интертекстуальности и образный язык культуры [Текст] / Е. В. Донская // Международный научный центр "Сфера общественных наук": Культурология. — 2015. — №1(7). — С. 88–90.

7. Код ПИКАССО, или как американцы уничтожают во всем мире настоящую культуру Домашняя страница культуролога Артура Приедитиса. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artursprieditis.lv/files/2005-11a.pdf>

8. Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм [Текст] // Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Т. Каптерева. — М.: Искусство, 1980. — С. 30–57.

9. Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи [Текст] / Осип Мандельштам. — Тбилиси: Мерани, 1990. — 416 С.

10. Pannwitz R. Die Krisis der europäischen Kultur [Text] / R. Pannwitz // Translated in Walter Benjamin: Selected Writings 1913-1926. — 1996. — Vol. 1. — Pp. 261–262.

Н. Е. Дробязко

Дилемма экстернализма и интернализма в истории науки

В статье говорится о парадигмах экстернализма и интернализма в истории науки, взаимосвязи науки и культуры, о разнообразии внутренних и внешних факторов научного знания.

Ключевые слова: культура; наука; экстернализм и интернализм; научное открытие; прогресс

Проблема науки, как подсистемы культуры и общества, на протяжении длительного времени в истории была довольно ярко обозначена через дилемму экстернализма и интернализма. При этом, это стало явным не сразу.

В XX веке в историографии науки долгое время конкурировали между собой две методологические установки — интернализм и экстернализм. Интерналисты исходили из того, что развитие науки основано на внутренних для нее факторах — креативность ученых, выдвижение новых идей, обнаружение новых фактов. Представители экстернализма доминирующими признавали внешние для науки факторы,

например, социальные потребности, социальный заказ, политическое и социокультурное влияние. В 1931 г. на Втором международном конгрессе историков науки в Лондоне Б. М. Гессен выступил с докладом на тему о социально-экономических корнях механики Ньютона. Очевидно, что работа была ангажирована марксистской социально-экономической парадигмой общественной жизни. Как пишет в своей статье-воспоминании американский советолог Л. Грэхэм: «Доклад об И. Ньютоне, сделанный советским ученым Борисом Гессеном в 1931 г. на II Международном конгрессе по истории науки в Лондоне, является по масштабам своего влияния одним

из важнейших сообщений, когда-либо звучавших в аудитории историков науки? Дж. Бернал, Дж. Кроутер, Х. Леви, Дж. Нидэм, Р. Мертон, Ст. Тулмин, Дж. Равец и многие другие, признали значение доклада Гессена в развитии экстерналистских и марксистских истолкований науки» [1]. Авторы, которые подобно Кларку, Холлу и Уэстфоллу резко критиковали точку зрения Гессена, собственно, этим же и подтвердили значительность его позиции.

Как утверждает Грэхэм, значимость доклада Гессена в истории развития науки очевидна, и даже в наше время авторитетные журналы и справочные издания в этой области упоминают о Гессене. А. Тэкрэй в первой главе опубликованного в 1980 г. под редакцией П. Дербина «Руководства по культуре науки, техники и медицины» также дал характеристику докладу Гессена. Он писал, что это — «исследование, которым была задана парадигма». Кроме того, доклад имел широкое влияние в научных кругах Англии и Северной Америки. Еще одно подтверждение: в 1981 г., спустя полвека после лондонского конгресса, журнал «Общества по изучению истории науки» «Isis», издаваемый в США, поместил изображение медальона конгресса на первой странице обложки номера (т. 72, № 263). Журнал был посвящен обсуждению темы «Марксизм и наука». И, наконец, статья «Экстернализм» в «Словаре по истории науки» (1981) ссылается в качестве первого упоминания об этом направлении именно на доклад Гессена.

Представители данного направления поставили перед собой задачу выявления связей между социально-экономическими изменениями в жизни общества и развитием науки. В последующем лидером этого идейного движения в истории науки стал английский физик и науковед Дж. Д. Бернал [2]. Он рассматривал развитие науки в контексте развития общества, экономики, орудий труда и техники в своих фундаментальных трудах "Наука и общество", "Наука в истории общества" и

других. Виднейшими представителями экстернализма являются также Э. Цильзель, Р. Мертон, Дж. Нидем, А. Кромби, С. Лили, в чьих трудах получила развитие социология науки, науковедение и наукометрия.

Согласно интерналистской концепции, наука развивается не вследствие социальных побуждений и потребностей, а по законам своей внутренней логики. Внутренняя логика науки доминирует над внешними стимулами и воздействиями. Она занимается проблемами, которые возникают в ходе научного исследования, и решениями, которые предлагает научный разум. К представителям интернализма относятся А. Койре, Дж. Прайс, Р. Холл, Дж. Рэнделл, Дж. Агасси.

Логика анализа данной проблемы заключается в следующем: альтернатива экстернализма и интернализма нашла свое определенное выражение в теориях постпозитивизма, постнеклассических концепциях. Это решение состояло в том, что были найдены концептуальные основы для преодоления дилеммы экстернализм-интернализм. Внешние детерминанты науки и внутренние факторы ее развития стали рассматриваться в органической связи и взаимодействии.

Для представителей экстерналистского и интерналистского направлений характерна следующая точка зрения. Наука, по их мнению — это уникальное явление в истории культуры, и зарождается она в переходный период от средневековья к Новому времени. Они утверждают, что научный метод — не естественный, данный человеку, способ восприятия действительности, и формирование его происходит под воздействием различных факторов. Однако понимают они эти факторы по-разному. Так, представители экстернализма Э. Цильзель и Дж. Нидам считают, что важным фактором стала ломка социальных барьеров между деятельностью верхних слоев ремесленников и университетских ученых в период зарождения и становления капитализма. Р. Мертон обосновывает такие существенные черты научно-

го метода, как рационализм и эмпиризм, влиянием протестантской этики.

Французский философ и историк науки, интерналист А. Койре [3] видит условием ее возникновения коренную перестройку способа мышления. Эта перестройка для него выразилась в разрушении античного представления о Космосе как об иерархическом упорядоченном мире, в котором у каждой вещи есть свое "естественное" место, где "земное" по физическим свойствам значительно отличается от "небесного". Идея неопределенного и бесконечного Универсума, где все вещи принадлежат одному и тому же уровню реальности, приходит на смену Идее Космоса. А. Койре считает, что разрушение Космоса — есть наиболее глубокая революция, свершившаяся в человеческих умах. Породили же ее изменения философских концепций, выступающих в качестве фундаментальных структур научного знания. Далее мыслитель выделяет геометризацию пространства, иначе говоря, замещение конкретного пространства догалилеевской физики абстрактным и гомогенным пространством евклидовой геометрии. Он утверждает, что не наблюдение и эксперимент, хотя их значение в становлении науки нельзя отрицать, а создание специального языка — языка математики, в частности, геометрии — явилось необходимым условием экспериментирования. Койре считает, что до момента возникновения уже сформированной науки историю научной мысли необходимо разделить на три этапа, сообразно трем различным типам мышления. Это аристотелевская физика, физика "импето", разработанная в XIV веке, и математическая физика Галилея.

Австрийский историк науки Э. Цильзель, также являющийся представителем экстерналистского направления, в своей статье "Социологические корни науки" выделяет общие и специфические условия формирования науки, научного метода, а также других видов культуры [4]. Общие условия таковы: при появлении раннего капитализма центр культу-

ры перемещается из монастырей и деревень в города. Наука в этих условиях не способна развиваться среди духовенства и рыцарства, а возможна только в среде горожан, так как ей соответствует светский культурный контекст. Второе: конец средневековья — это период быстрого технологического прогресса. В производстве и в военном деле появляются машины, что ставит задачи для механиков и химиков и способствует формированию каузального мышления. Третье: капитализм с его предпринимательским духом и конкуренцией разрушает присущий средневековому образу жизни и мышления традиционализм и слепую веру в авторитеты, стимулируя эгоизм. Индивидуализм освобождает человека от веры в авторитеты, развивает критичность, способствует научному мышлению. Никакое предшествующее общество не знало критического духа в связи с отсутствием в нем экономической конкуренции. И, наконец, последнее: феодализм был основан на традиции, а капитализм на рациональных правилах управления и ведения хозяйства. Таким образом, экономизм способствовал развитию рациональных научных методов, в том числе утверждению количественного метода.

По мнению Цильзеля, специфические условия, способствовавшие становлению экспериментального естествознания — это особые социальные группы. Одна — университетских ученых-схоластов, другая — гуманистов и третья — ремесленников и их взаимоотношения на протяжении XIV-XVI веков. Здесь нужно говорить не просто о социальных слоях, а о той инновационной субкультуре, которая возникла в западноевропейской культуре и которая собственно и привела к появлению феномена западной цивилизации.

Университетский дух до середины XVI век оставался, по преимуществу, средневековым и оказывал сильное сопротивление пониманию перемен внешнего мира. Гуманисты — представители светской образованности — появились в итальянских городах в середине

XIV века. Они были секретарями знати, папы, служащими муниципалитетов, а не учеными. Одни становились литераторами, другие наставниками детей знати. Но и университетские ученые, и гуманисты оставались приверженцами авторитетов, считает Цильзель.

Ремесленники, выйдя из-под власти цеховых традиций и толкаемые к изобретательству экономической конкуренцией, стали «пионерами эмпирического наблюдения, экспериментирования». Те, кто получил больше знаний по роду их деятельности, стали представителями привилегированных групп. Цильзель называет их художниками-инженерами, имея в виду их всестороннюю деятельность. Великим примером художника-инженера является Леонардо да Винчи. Он символизирует субкультуру, в которой сходились траектории инженерии и «теоретизма». Леонардо в своих Дневниках конструирует полеты птиц, летательные и подводные аппараты и прочие машины. Свои проекты он пытается как-то соединить с инженерным расчетом. Появляются новые виды практик в культуре, которые подспудно ведут к формированию новой цивилизации.

Признание специфичности каждой эпохи и необходимости конкретно-исторического анализа того или иного научного открытия, а также взаимосвязи науки с другими институтами, является предметом спора экстерналистов и интерналистов. Эта демаркация, с нашей точки зрения, подогревается также демаркацией сциентизма и антисциентизма. Сциентизм — это своеобразная субкультура, фетишизирующая идеалы и ценности точных наук, естествознания. Антисциентизм представляет субкультуру, генерируемую гуманитарными науками. Эта демаркация возникла в период четкого осознания различия логики естествознания и логики гуманитарных наук, что отчетливо прозвучало в неокантианстве XIX века. Представитель баденской школы — В. Вильдельбанд опирался на кантовское различие разума теоретического

и практического, определяя философию как всеобщую науку о «ценностях». Если Коген в теории познания делал упор на логических аспектах, то Виндельбанд ставил акценты на психологических. Он считал, что в развитии природных явлений существует логика всеобщего и потому они описываются законами, сформулированными естествознанием. Культура, история общества — это сочетание уникальных событий по реализации ценностей, свойственных своему времени или интересам личностей, и потому социальные науки не имеют дела с закономерностями и описывают единичное. Это, кроме всего прочего, означало: то, что доступно методам номотетических, генерализующих наук, будет лакунарно для идеографических, описательных наук и наоборот — методы идеографические, гуманитарные бессильны в случаях объективного описания. Между двумя типами познания и методологии существовала непроходимая граница. В неокантианстве была впервые очерчена самостоятельная сфера бытия — культура, бытие культуры, которое раньше в такой форме не осознавалось. Она была осознана как мир ценностей и символических форм. Г. Риккерт утверждал, что «всякая действительность есть индивидуальное наглядное представление», и потому знания человека ничего не отражают, так как излагают преобразованный и упрощенный материал. Предмет познания, по мнению представителей баденской школы, состоит из разрозненных субъективных сведений. Критерий их соединения связан не с истинностью, а с ценностью. Выделяются шесть ценностных областей бытия: логика, эстетика, мистика, этика, эротика, религия. Для них характерны следующие ценности: истина, красота, надличностная святость, нравственность, счастье, личная святость. Ценности не имеют хронологических рамок, они внеисторичны и играют роль безусловного должностования в человеческой деятельности. Руководство ценностями является чертой социальных явлений, в отличие

от природных процессов. Выделение аксиологического подхода в самостоятельный позволило обобщить целый ряд явлений как целое и осознать их как мир ценностей, фундаментальных оснований человеческого бытия. Тем самым был совершен новый шаг в культурно-исторической рефлексии человеческого бытия. Более того, можно сказать, что в середине XIX века сформировались варианты рассмотрения науки в мировоззренческом контексте. Общеизвестная классификация стадий человеческого роста — религиозная, метафизическая и позитивная О. Конта — устанавливает стадии человеческого существования в корреляции с формами мировоззрения и науки.

Как справедливо отмечает В. Г. Торосян: «...изучая историю науки, мы неизбежно выходим на историю культуры в целом, на закономерности, характерные для развития науки как компонента культуры, на движущие силы и механизмы этого развития. Выясняется, что в различные эпохи не только создавались различные картины мира, но изменялись представления о науке, ее целях и задачах, месте в обществе, изменялись идеалы и нормы научного исследования» [6, с. 20]. Современная методологическая ситуация в науке благоприятствует этому. Мы считаем, что лучшим выходом в данном случае является использование не только системного метода в анализе науки как инновационно-познавательной подсистемы культуры, но и применение междисциплинарности. Междисциплинарный подход позволит глубже рассматривать системные взаимосвязи. Он позволит учесть самые разнообразные каналы связи науки и культуры, науки и общества.

Существуют внешние факторы развития науки. С нашей точки зрения, их следует разбить на два подвида. В первых, это внешние детерминанты, те

причины, которые выступают в форме социальных потребностей, социального заказа. То, что сподвигает ученых и науку в целом к выбору определенных направлений исследований. Например, такое заболевание как лихорадка Эбола выдвинуло заказ для научных лабораторий — поиск и разработку вакцины. Но есть внешние детерминанты, которые могут не просто воздействовать на науку, а способны трансформироваться во внутренние факторы науки. Это социальные эмоции, непосредственно воздействующие на познавательные и включенные в работу интеллекта, заставляют его (интеллект) мыслить особым образом, опираясь на определенные интенции.

Внутренние факторы науки также многообразны. В частности, это факторы, которые обусловлены культурным наследием прошлых поколений, явные рациональные факторы и скрытые, неявные детерминанты в виде авторитета, аксиом пр. факторов. Внутренние факторы также выступают в виде детерминант и в виде собственно познавательных инструментов и механизмов.

Дилемма экстернализма и интернализма обострила проблему соотношения внешних и внутренних факторов. Разработка таких концептов как «парадигма», «научное сообщество», «научный интерес», «ученый как субъект познания», «стиль мышления» и других позволило преодолеть эту дилемму в общей форме и способствовало раскрытию диалектики внешних и внутренних факторов развития науки. Этому способствовало и развитие новых концептуальных подходов в философии науки, в частности, таких, как кумулятивизм, концепция научных парадигм, методология ситуационных исследований. Радикальное продвижение дальше возможно, с нашей точки зрения, на пути сочетания системности и междисциплинарности.

1. Гессен Б. М. Социально-экономические корни механики И. Ньютона / Б. М. Гессен. — М. — Л., ГТТИ, 1933. — 79 с.

2. Bernal J. D. The Social Function of Science. — L., 1939. P. 406; Levy H. Modern Science. L., 1939. — P. 97; Changing Perspectives in the History of Science / Eds. Teich M., Young R. L., 1973. P. 389;

Merton R. K. Science, Technology and Society in Seventeenth-Century England. — N. Y., 1970. P. 142-143, 163, 185-187, 201, 206;

Toulmin S. From Form to Function: Philosophy and History of Science in the 1950s and Now // Daedalus. 1977 (Summer). Vol. 106. P. 150; Ravetz J. Bernal's Marxist Vision of History // Isis. 1981 (Sept.). Vol. 72. № 263. — P. 393-402.

4. Dark G. N. Science and Social Welfare in the Age of Newton. — Oxford, 1937; Hall A. R. Ballistics in the Seventeenth Century. — Cambridge, 1951; Westfall R. S. Reflections on Ravetz's Essay // Isis. 1981 (Sept.). Vol. 72. № 263. — P. 402 — 405.

5. Thackray A. History of Science // A Guide to the Culture of Science, Technology, and Medicine / Ed. Durbin P. T. — N. Y., 1980. — P. 14-15.

6. Торосян В. Г. История и философия науки / В. Г. Торосян. — М.: Владос, 2012. — С. 20

The article refers to the paradigm of externalism and internalism in the history of science, interrelation of science and culture, variety of internal and external factors of scientific knowledge.

Keywords: culture; science; externalism and internalism; scientific discovery; progress

УДК 72. (=512. 19)

М. А. Идрисова

Интервальность как метод культурологического исследования культуры Крымского ханства

В статье анализируется культура Крымского ханства в контексте проблемы интервальности. Автор рассматривает интервальную экспликацию культуры Крымского ханства на основе междисциплинарного интервального подхода, объединяющего историко-культурный, общеисторический, философский, искусствоведческий принципы анализа.

Ключевые слова: Крымское ханство; интервальность; интервал абстракции; система референции; многоинтервальность

Постановка проблемы. В связи с актуализацией процесса возрождения крымскотатарской культуры на рубеже XX-XXI вв. и восстановлением интеллектуальной преемственности народа становится необходимым исследование культуры Крымского ханства как эпохи становления и расцвета крымскотатарской культуры.

Имеет место недостаточный уровень разработанности данной проблематики, особенно в сфере изучения интервальной экспликации культуры Крымского ханства на основе междисциплинарного интервального подхода, объединяющего историко-культурный, общеисторический, философский, ис-

кусствоведческий принципы анализа. Целесообразно рассмотрение культуры Крымского ханства с разных позиций или точек зрения. Интервальный подход — экспликация культуры через интервальность — во многом может заполнить эту лакуну. Духовная и материальная культуры исследуемой эпохи являются результатом многовекового труда разных поколений и этносов, проживавших на данной территории.

Актуальность. Актуальное состояние, бытийные перспективы и логика развития современных культур в условиях изменяющегося мира требуют выработки адекватной нынешним реалиям модели истории культуры, в которой

бы нашли свое отображение процессы становления, возрождения и восстановления культуры отдельных народов. Опираясь на потенциал культурологического анализа, необходимо систематизировать теоретический опыт осмысления культуры Крымского ханства и рассмотреть ее особенности с позиций интервальности, полиметодологического подхода. Данный подход позволяет рассматривать культуру как многоуровневый феномен, в котором все интервалы плюралистичны и, вместе с тем, носительны.

Изложение основного материала исследования

Интервальность, как одно из характерных философских течений XX веков, появившись наряду с другими современными направлениями в 60-е годы, становится еще более актуальным в начале XXI столетия. Актуализация данного феномена обусловлена усложнением всех жизненных реалий современной эпохи. Различные глобализационные процессы, ускоряющие движение земной цивилизации к критической черте, требуют своего глубокого осмысления посредством продуманной, категориально и содержательно насыщенной философской методологии. Одной из подобных парадигм, на наш взгляд, на рубеже веков и тысячелетий должна стать именно интервальная методология.

Перед тем как перейти к анализу типов интервалов, отметим, что различные подходы к типологии отдельных культур, имеющие место в исследованиях целого ряда авторов, имеют условный характер. Возможно одновременное сочетание различных типологий в ходе анализа конкретных культур. В частности, применительно к культуре Крымского ханства также допустимо соотношение разных вариантов типологий. Учитывая определенную условность любой классификации культур с точки зрения типологий, необходимо отметить, что в определенных случаях некоторые типы культур могли допол-

нять друг друга. Культура Крымского ханства включала различные культурные пласты и являлась открытой культурой, впитавшей влияния многих культурных элементов.

Обобщая подходы разных авторов к данной проблеме, можно отметить, что с точки зрения классификации О. Шпенглера, культура Крымского ханства ближе к так называемому византийско-арабскому типу культуры, которую он еще называет «магической» [11, с. 345-346]. Это тип культуры, в котором на первом месте стоит подчинение авторитету церкви (по О. Шпенглеру). Действительно, согласно исламу, все в мире предопределено божественной волей, каждому человеку Аллах заранее назначил его судьбу, определил его поступки, направление деятельности, т. е. «подчинение авторитету» в этой культуре безусловное. «Магическая» культура не статична как аполлонийская и не динамична как фаустовская, она имеет особое представление о пространстве и времени о месте человека и его предназначении. Магическая душа, по О. Шпенглеру, могла появиться «... между Тигром и Нилом, Черным морем и Южной Аравией...», а выражается она «...со своей алгеброй, астрологией и алхимией, мозаиками и арабесками, халифатами и мечетями, таинствами и священными книгами персидской... христианской... религии» [11, с. 346].

По типологии Ф. Ницше, анализируемый тип можно отнести к аполлоническому, так как в культуре Крымского ханства преобладают чувство меры, порядка и отсутствие необузданности [7, с. 25]. Ницшевское описание аполлонической культуры, несмотря на то, что философ подразумевал все же греческую культуру, соответствует в некоторой степени характеру мусульманской культуры. В частности, культуры Крымского ханства: «Возвышенными жестами он (Аполлон. — Авт.) указывает нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под его давлением каждая отдельная личность стремилась к

созданию спасительного видения и затем, погруженная в созерцание его, спокойно держалась среди моря на своем углу челне. <...> Аполлон ... требует от своих последователей меры, а для ее соблюдения — самопознания» [7, с. 36].

Мы не случайно подчеркнули, что ницшевская аполлоническая культура в некоторой степени соответствует мусульманской культуре.

Это соответствие, точнее некоторая параллель, заключается в том, что в мусульманской культуре бог обладает жизнью и волей, он всезнающий и всемогущий создатель мира, природа человека, согласно исламу, не искажена и не повреждена, поэтому от него не требуется радикального внутреннего изменения, «второго рождения» через самосовершенствование и любовь к богу. Но человек по своей природе слаб, а поэтому нуждается в помощи творца, а помощь придет к тому, кто соблюдает меру.

Для аполлонической культуры присущи рациональность, мера, состояние покоя. Все это можно в полной мере перенести и на мусульманскую культуру, добавив к этому еще фатализм, покорность судьбе — характерные черты исламской картины мира.

По классификации П. Сорокина, с точки зрения характера мировосприятия и методов познания рассматриваемый нами тип культуры можно отнести к идеациональному, в котором восприятие и познание мира осуществляется через откровение, интуицию, мистический опыт [10, с. 64-65, 68].

Следует подчеркнуть, что теоретики интервальности отталкивались в обосновании своей концепции не только от постмодернистских теорий, но и от учения П. Сорокина, который утверждал, что тот или иной тип культуры зависит от «посылок ментальности» (термин П. Сорокина. — Авт.) Они, в свою очередь, состоят из четырех пунктов: 1) природы реальности; 2) природы целей и потребностей, которые должны быть удовлетворены; 3) степени, в какой эти цели и потребности удовлетворяются; 4) способов их удовлетворения.

[10, с. 62] Отметим, что интервальный подход включает в себя эти «пункты».

С позиций идеальных типов М. Вебера, условно можно говорить о преобладании в культуре Крымского ханства традиционного типа, нежели рационального или харизматического. Традиционный тип, по М. Веберу, основывается на святости существующих обычаев и традиций, хотя, заметим, что в те периоды, когда страной правили пассионарные правители, и она переживала период расцвета, можно говорить и о признаках харизматического типа культуры [1].

По типологии Х. Ортега-и-Гассета, культуру Крымского ханства следует отнести к типу «технологии мастерового», который был характерен для многих культур в определенный исторический период. Особенность этого типа культуры заключается в том, что технические орудия играют в нем роль некоего дополнения к человеку, существуют для поддержания его жизни [9].

По Ю. Лотману, рассматриваемую культуру можно отнести к письменной, в которой значительную роль играют обряды и символы. Мысль тартусского семиотика и культуролога о том, что письменная культура рассматривает созданный богом или природой мир как текст и стремится прочесть сообщение в нем заключенное, позволяет нам рассуждать о главном смысле, а он, в свою очередь, исследуется в письменном тексте — сакральном или научном — и экстраполируется затем на ландшафт, соответствует характеру и смыслу культуры Крымского ханства.

Итак, обращаясь к определенному типу классификации культуры, соответственно, пребывая в этот момент в определенном интервале измерения, мы можем анализировать конкретную этно-региональную культуру, находя в ней элементы дополненности как внутри конкретного интервала (вида классификации типов), так и между различными интервалами — типологиями. В то же время, каждая разновидность классификации теоретически тоже не

абсолютна, их можно корректировать или оспаривать.

Обобщая разные варианты типологий, исследуемый тип культуры по многим признакам можно определить как средневековый, несмотря на то, что время расцвета культуры Крымского ханства совпадает с кульминационным периодом европейского ренессанса (рубеж XV-XVI и XVI-XVII столетий).

Возвращаясь к интервальности, еще раз подчеркнем, что теоретики постмодернизма во многом сходятся во мнении деструктивности, расчлененности, плюралистичности относительно таких феноменов, как сознание, истина, просвещение, культура, общество, человек. Иными словами, провозглашается, что все составляющие Бытия достаточно сложны, многомерны или многоинтервальные. Поскольку погружение научного знания в структуру социальных отношений какой-то определенной исторической эпохи трансформируют предмет изучения и знания о нём [6], очевидно, что именно в подобной ситуации, уместно обратиться к методу интервальности. Как мы отмечали, объяснить это можно тем, что одним из основополагающих составляющих теории интервальности является понятие интервальной ситуации, точки отсчета, или интервала абстракции.

Упоминание о положениях такого рода интервальной парадигмы уместно сопоставить с соотношением понятий «познающий субъект» и «предмет познания». Успешная познавательная деятельность может быть осуществлена при условии активной роли субъекта в познавательном процессе. Объект познания — это то, на что направлена его практическая и познавательная деятельность. Объект не тождествен объективной реальности. Объектом познания могут быть как материальные образования, так и социальные явления (общество, взаимоотношение людей, их поведение и деятельность). Результаты познания также могут стать объектом познания. Таким образом, объектами становятся существующие

независимо от человека вещи, явления, процессы, которые осваиваются либо в ходе практической деятельности, либо в ходе познания.

В зависимости от того, в каком соотношении в каждой интервальной ситуации или точке отсчета находятся субъект и объект познания, будет формулироваться определенная научная истина. Следовательно, результаты исследования культуры какой-либо исторической эпохи, в данном случае культуры Крымского ханства, также должны зависеть от соотношения интервальной ситуации или точки отсчета (позиции познающего субъекта) и интервала абстракции (объекта познания). Степень объективности исследования данного интервала, таким образом, во многом будет определяться позицией исследователя с точки зрения его научно-мировоззренческих предпочтений. В данном случае следует учесть относительность в выявлении типологии культуры Крымского ханства. Принадлежность её к средневековому типу — одна из предполагаемых версий.

Идея интервальности была сформулирована Ф. Лазаревым в процессе анализа проблемы точности естественнонаучного знания, а также критики традиционного представления о непрерывно расширяющемся характере знания в процессе познания. Необходимо отметить важность в данном контексте «...метод топологической разбивки пространства бытия вещей и пространства познания на интервалы», когда «...пространство» как <...> конфигурация интервалов понимается в <...> обобщённом философском плане как любая замкнутая целостность...» [5, с. 6]. Среди основных тезисных положений интервальной методологии понятие интервала абстракции или точки отсчёта представляет собой своего рода единицу измерения данной системы. Необходимость применения подобной единицы анализа объясняется тем, что всякая истина в социально-гуманитарном либо естественнонаучном знании отличается определенной степенью относительно-

сти или абсолютна в пределах какого-либо интервала. Следовательно, «интервал абстракции представляет собой границы однозначной применимости соответствующих понятий и теорий. Тогда как всякая истина, будучи относительной извне интервала (т. е. для «внешнего наблюдателя»), тем не менее, являет себя как абсолютная «изнутри» [4, с. 2].

Вместе с тем, «внутриинтервальная истина может иметь смысловую связь с истиной в более широком интервале, играющей роль инварианта для исходного случая» [4]. Осуществляя интервальный анализ каких-либо явлений разного уровня, таким образом, невозможно обойтись без интервала абстракции или точки отсчёта.

«В рамках интервальной парадигмы ключевым оказывается понятие «система рефлексии» как своеобразная система отсчёта. Обобщение понятия «система рефлексии» приводит к понятию «интервал». Условия и способы жизнедеятельности людей, так или иначе, накладывая отпечаток на их сознание, образ жизни, ценностные ориентации и на сам способ постижения реальности. Переход из одного контекста в другой может сопровождаться у индивида резким сдвигом в его мировосприятии, в его оценке событий, фактов, тех или иных людей, их привычек и стиля поведения. В природе человека есть момент неожиданности, непредсказуемости, связанный с незаметным для постороннего взгляда переходом из одной жизненной ситуации к другой» [3, с. 49].

Необходимо отметить, что соотношение понятий: «интервал абстракции», «интервальная ситуация» и «система референции», или «точка отсчёта» в различных трактовках интервальной парадигмы не одинаковы и имеют разное осмысление. Так, по определению М. Новоселова, термином «интервальная ситуация» называется совокупность граничных условий, включая условия реального или мысленного эксперимента, в которых приходится ставить и решать гносеологические задачи, и,

соответственно, оценивать осмысленность возможных вопросов и ответов в рамках этих условий. Две интервальные ситуации эквивалентны, если наблюдатель, создавая гносеологическую картину явлений и находясь поочерёдно в каждой из них, необходимо приходит к одним и тем же результатам. В противном случае интервальные ситуации не эквивалентны [8, с. 42].

Ярким примером того, как интервалы различного уровня могут одновременно сосуществовать или периодически переходить из одного интервала измерения в другой, каждый раз приспособляясь в них, является голографическая модель человека или определённого социума. Элемент приспособления к той или иной среде, как фрагменты самоорганизации в конкретной ситуации являются необходимыми и естественными. При этом, каждое подобное приспособление должно быть связано со сменой системы референции, точки отсчёта и интервала абстракции. Возможность подобного одновременного сосуществования в различных, порой противоречащих друг другу интервалах, является свидетельством того, что рассматриваемые системы многомерны, многоинтервальные и сложноорганизуемы. «Метаантропологический уровень рефлексии над различными картинами человека подводит нас к исходному тезису интервальной методологии: все классические концепции имеют одинаковое право на истину, но каждая лишь в строго определённом интервале абстракции. Человек — часть реальности, часть биоты» [3, с. 40].

Еще один момент, на котором следует остановить внимание: «интервал абстракции», «интервальная ситуация» и «система отсчёта», — являясь тесно взаимосвязанными понятиями — не могут отождествляться между собой [8, с. 32].

Если интервальная ситуация представляет собой контекстуальный подход, а система референции определяется «позицией наблюдателя» в рамках определённого контекста, то «главный вопрос абстракции: выяснение того, ка-

кие из многочисленных свойств объекта являются посторонними» [8].

Итак, анализируя проблемы культуры какой-либо эпохи, региона или этноса в рамках интервальной теории, нам необходимо обращаться к стержневым составляющим данной теории каковыми являются понятия интервала абстракции, системы референции или интервальной ситуации. Определённая сложность в применении данных понятий в процессе исследования социально-исторических явлений состоит в том, что при всей их специфичности, они имеют точки совпадения между собой. Так, понятие интервальность само по себе подразумевает контекстуальность или пребывание в конкретной интервальной ситуации. То есть, интервал, будучи частицей многомерного бытия, всегда ситуативен или контекстуален. В каждом интервале есть свой, так называемый, горизонт, система референции или точка отсчёта, которая может совпадать, либо не совпадать с точкой зрения в другом интервале.

В любой сложно организуемой системе типа «человек», «природа» или «культура» целесообразно периодически сопоставлять точки зрения, рассматривая каждый раз ситуации «изнутри» или «извне», чтобы по возможности максимально приближаться к объективации каких-либо явлений.

В то же время, любой контекст, интервал или ситуация имеют определённые пределы, в рамках которых они правомерны или легитимны. Уровень предельности или граничности того или иного интервала связан с понятием интервала абстракции. Абстракция в данном случае подразумевает границы различности или пределы возможного в рамках конкретного интервала. Для того чтобы сконцентрироваться в определённом интервале абстракции или интервальной ситуации с точки зрения интервальной эпистемологии, целесообразно обращение к методу фокусировки. Как отмечают Ф. Лазарев и Б. Литтл, сфокусированный мир интенциональных содержаний — это концепты, служа-

щие для смысловой упаковки вещей и напоминающие мир платоновских сущностей. Однако благодаря методу фокусировки концептуальное и фактуальное могут сближаться до тех пор, пока этому сближению не будет положен предел законами самой природы. Феномен фокусировки в интервальной методологии предусматривает условие согласованности между интервальной ситуацией и интервалом абстракции. «Фокусировка выступает как процедура согласования объективного и субъективного в рамках определённой интервальной ситуации. В свою очередь, интервальная ситуация, даже будучи чисто эмпирической, играет роль объективной основы для абстрагирования, являясь по существу ситуацией гносеологической, согласованной с познавательными возможностями субъекта» [8, с. 44].

Возвращаясь к проблеме изучения культуры Крымского ханства отметим, что апеллирование к понятиям интервальной ситуации или интервала абстракции является необходимым условием культурологического изучения поставленной проблемы. Несмотря на то, что понятие «точка зрения» в естественнонаучном и гуманитарном познании имеет свои аналогии и различия, познавательная позиция в процессе постижения общественно-исторических явлений «обуславливается теми историческими, социокультурными целостностями, в которые может быть погружён или вовлечён тот или иной индивид, те или иные массы людей. Такими целостностями могут быть некие этносы, локальные культуры, институции, социальные группы, кровнородственные общности людей и т. п. Каждая из этих целостностей имеет свои интервалобразующие константы, своё культурно-историческое время, свои смыслы и ценности, т. е. образует некоторый социокультурный хронотоп» [3, с. 26].

Имеет место недостаточный уровень разработанности данной проблематики, особенно в сфере изучения интервальной экспликации культуры Крымского ханства с позиций культурологического

анализа, её актуализация на современном этапе, является весомой причиной для выявления характерных тенденций изучаемой проблемы в контексте интервальности. Учитывая тот момент, что любая культура в процессе её исследования должна быть изучена методологически целенаправленно, необходимо начинать её анализ с элементов структурирования и генезиса феномена культуры. Так, С. Каган утверждал: «Начать же анализ истории культуры как закономерного процесса ее саморазвития следует с внимательного рассмотрения закономерностей культурогенеза, то есть той фазы перехода от биологической формы движения к социокультурной, в которой протекало формирование этого нового с онтологической точки зрения системного образования» [2, с. 82].

В генезисе культуры любого типа заложены будущие аттракторы перспективы её развития. Обращение же к иерархизации уровней культуры и последовательное их изучение по принципу углубления и обобщения с выявлением закономерных явлений — есть основа аналитического исследования, в данном случае в контексте интервальности. Интервальная ситуация, или интервал абстракции, в результате подобного исследования имеет решающее значение как необходимая единица измерения феноменов культуры любого уровня. При этом очевидной является необходимость рассмотрения многих аспектов проблемы с точки зрения познавательной позиции «изнутри» и «извне» с целью их сфокусированной объективации. Всё это, безусловно, и задаёт соответствующий горизонт познавательной позиции.

В связи с тем, что как любая разновидность культуры, культура Крымского ханства представляет собой сложноорганизованную систему, то очевидна её многомерность или многоинтервальность. При этом, как и в любом феномене подобного рода, интервалы различных уровней сосуществуют между собой, определённым образом перекликаются или имеют моменты совпадений и сты-

ковок, на некоторых этапах отличаются переходностью и сменой одним другим. В процессе своего происхождения и развития данная культура, пребывая одновременно в разных интервалах, переживала моменты переходности и замены одних интервалов другими, с чем, вероятно, связаны этапы подъёмов и спадов.

Многомерность культуры Крымского ханства и её эволюция неразрывно связаны с понятием «интервал абстракции» как некоей единицы соизмеримости отдельных интервалов и их преобразуемости, которое (понятие), в свою очередь, связано с понятием «интервальная ситуация» как некоего контекстуального подхода.

В культуре Крымского ханства нами выделены следующие интервалы: государственно-общественное устройство и художественная культура. Эти интервалы присущи культуре любого типа и любой эпохи. Внутри каждого из этих интервалов существуют субинтервалы, особенности взаимоотношения которых как внутри, так и между интервалами, определяют индивидуальность и уникальность каждой конкретной культуры.

Особую роль в контексте того или иного типа культуры имеет художественная культура, создающая её характерный эстетический и стилистический облик. Поскольку для достаточно убедительного выявления типа культуры определяющими интервалами или феноменами являются соотносимые между собой мировоззрение и личность, природно-климатический контекст и общественно-экономическое устройство, то соответственно, смыслообразующий стержень художественной культуры также во многом определяется характером подобных соотношений.

Все виды искусства, представляющие собой отдельные интервалы каждой конкретной культуры, развиваются, переживая этапы подъёмов и кризисов, непосредственно соприкасаясь с культурными достижениями других культур. Так зарождаются и остаются в истории мировой культуры шедевры разных видов искусств разных эпох.

Исходя из сказанного можно говорить, что на уровне культурных взаимодействий и специфических особенностей отдельных культур в каждой культурно-исторической ситуации возникают разнообразные варианты взаимоотношений интервалов всех уровней.

В то же время индивидуальный облик каждой культуры определяется как степенью различимости такого рода взаимоотношений, так и соответствующей интервальной ситуацией, и интервалом абстракции.

1. Вебер М. Избранные произведения [Текст] / М. Вебер. — М.: Прогресс, 1990. — 808 с.
2. Каган М. С. Введение в историю культуры [Текст] / М. Каган. — Санкт-Петербург: Петрополис, 2000. — Книга I.
3. Лазарев Ф. В., Брюс А. Литтл Многомерный человек [Текст] / Ф. В. Лазарев, А. Брюс // Введение в интервальную антропологию. — Симферополь: Хронос-Пресс, 2010. — 263 с.
4. Лазарев Ф. В. Антропная гносеология: содержание и основные презумпции [Электронный ресурс] / Ф. В. Лазарев. — Режим доступа : <https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fspace.nbuv.gov.ua%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F75815%2F45-Lazarev.pdf%3Fsequence%3D1&name=45-Lazarev.pdf%3Fsequence%3D1&lang=ru&c=56af774bf7b4&page=1>
5. Лазарев Ф. В. Природа категорий и интервальная диалектика [Текст] / Ф. В. Лазарев // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. — Т. 15 №1, 2002. — 3-16 с.
6. Маркова А. Н. Культурология [Текст] / А. Н. Маркова // История мировой культуры. — М.: ЮНИТИ, 2000. — 600 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. [Текст] / Фридрих Ницше // Полное собрание сочинений в 13 т., пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И. Эбанойдзе. — М.: Культурная революция, 2005 — Т. 1 — 416 с.
8. Новосёлов М. М. Абстракция в лабиринтах познания [Текст] / М. М. Новосёлов. — Москва, 2000. — 339 с.
9. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. — Москва: Радуга, 1991. — 639 с.
10. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика [Текст] / П. А. Сорокин [Пер. с англ., вст. статья и комм. В. В. Сапова]. — М.: Астрель, 2006. — 1176 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность [Текст] // Освальд Шпенглер [пер. с нем., вступ. ст. и прим. К. А. Свасьяна] — М.: Мысль, 1998 — 663 с.

In article the culture of the Crimean khanate in the context of an intervalation problem is analyzed. The author considers an interval explication of culture of the Crimean khanate on the basis of the cross-disciplinary interval approach uniting the historical and cultural, general historical, philosophical, art criticism principles of the analysis.

Keywords: Crimean khanate; intervalation; abstraction interval; system of a reference; multiintervalation

А. В. Костромицкая

Реализация культурных практик в поликультурном обществе (на примере Ростова-на-Дону и Симферополя)

В статье рассматривается ряд культурных практик, реализующихся в таких южных городах, как Ростов-на-Дону и Симферополь. Автор акцентирует внимание на возможностях применения культурологического подхода в исследовании городского пространства и подчеркивает важность его использования в ходе изучения специфики поликультурного общества регионов Российской Федерации.

Ключевые слова: город; поликультурное общество; культурные практики; Ростов-на-Дону; Симферополь

Оформление единого информационного пространства, интернационализация политических процессов, диверсификация экономических и финансовых связей позволяют исследователям называть современный мир единым глобальным организмом. Он открыт для контактов, выгодного взаимодействия и паритетного сотрудничества, тем не менее, мы можем наблюдать и обилие деструктивных явлений: локальные войны, терроризм, вооруженные конфликты на межгосударственном, межэтническом, межличностном уровнях. Поэтому представляются актуальными проекты по гармонизации межрелигиозных, межэтнических и межнацио-

нальных отношений, инициированные государствами, коалициями, международными и общественными организациями, а также на местном уровне. Отметим, что при этом все чаще звучат призывы к использованию «мягкой силы» культуры.

Город, как модель мира, ставит перед горожанами и нерезидентами свои задачи, решение которых направлено на налаживание взаимоотношений и взаимодействия внутри городского социума. Особенно актуальны гармонизация и поддержание продуктивного взаимовыгодного диалога в рамках поликультурных полиэтнических образований.

В качестве поликультурных полиэтнических обществ, члены которых находятся в непрерывном полилогическом общении, в статье предлагается рассмотрение городов Ростов-на-Дону и Симферополь.

Авторитетными авторами, работающими над обозначенной проблематикой, мы можем назвать Бодрийара Ж., Джекобс Дж., Кассирера Э., Линча К., российских ученых С. В. Иконникову, Ю. М. Лотмана, Л. А. Штомпель, О. М. Штомпель, а также крымских исследователей И. А. Андрюшенко, Д. С. Берестовскую, И. А. Курьянову и многих других.

Сфера научных интересов автора, а также актуальность проблематики определили объект и предмет исследования. В качестве объекта исследования выделено поликультурное население южных российских городов, предметом выступает анализ культурных практик, актуальных для обозначенного региона.

Исследовательской целью служит сравнительный анализ культурных практик и способов их реализации в Ростове-на-Дону и Симферополе.

Для успешной реализации цели автором выделены следующие задачи:

- выявление культурных практик, актуальных для Ростова-на-Дону и Симферополя, посредством включенного наблюдения;
- описание и анализ городского фольклора как культурной практики;
- исследование образования и трансформации читательских культурных практик, а также описание их влияния на городское пространство;
- определение перспектив дальнейшего исследования.

Исследование реализовано в рамках культурологического подхода к изучению пространств городов Ростов-на-Дону и Симферополь. Среди основных методов, использованных для проведения исследования и написания статьи, выделим методы включенного наблюдения, описания и сравнительно-типологический метод.

В начале основной части работы обратимся к базовым понятиям. Прикладная культурология, под которой традиционно понимают область культурологии, решающей задачи «непосредственной разработки технологий практической организации и регуляции культурных процессов в обществе» [8, с. 11], связана со многими культурными практиками, способными реализовывать себя в различных типах социальных общностей, в том числе в городе.

В ходе исследования поликультурного общества Российской Федерации, мы употребляем дискуссионный термин «полилог», поскольку он является многосторонней формой коммуникации и предполагает участие многих сторон. Полилог ситуативен и предполагает смену коммуникативных ролей, в ходе его разворачивания «меняются нормы и варианты вступления в беседу. В процессе полилогического общения группе свойственен распад на коалиции, в связи с этим меняется дейксис лица: наряду с «я», «ты», «вы» появляются «вы», «он», «она», «они» [Яковлева], что, на наш взгляд, может помочь поддержанию долгосрочной коммуникации и процесса обмена информацией и опытом в поликультурном обществе.

В современной гуманитаристике в качестве культурных практик ученые исследуют разнообразные культурные явления и процессы, выделяя масштабные культурные феномены (или даже формы культуры), такие как искусство, культурная политика или система образования. Также нередко встречаются упоминания о более частных актуальных культурных практиках: культурологической экспертизе, экстремальном и гастрономическом туризме или разнообразных читательских практиках. В ситуации трансформации пространства современного города и образа жизни горожан возрастает роль культурологического знания, изучающего указанные культурные практики.

Среди обилия культурных практик в ходе работы над темой мы обращаемся к анализу городского фольклора и чи-

тательских практик ростовчан и симферопольцев. Данные типы активностей повышают общий культурный уровень, знакомят горожан с традициями других этносов через распространение литературы, учат толерантным и равноправным взаимоотношениям, способствуют гармонизации межэтнических и межличностных отношений в поликультурном обществе, налаживают полилог между жителями.

Городской фольклор, городские легенды и мифы, язык повседневного общения, мы можем объединить и определить как языковое пространство города. Каждый город выступает носителем уникального языкового пространства, которое, подобно многим другим пространствам в рамках отдельно взятого локуса, неоднородно, мозаично, многоуровнево и эклектично. Это обусловлено тем, что такие речевые особенности городских групп как социолекты являются выражением неоднородности общества и отражают разделенность его членов «на определенные антропокультурные типы, важнейшим признаком которых выступает «свой» язык, являющийся результатом длительного исторического развития» [7, с. 38]. В любом городском сообществе указанные антропокультурные типы не статичны, а сменяют друг друга, стремясь «завоевать более высокие статусные позиции и утвердить свое господство в обществе» [7, с. 43]. Обратимся к сходствам и различиям в языковых пространствах Ростова-на-Дону и Симферополя, а именно к современным культурным практикам, апеллирующим к изучению и поддержанию традиций городских легенд и городского фольклора.

История появления, роста и развития городов Ростова-на-Дону и Симферополя имеет ряд общих характеристик, следовательно, в антропокультурных типах и социолектах на различных временных срезах мы также сможем обнаружить сходства. Поскольку городской фольклор появляется лишь в XIX веке, на начальном этапе становления изучаемых нами городов, можно утверждать

о существовании городских мифов и легенд. Обратимся к наиболее популярным из них.

Исследуемые города находятся на выгодной для торговли территории и издревле были заселены. Сохранилось обилие легенд, свидетельствующих о появлении первых поселений. Так, легенда об основании Доломановки (одного из районов Ростова-на-Дону) гласит, что была она основана решившими пообедать хохлом-чумаком, казаком-коробейником, греком-пшеничником, армянином-аттарником, турком-пекарем, болгаринном-огородником и евреем-комиссионером. Легенда гласит о случайном заселении и дружелюбном сосуществовании первых поселенцев, различных по этническому происхождению, вероисповеданию и роду деятельности, что, безусловно, влияет на восприятие себя и символического статуса своего города с раннего детства и в последующей жизни в Ростове-на-Дону как «места для себя и других», но не для «себя и чужих», что способствует взаимному уважению и толерантному отношению и современных ростовчан друг к другу.

Одной из самых сегодня популярных симферопольских легенд об основании города мы можем назвать сказание о двух всадниках — царе Тавроскифии Скилуре и его сыне Палаке. Именно могущество Скилура и статус Неаполя как крупного сильного центрального города являются основами восприятия территории современного Симферополя как столицы. Поэтому следует отметить подчеркивающийся и современными горожанами символический статус «столничности» Симферополя: от скифского города Неаполя Скифского, татарского поселения Ак-Мечеть и до Симферополя как столицы Таврической губернии и современной Республики Крым.

Политика регулярного освоения новых земель, проводимая Российской империей, и возведение новых экономико-административных и социокультурных центров благоприятно отразилась на росте и трансформации облика как

Ростова-на-Дону, так и Симферополя. Профессор Л. А. Штомпель, культуролог, темпоралист, исследователь истории Ростова-на-Дону, отмечает, что он «изначально формировался как многонациональный город» [7, с. 112], а С. Л. Белова, филолог, историк, искусствовед, один из наиболее авторитетных исследователей Симферополя, утверждает, что «этническая ситуация губернского центра поразительна» [1, с. 11] в плане разнообразия, поскольку важнейшие торговые пути, определявшие вектор миграционных потоков Крыма, всегда проходили через Симферополь. Разнообразие этносов и конфессий городов отражены в заметках путешественников, запечатлены на гравюрах и в символических статусах городов. Ростов-на-Дону называли «американским» городом, «где население образовалось из весьма подозрительных элементов, да еще с значительной примесью инородцев» [5, с. 91]. При этом важно, что некоторый оттенок криминального прошлого и настоящего также закреплен в легендах о преступной группе ростовских братьев Толстопятовых, в имени города «Ростов-папа» как криминальной столицы России. Исследователи отмечают, что во всех городах присутствуют «кварталы или улицы, представляющие собой девиантные гетеротипии, то есть пространства, где разворачивается антикультурная жизнь современного города» [7, с. 127]. Мы не отрицаем, что подобные места есть и в Симферополе (к примеру, район Старого города), тем не менее, символического статуса «криминальной столицы России» и даже Крыма у города нет.

Обратимся к многообразию современного городского фольклора, который принято определять, как «область художественного творчества, которая в самых разных видах и формах бытует в крупных городах» [6, с. 5]. На наш взгляд, как в Ростове-на-Дону, так и в Симферополе широко представлены традиционные формы городского фольклора, повествующие о домашних традициях, обрядах и подобных фено-

менах культуры. Как нам кажется, подобные архаичные и статичные формы в меньшей степени являются частью современных культурных практик, ориентированных на инновации и стремительные трансформации в городском пространстве. В данном контексте более актуальными будут более динамичные, легко трансформируемые виды городского фольклора: устный и письменный городской фольклор.

Так, устный городской фольклор представлен следующими жанрами:

1) городская фольклорная проза:

— анекдоты, байки и сплетни о новых, регулярно сменяющих друг друга архитекторах Симферополя или руководителях зоопарка в Ростове-на-Дону;

— мемораты — рассказы очевидцев о недавних событиях — о недавно принятых законах Городского Совета в обоих городах;

2) малые жанры городского фольклора: пословицы, изречения, загадки о новых маршрутах городского транспорта в Симферополе и непредсказуемо появляющихся автомобильных пробках в Ростове-на-Дону;

3) городская фольклорная поэзия развивается достаточно активно в обоих городах: сочиняются новые городские баллады и романсы, переделываются популярные песни. Также закреплению данного жанра городского фольклора в тексте города способствуют и другие культурные практики, такие как, например, организация поэтических кружков и песенных эстрадных или народных фестивалей.

Также активно развивается городской детский фольклор и фольклор городских субкультур. Тем не менее, данные виды устного фольклора более востребованы в отдельно взятой семье или конкретной субкультуре и часто не выходят за их пределы. Отметим, однако, что отдельное место здесь занимают детские потешки, ситуативно придуманные во дворах, а также речёвки и кричалки футбольных фанатов и представителей других субкультурных объединений.

Письменный городской фольклор представлен рукописными и печатными песенниками, альбомами со стихами и пожеланиями, подписанными фотокарточками и открытками, граффити. Последнему упомянутому виду городского письменного фольклора посвящён значительный пласт исследовательской литературы.

Таким образом, за Ростовом-на-Дону и Симферополем закреплён ряд символических статусов, зафиксированных в языковых пространствах городов, а именно в городских легендах, сказаниях, мифах и в современном устном и письменном городском фольклоре, который представлен нами в статье как актуальная культурная практика.

Далее обратимся к одной из традиционных, но обновлённых согласно современным вызовам культурных практик — чтению — и постараемся выделить некоторые аспекты ее влияния на социокультурную обстановку в городах Ростов-на-Дону и Симферополь.

Феномен чтения в русской и мировой культурах является одной из самых востребованных культурных практик. Несмотря на видоизменения в технологиях и техниках производства книг, трансформацию способов чтения, многообразие видов книг (аудиокниги, электронные книги, книги-вебрарии и другие), чтение остается актуальным в течение последних столетий и сегодня. По характеру занятости и кругу читательских интересов, наряду с чтением профессиональным, образовательным и научным, значительное место в данной культурной практике занимает досуговое чтение — явление популярное в среде горожан Ростова-на-Дону и Симферополя. Досуговое чтение рассматривается как продиктованный свободным выбором «культурная практика, в которую ее агенты вступают по собственному свободному выбору, а не по профессиональной обязанности или не в соответствии с учебной задачей» [2, с. 375]. Наиболее востребованы в досуговом чтении информационные Интернет-сайты, газеты, журналы, художественная литература. Если Интер-

нет-сайты влияют на трансформацию моделей и способов коммуникации, то печатные издания помогают написанию и реализации проектов, направленных на преобразование городского пространства. Перейдем к примерам.

Практика «освобождения» (от англ. to release a book) и «перехвата» (от англ. to caught a book) книги в международном проекте «буккроссинг» появилась в США [10], но популярна сейчас и в России, и во всем мире. Предполагает данный вид коммуникации обмен книгами с целью «спасения» книги от «простаивания на полке», а также обмена знаниями и превращения мира в глобальную бесплатную библиотеку. Ростов-на-Дону и Симферополь не являются исключениями в данном контексте. Здесь культурная практика буккроссинга реализует себя в нескольких вариантах:

1) желающие обменяться книгами регистрируются на сайте буккроссинга и оставляют книгу со специальными наклейками и пометками в местах скопления горожан (в городских скверах, парках, больницах). В Ростове-на-Дону для проведения подобных мероприятий используются центральные городские парки и пространства около палаток торговцев книгами, в Симферополе — Ботанический сайт Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского, городские больницы. При этом следует отметить, что такой вид буккроссинга вызывает скорее недоумение и подозрение; он менее популярен у горожан обоих исследуемых пространств, нежели следующий вид этой культурной практики;

2) участники проекта оставляют книги с теми же пометками в специализированных местах обмена книгами (отдельных полках в библиотеках, аэропортах, антикафе и других). Волонтеры Ростова-на-Дону одними из первых россиян обратились к данной практике буккроссинга, а сегодня в нем принимают участие Донская государственная публичная библиотека, практически все городские антикафе, Международный аэропорт Ростов-на-Дону

или даже художественно оформленный книжный шкаф в парке им. Н. Островского [4]. В Симферополе культурная практика буккроссинга стала востребованной за последние два года: детские, юношеские и взрослые библиотеки, многофункциональный центр «Мои документы», Международный аэропорт «Симферополь» и многие другие являются постоянными площадками для реализации проекта;

3) букрей (от англ. «bookray») предполагает обмен книгами «лично в руки» или почтой по предварительной договоренности через официальный сайт или в ходе дружеской беседы. Думаем, данный обмен является самой распространенной культурной практикой буккроссинга в обоих городах;

4) специфика букбокса (от англ. «bookbox») заключается в пересылке целой коробки книг, из которых адресат должен выбрать понравившиеся, доложив до исходного количества более не востребованные и отправив для «перехвата» следующим участником. Несколько известных нам примеров подобной культурной практики не позволяют сделать вывод о ее востребованности и распространенности в Ростове-на-Дону или Симферополе.

Таким образом, культурная практика досугового чтения может быть реализована посредством разнообразных форм буккроссинга, который не только способствует повышению культурного уровня и гармонизации отношений в поликультурном обществе, но и благоприятно влияет на благоустройства городского пространства и вовлечение горожан в общегородские процессы как в Ростове-на-Дону, так и в Симферополе.

В заключении стоит подвести некоторые итоги наблюдений и теоретиче-

ских обоснований по теме исследования, а также выделить пути дальнейшего изучения культурных практик и их реализации в поликультурном обществе. Нами изучено и доказано, что современное состояние пространств городов Ростов-на-Дону и Симферополь можно «трактовать как трансформирующиеся и подвижные, что связано с процессами взаимопроникновения текстов различных этносов» [3, с. 176] и отражающееся в разнообразных культурных практиках. В частности, нами выделены и описаны такие культурные практики, как городские легенды и городской фольклор; обоснована необходимость сохранения городских мифов и легенд, и традиционных форм городского фольклора, их дальнейшее, более глубокое, исследование, выявление особенностей трансформации их текстов и наиболее популярных и востребованных жанров, что позволит поддерживать толерантное отношение в среде этносов, населяющих полиэтничные города Ростов-на-Дону и Симферополь.

Рост внимания к культурному и историческому прошлому актуализирует такую культурную практику, как чтение. Нами подробно рассмотрена практика досугового чтения, а также выявлены некоторые особенности распространения буккроссинга как способа переосмысления процесса коммуникации и трансформации ряда городских пространств Ростова-на-Дону и Симферополя. Отметим, что выявление и изучение других культурных практик, реализующих себя в поликультурном обществе, представляется нам актуальным для дальнейшей научной разработки в рамках применения культурологического подхода к их исследованию.

1. Белова С. Л. Симферополь. Этюды истории, культуры, архитектуры [Текст] / С. Л. Белова. — Симферополь: Таврия-Плюс, 2001. — 184 с.

2. Гудова М. Ю. Культурная практика досугового чтения в современной информационной культуре [Текст] / М. Ю. Гудова // Теория и практика общественного развития. — 2012. — № 12. — С. 374–376.

3. Костромицкая А. В. Трансформация границ городского пространства: теоретический и практический аспекты [Текст] / А. В. Костромицкая // Город и время [интернациональный научный альманах «Life sciences», тематический выпуск]. — Самара. — 2012. — Т. 2. — С. 174–182.

4. Сезон буккроссинга откроется в ростовском парке [Электронный ресурс] // Аргументы и факты. — 2016. — Режим доступа: http://www.rostov.aif.ru/culture/art/sezon_bukcrossinga_otkroetsya_v_rostovskom_parke (дата обращения 25.10.2016).

5. Скальский К. А. Ростов-на-Дону и Приазовский край в описаниях путешественников XVIII в. и первой половины XIX в. [Текст] / К. А. Скальский // Записки Ростовского-на-Дону Общества Истории, Древностей и Природы. — Ростов-на-Дону, 1912. — Т. 1. — С. 91.

6. Современный городской фольклор: Методические указания и иллюстративный материал [Текст] / О. В. Приемко. — Минск: БГУ, 2014. — 128 с.

7. Штомпель Л. А. Культура южно-российского города: путешествие во времени и пространстве (на примере Ростова-на-Дону) [Текст] / Л. А. Штомпель, О. В. Баева. — Ростов-на-Дону: ИАрХИ ЮФУ, 2012. — 232 с.

8. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии [Текст] / А. Я. Флиер. — М.: Академический Проект, 2000. — 496 с.

9. Яковлева Э. Б. Полилог — третья форма речи? [Текст] / Э. Б. Яковлева // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. — 2007. — № 1. — С. 82–89.

10. Welcome to the World's library! It's easy to find books, share books, and meet fellow book lovers. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bookcrossing.com/> (дата обращения 30.11.2016).

In the article a number of cultural practices are discussed. Researched practices are realized in such southern cities as Rostov-on-Don and Simferopol. The author focuses on the possibility of culturological approach application to the study of urban spaces. Also emphasizes the importance of using this approach in the analysis of the specifics of a multicultural society in all regions of Russian Federation.

Keywords: city; polycultural society; cultural practices; Rostov-on-Don; Simferopol

Исследование выполнено в ходе реализации программы академической мобильности 2015 г. в рамках Сети «Академическая мобильность молодых ученых России – АММУР» федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

УДК 008:316. 77

Э. Х. Мамутова

Практика межкультурной коммуникации в современном мире

В статье рассматривается сущность, историко-методологические основы изучения межкультурной коммуникации, а также практическое значение социокультурной компетентности в современном поликультурном мире. В процессе межкультурной коммуникации передается и усваивается социокультурный опыт, происходит изменение взаимодействующих субъектов, формируются новые личностные качества. По мере развития общества как всемирного развивается и межкультурная коммуникация, что выражается в растущем социокультурном значении для всего человечества общих достижений цивилизаций. Практические потребности межкультурной коммуникации задают направление новых теоретических поисков, приводят к переосмыслению традиционных идей и обнаруживают острую необходимость в соответствующей научной парадигме, базирующейся на эвристических возможностях коммуникации и культуры.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация; диалог культур; социокультурная компетентность

Повышение интереса к проблемам межкультурной коммуникации в современном мире связано с процессами глобализации, которые выражаются не только в процессах интеграции, но и в расширении информационного пространства, развитии новых информационных технологий, укреплении деловых и личных контактов. Современная эпоха ознаменована постепенным вхождением России в мировое сообщество, что обуславливает проблему освоения культурных особенностей других стран. Осознание принадлежности к единому мировому пространству требует достижения понимания между носителями разных культур и невоз-

можно без освоения его культурного контекста.

Становится более очевидным, что вместе с экономикой и политикой межкультурная коммуникация является важным фактором регуляции как внутренней жизни, так и взаимоотношений между странами. И как показывает практика, многие наши соотечественники оказались не готовы к межкультурным контактам, они слабо осознают свои и чужие национально-культурные особенности.

Таким образом, в условиях трансформации современного российского общества, стремящегося создать эффективную систему социокультурной организации, потребность в исследова-

нии проблем межкультурной коммуникации особенно возрастает.

Целью статьи является раскрытие сущности межкультурной коммуникации, историко-методологических основ ее изучения и практического значения социокультурной компетентности и толерантности в современном поликультурном мире.

Для изучения межкультурной коммуникации существенное теоретико-методологическое значение имеют работы в области культурологии, социологии, философии, этнологии, этнографии, лингвистики таких ученых, как В. Антонов, М. Арутюнова, Ю. Бромлей, А. Вежбицкая, Г. Гачев, Т. Дейк, А. Пелипенко, Л. Уайт, Б. Успенский, И. Яковенко и другие. Исследования этих авторов способствуют пониманию целостности и комплексности проблем межкультурной коммуникации и взаимосвязи языковых и социокультурных явлений.

Академический интерес к межкультурной коммуникации возник после Второй мировой войны, когда в США разрабатывались проекты помощи развивающимся странам. Основное внимание исследователей было сосредоточено на выработке навыков и умений межкультурного общения с учетом культурных особенностей стран. К этой работе были привлечены антропологи, психологи, культурологи, лингвисты. Информация для обучения межкультурному общению поступала из разных наук, поэтому межкультурная коммуникация, как область научных исследований, с самого начала имела междисциплинарный характер. Это коснулось как заимствования понятий и категорий, так и методов исследования.

С годами междисциплинарность растет, что свидетельствует об исключительной сложности феномена межкультурной коммуникации, богатстве оттенков теоретического осмысления межкультурной коммуникации отображении ее многокачественности.

Понятие «межкультурная коммуникация» вошло в научный дискурс в 1954 году, с выходом в свет книги Е. Холла и Д. Трагера «Культура как ком-

муникация: модель и анализ», в которой межкультурная коммуникация рассматривалась как особая область человеческих отношений. Позже в работе «Немая речь» Э. Холл развивает идеи о взаимосвязи культуры и коммуникации и впервые выводит проблему межкультурной коммуникации не только на уровень научных исследований, но и самостоятельную учебную дисциплину. Дальнейшую разработку теоретических основ межкультурной коммуникации продолжили Дж. Кондон и И. Фати в работе «Введение в межкультурную коммуникацию».

Вначале исследования в русле межкультурной коммуникации ориентировались на проблемы межкультурных различий, анализ взаимоотношений между ними и характерным поведением носителей культуры (Р. Бенедикт, Д. Горер, М. Мид и др.).

Основой для межкультурных исследований послевоенного периода становится проблема культуры и личности, создание так называемой «культурной модели» человека: каждая культура формирует определенный тип лица, уникальную систему ценностей, приоритетов моделей поведения. Главная идея американских межкультурных исследований 40-х годов XX века — идея культурного релятивизма, релятивистский подход к описанию, интерпретации и оценки культурных различий [3].

В отечественных исследованиях межкультурной коммуникации, в основном, хранятся западные научные традиции в подходах к этому сложному и многогранному феномену.

В 1980-е годы различные способы общения стали изучаться социологами, занимавшимися анализом социального существа общения, которое понималось как следствие закономерностей функционирования общества, взаимодействия его членов, становления и развития личности, организаций, общественных институтов.

Тогда же появился логико-семиотический и культурологический интерес к общению, который изучался в рамках со-

цио- и психолингвистики. В рамках этих научных направлений стало возможным связать коммуникативный акт с лицом участника общения, понять общение как феномен того или иного типа культуры.

В последние годы написано значительное количество интересных работ, отличающихся новизной, расширением представлений о межкультурной коммуникации. Специальное проблемное поле разворачивается вокруг межкультурного диалога, глобализации культуры и взаимодействия цивилизаций.

Интеграция знаний, накопленных в области межкультурной коммуникации, осуществляется посредством выявления межкультурных различий, специфики культур как предпосылок их взаимопонимания и взаимодействия, определения механизма межкультурного общения и факторов, способствующих успешной адаптации субъектов межкультурной коммуникации.

С развитием межкультурных исследований появляются новые формы тренингов, получившие название межкультурных или кросс-культурных. Возникает новая профессия — специалист по межкультурному общению, создается Международное общество по межкультурному образованию, обучению и исследованиям.

В области исследований межкультурных коммуникаций сложились два направления исследований. Первый из них основывается на фольклористике и носит описательный характер. Его задачами являются выявление, описание и интерпретация повседневного поведения людей с целью объяснения глубинных причин и детерминирующих факторов их культуры. Второе направление имеет культурно-антропологический характер, предметом этих исследований являются различные виды культурной деятельности социальных групп и сообществ, их нормы, правила и ценности. Социальная дифференциация общества (семья, школа, церковь, производство и т. д.) порождает в каждой группе свои нормы и правила поведения. Знание их позволяет быстро и эффективно решать

ситуации межкультурного непонимания, нормально организовать рабочий процесс в многонациональных коллективах и так далее [2; 3].

В России идеи межкультурной коммуникации стали активно развиваться в середине 90-х годов. Сначала они были связаны с изменением парадигмы обучения иностранным языкам: для эффективного установления межкультурных контактов необходимы не только языковые, но и культурные навыки и умения.

Социологи, работающие в области межкультурной коммуникации, используют традиционные для этой науки методы анкетирования определенным образом выбранных групп респондентов. Их анкеты направлены на выявление ценностных установок и стереотипов, проявляющихся в поведении людей. В основном рассматривается поведение на рабочем месте, в деловом взаимодействии и бизнесе. Это связано с тем, что социологические исследования находят свое практическое применение, в первую очередь, в современных транснациональных корпорациях.

На основе полученных социологами обобщений о характерных и предпочтительных для той или иной культурной группы типов поведения формулируются соответствующие практические рекомендации, которые реализуются в виде специальных межкультурных тренингов.

Типичными объектными зонами анкетирования являются: обмен информацией, взаимодействие с коллегами, принятие решений, поведение в конфликтных ситуациях, отношение к лидеру, связь между работой и частной жизнью, отношение к инновациям. Ясно, что большая часть исследуемых культурно обусловленных поведенческих стереотипов может быть сведена к культурным параметрам, введенных Г. Хофстеде.

Поэтому подобные работы часто носят характер проверки того, как эти параметры действуют в конкретной среде: изучаются изменения относительно данного периода времени, возраста исследуемой группы, чаще — двух или более совместно работающих культур-

ных групп. Общие социологические проблемы связаны с социальной адаптацией мигрантов, сохранением или потерей традиционных культур национальными меньшинствами и т. п.

Однако, несмотря на различия в методологических подходах и аспектах исследований межкультурной коммуникации в различных науках и подходах, большинство ученых придерживаются мнения, что основными целями исследований в области межкультурной коммуникации являются [2; 3]:

— систематическое изложение основных проблем и тем межкультурной коммуникации, овладение основными понятиями и терминологией;

— развитие культурной восприимчивости, способности к правильной интерпретации конкретных проявлений коммуникативного поведения в различных культурах;

— формирование практических навыков и умений в общении с представителями других культур.

С самого начала межкультурная коммуникация имела ярко выраженную прикладную ориентацию. Это не только наука, но и набор навыков, которыми можно и нужно обладать. В первую очередь, эти навыки необходимы тем, чья профессиональная деятельность связана со взаимодействием между культурами, когда ошибки и коммуникативные неудачи приводят к провалам в переговорах, к неэффективной работе коллектива, к социальной напряженности.

Основоположник межкультурной коммуникации Э. Холл имел в виду под ее преподаванием межкультурное обучение, основанное на практическом использовании фактов межкультурного общения людей, возникающих при непосредственных контактах с носителями других культур. Учебный процесс он понимал как процесс анализа конкретных примеров межкультурного общения, в результате которого расширяется межкультурная компетенция обучающихся и преодолеваются трудности в повседневном общении с людьми другой культуры.

Современному обществу нужны уже не просто специалисты: юристы или менеджеры, а специалисты по международной и межкультурной коммуникации, выходящей за рамки знания языка. Вузовское образование в настоящее время призвано способствовать подготовке специалистов, осознающих растущую глобальную взаимозависимость между народами и нациями, понимающих необходимость международной солидарности и сотрудничества и готовых к конструктивному участию в диалоге культур народов, стран, регионов и континентов.

Умение адаптироваться к новым информационным средствам и потокам (определять их надежность, профессиональную значимость, новизну, адекватно интерпретировать получаемую информацию); стать профессионально подготовленным для участия в международных коммуникациях; уметь адаптироваться к условиям конкретного рынка труда — вот те качества, которые вместе с квалификационными характеристиками определяют конкурентное преимущество, обеспечивают карьерный рост и жизненный успех. Адекватное речевое поведение в любом профессиональном формате требует освоения не только системно-языковых знаний, но и законов, обычаев, национального менталитета страны изучаемого языка.

По Болонской конвенции университеты входят в состав Единой европейской системы высшей школы. Создание единого образовательного пространства в Европе подразумевает не только оценку уровня знаний студентов по общеевропейской шкале, а также получение выпускниками вузов дипломов международного образца.

Итак, сегодня как никогда актуальна проблема формирования готовности к межкультурной коммуникации у студентов гуманитарных вузов. В настоящее время наблюдается тенденция к установлению связей между различными регионами земного шара на основе международного разделения труда, что неизбежно ведет к развитию международной коммуникации, культурного и

информационного обмена, усиление взаимодействия и взаимовлияния народов, стран, цивилизаций в самых различных сферах социальной жизни, в том числе и образовательной.

При этом не должно быть механического переноса управленческих идей и систем образования через национальные границы. Понимание культуры другого человека, уважение к этой культуре и адаптация к этой культуре — ключевые моменты для успешных коммуникаций. Изучение иностранной культуры поможет студентам осознать не только культурные различия, но и сходства, а также лучше понять самих себя.

Предотвращению межкультурных конфликтов способствует наличие социокультурной компетентности у будущих специалистов. Надо отметить, что социокультурная компетентность предполагает прежде всего социокультурную толерантность. Это связано, по мнению И. Емельяновой, с тем, что «в современном обществе нетерпимость все чаще стала переходить в разные формы экстремизма, разжигает вражду, национальную разобщенность, что порождает социальные конфликты» [4]. Поэтому проявление толерантности — терпимости к иному образу жизни, поведению, привычкам, чувств, мыслей, идей и верований — является несомненным условием существования личности в поликультурном мире.

Практические потребности межкультурной коммуникации задают направление новым теоретическим поискам, приводят к переосмыслению традиционных идей и обнаруживают острую необходимость в соответствующей научной парадигме, базирующейся на эвристических возможностях коммуникации и культуры.

В современных условиях, когда проблема межнационального взаимопонимания приобретает особую значимость, диалог культур важен как средство формирования умения жить в многонациональной стране, толерантности, терпимости, уважения друг к другу, гармонизации национальных отношений, признания многообразия нашего духовного и материального мира.

Таким образом, актуальность темы исследования обусловлена следующим:

— во-первых, исключительным значением межкультурной коммуникации в развитии человеческой цивилизации как гаранта существования самих культур. Длительный и сложный процесс взаимодействия и взаимовлияния культур требует основательного исследования предпосылок, дорог, центров, личностного начала, национального своеобразия и т. д.;

— во-вторых, потребностью в углублении знания о природе, сущности, динамику, структуру межкультурной коммуникации, анализа ее как целого, систематизации теоретико-методологических основ, принципов и критериев межкультурной коммуникации, разработанных отечественными и зарубежными исследователями;

— в-третьих, социальной востребованности в подготовке специалистов, способных эффективно работать в условиях развития межкультурных контактов на всех уровнях.

В процессе межкультурной коммуникации передается и усваивается социокультурный опыт, происходит изменение взаимодействующих субъектов, формируются новые личностные качества. По мере развития общества как всемирного развивается и межкультурная коммуникация, выражается в растущем социокультурном значении для всего человечества общих достижений цивилизаций.

Осуществление межкультурной коммуникации несет надежду на обогащение национальных культур. В то же время этот процесс может представлять опасность забвения и вытеснения собственных культурных истоков. Межкультурная коммуникация способна приводить к положительным, так и к негативным последствиям. Миграция народов, вызванная социально-политическими и экономическими изменениями в мировом сообществе, нередко приводит к конфликту культур. Важным условием эффективности научно-технического прогресса и миротворчества есть взаимопонимание и диалог культур.

Совершенно ясно, что эта проблема касается всех видов человеческой жизни и деятельности при любых контактах с другими культурами, в том числе и «односторонних»: при чтении иностранной литературы, знакомстве с иностранным искусством, театром, кино, прессой, радио, телевидением, песнями. Виды и формы межкультурного общения стремительно развиваются (особенно Интернет).

Современное состояние межкультурных взаимоотношений характеризуется, с одной стороны, интенсификацией процессов взаимодействия различных культур, с другой стороны, дифференцированной, поиском культурной идентичности. Процесс глобализации оказывает все больше в активизации культурных международных связей. Очень важно сегодня укрепление социальной и духовной консолидации в обществе, создание

высокой культуры межличностного и межнационального общения.

Также остро стоит проблема воспитания терпимости к чужим культурам, пробуждения интереса и уважения к ним, преодоление в себе чувство раздражения от избыточности, недостаточности или просто непохожести других культур. Как итог следует отметить, что указанные и другие актуальные проблемы межкультурной коммуникации как социального явления и учебной дисциплины, ее различные испещ и перспективы, вопросы воспитания социокультурной компетентности и толерантности современной молодежи в условиях безудержной информатизации и глобализационных процессов должны получить широкое научное освещение и стать предметом наших дальнейших научных поисков.

1. Библер В. С. Культура. Диалог культур [Текст] / В. С. Библер // Вопросы философии. — 1989. — № 6.

2. Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации: учебник для вузов [Текст] / под ред. А. П. Садохина. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002.

3. Донец П. Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики [Текст] / Д. Н. Донец. — Харьков: Штрих, 2001.

4. Емельянова И. Н. Ценности современного общества в содержании университетского образования [Текст] / И. Н. Емельянова // Высшее образование сегодня. — 2007. — № 1.

5. Зиновьев Д. В. Социокультурная толерантность — ее сущностные характеристики / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://res.krasu.ru/paradigma/1/6.htm>

6. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация [Текст] / С. Г. Тер-Минасова. — М.: Слово / Slovo, 2000.

7. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации [Текст] / Г. Г. Почепцов. — М.: Смартбук, 2008. — 656 с.

8. Штомпель О. М. Судьбы культуры и цивилизации в XX веке. История мировой культуры (мировых цивилизаций) [Текст] / О. М. Штомпель. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008.

9. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии [Текст] / А. Я. Флиер. — М.: Академический Проект, 2000. — 496 с.

The article deals with the essence, historical and methodological foundations for the study of intercultural communication, as well as the practical importance of socio-cultural competence in a modern, multicultural world. In the process of intercultural communication is transmitted and absorbed by the socio-cultural experience, there is a change of interacting entities, formed a new personality. With the development of society as the world develops and intercultural communication, it is expressed in the growing socio-cultural significance for all mankind the common achievements of civilizations. Practical needs intercultural communication define the direction of new theoretical searches lead to a rethinking of the traditional ideas and show the urgent need for relevant scientific paradigm, based on heuristic capabilities of communication and culture.

Keywords: *intercultural communication; cultural dialogue; socio-cultural competence*

Исследование выполнено в ходе реализации программы академической мобильности 2015 г. в рамках Сети «Академическая мобильность молодых ученых России – АММУР» федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

УДК 130:2

А. Ю. Микитинец

Экзистенциально-этический образ воина в балладах В. С. Высоцкого

Статья посвящена анализу философско-антропологических идей литературного наследия В. С. Высоцкого, которые хорошо прослеживаются в жанре баллады. Предполагается, что изображенный автором образ воина является определенной антропологической моделью, описывающей процесс становления личности и формирования её моральных качеств. Указывается, что, несмотря на метафизическое содержание, данные идеи имеют существенное сходство с творчеством классиков немецкого и французского экзистенциализма.

Ключевые слова: *борьба; воин; этика, творчество В. С. Высоцкого; экзистенциализм; экзистенция.*

Литературное наследие В. Высоцкого в последние годы находится в поле зрения русскоязычных читателей и исследователей. В настоящее время наблюдается очередной всплеск внимания к его творчеству, что, в частности, в кинематографе, литературоведении и т. п. Однако, в целом, можно сказать, что философская составляющая творчества Высоцкого интерпретирована недостаточно объемно, поэтому данная статья направлена на частичное восполнение данного пробела, что обосновывает актуальность заявленной темы.

Если оставить в стороне чисто литературоведческие штудии, в которых, несомненно, в качестве необходимого

фона присутствуют определенные мировоззренческие акценты, то следует отметить, что среди проведенных в последнее время философских и культурологических исследований творчества В. Высоцкого можно выделить работы Л. Матрос [5], С. Свиридова [10] и В. Хазиева [12].

Объектом данного исследования является философско-антропологическая составляющая литературного наследия В. Высоцкого, в качестве предмета выступает экзистенциально-этический образ воина, изображенный автором в жанре баллады. Особое внимание будет обращено на баллады «О борьбе» и «О времени».

Оговорим, что данное исследование в силу ограниченности своего формата не претендует на всеобъемлющий анализ творческого массива идей, оставленного автором. Обращая внимание на мировоззренческую часть, следует сказать, что некоторые приведенные далее аналогии имеют ассоциативную природу и, следовательно, анализ творчества понимается и реализуется не классически «по-научному» — как однозначное прояснение чего-то сложного, но, скорее, герменевтически, где в искомые мотивы неизбежно вплетаются субъективные интерпретации и акцентуации. В гуманитарном познании иначе быть и не может, потому что всё, что может быть предметом исследования, понимается «иначе», т. е. в изложении, пересказе, объяснении Другого человека, зачастую выступающего диахронным коррелятом авторской «точки находимости». Таким образом, теоретико-методологическую основу данного исследования составляет герменевтический подход, посредством которого тексты произведений В. Высоцкого интерпретированы в формате заявленной проблематики. Рассмотрение элементов, составляющих искомый антропологический образ, проведено посредством методов сравнительного и ассоциативного анализов.

Предваряя дальнейший разговор, обратим внимание на то, что у поэзии и философии есть достаточное количество точек пересечения как в плане метафизичности понимания бытия, так и наличия своеобразного языка изложения мыслей и переживаний. В среде профессиональных философов широко известно высказывание М. Хайдеггера о поэтах: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища. Их стража — осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке. Мысль не потому становится прежде всего действием, что от нее исходит воздействие или что она прилагается к жизни. Мысль действует, поскольку

мыслит. Эта деятельность, пожалуй, самое простое и вместе высшее, потому что она касается отношения бытия к человеку» [13, с. 192]. Творчество В. Высоцкого — хороший тому пример. В его балладах присутствуют несколько взаимосвязанных смысловых наслоений культурологического, этического и философско-антропологического толка: культура повседневности детства, нравственное содержание поступка, личность в истории и другая проблематика, где особое место занимает борьба, которую можно трактовать намного шире традиционного смысла и понимать, и принимать в качестве экзистенциальной характеристики человеческого бытия.

Воинская и близкая к ней рыцарская тематика представлена у В. Высоцкого жанром баллады, где особняком стоит «Баллада о борьбе». Формирующийся в ходе ее прочтения антропологический образ — подросток, пребывающий в объятиях атрибутов спокойной мещанской культуры повседневности (описываемой характерными понятиями: «оплывшие свечи», «вечерние молитвы», «мирные костры» и т. п.), взрослеющий по мере приближения к жестокой реальности, далекой от книжных фантазий, навеянных сказками и историческими романами. Любопытен раскрываемый автором контраст литературной культуры как наивной, романтической и абсолютно оторванной от действительности («жили книжные дети, не знавшие битв, изнывая от мелких своих катастроф»), прорывая которую человек взрослеет, воздействуя на свою телесность («и дрались мы до ссадин, до смертных обид»). Понятийная сетка, используемая автором, многослойна, в созвучиях слов можно найти интересные смысловые сходства. К примеру, когда В. Высоцкий говорит о том, что «одежды латали на матери в срок», само слово «латка», вытекающее из глагола «латать», вызывает ассоциацию «лати», в которую закован рыцарь.

По В. Высоцкому Зло не ситуативно, оно не имеет пространственно-времен-

ной привязки. Оно мерзко и противно человеку, даже если речь идет об игре, самом несерьезном занятии ребенка:

*Мы на роли предателей,
Трус, иуд
В детских играх своих
Назначали врагов.*

Величие и зрелость личности могут быть обращены только на контрасте: в борьбе воина с безнравственными низкими людьми, следам которых «не давали остыть», что хорошо иллюстрируется еще в одной балладе — «О времени»:

*Как у вас там с мерзавцами? Бьют? Поделом!
Ведьмы вас не пугают шабашием?
Но, не правда ли, зло называется злом
Даже там — в добром будущем вашем?*

При всей экзистенциальной направленности творчества В. Высоцкий в принципиальных вопросах остается последовательным метафизиком, для которого социокультурный исторический контекст не является определяющим. Согласимся с современным исследователем его творчества С. Свиридовым: «Герой переживает недовольство собой, связанное с незнанием или непониманием себя. Однако, поскольку среди людей ему не с чем себя сравнить, он ищет пути в сверхбытийный мир, к абсолютным критериям» [10]. Для действующих лиц его баллад, даже с учетом драматизма и трагического реализма жизненных ситуаций, этические принципы являются абсолютными и не зависят от места и времени:

*И веки веков, и во все времена
Трус, предатель — всегда презираем,
Враг есть враг, и война все равно есть война,
И темница тесна, и свобода одна —
И всегда на нее уповаем.*

Зрелый человек до последнего момента сохраняет свое достоинство, чувство полной ответственности за свои поступки, при этом оставаясь открытым и доверяя себя «ближнему»:

*Ныне, присно, во веки веков, старина,
И цена есть цена, и вина есть вина,
И всегда хорошо, если честь спасена,
Если другом надежно прикрыта спина.*

Образ воина по В. Высоцкому — это индивид, ранее наивно воспринимавший мир глазами литературного пер-

сонажа и перестающий быть таковым в момент перешагивания границы своей инфантильности, обыденности (в негативно-философском значении) и погружения в реальность, требующую от него максимального напряжения и самоопределения:

*Испытай, завладев
Ещё тёплым мечом
И доспехи надев,
Что почём, что почём!
Разберись, кто ты — трус
Иль избранник судьбы,
И попробуй на вкус
Настоящей борьбы.*

Как отмечает в данной связи С. Свиридов: «Герой Высоцкого ищет пространство, которое дало бы ему абсолютный критерий для самопознания. Вот и причина его неизменного движения, бегства, порывов к опасности, риску, за предел возможного. В своем поэтическом беспокойстве Высоцкий ищет не опасности, романтики или славы. Он ищет другой мир — и не больше, не меньше. И горы, и море, и фронтовой окоп для его героя — сверхбытийное пространство, где можно узнать себя» [10]. Таким образом, возмужание человека, и, что важно — его моральное созревание, с точки зрения В. Высоцкого, происходит, выражаясь языком К. Ясперса, в пограничных ситуациях, когда он оказывается на поле боя лицом к лицу со смертью, «когда рядом рухнет израненный друг», когда будут пролиты соленые слезы, когда в «жарком бою испытал, что почём», только тогда он способен понять, что такое Жизнь. Отметим одну терминологическую особенность: В. Высоцкий, описывая в данном контексте крайнюю степень трагичности утраты близкого человека, использует словосочетание «остаться без кожи». Немногом позже современный отечественный исследователь В. Подорога свой философский анализ аспектов творчества Ф. Достоевского публикует в виде книги под названием «Человек без кожи» [9], это еще раз указывает на раскрываемый нами экзистенциальный подтекст данных произведений В. Высоцкого.

Итак, воспитание моральных качеств человека невозможно без активного участия в борьбе Добра со Злом, что хорошо выражено, в самом известном фрагменте «Баллады», которая, с нашей точки зрения, вполне может претендовать на отражение лейтмотива всего творчества В. Высоцкого:

*Если мяса с ножа
Ты не ел ни куска,
Если руки сложа
Наблюдал свысока,
И в борьбу не вступил
С подлецом, с палачом, —
Значит, в жизни ты был
Ни при чем, ни при чем!*

Этот фрагмент вызывает ассоциацию с работами классиков экзистенциализма: одно из знаковых литературно-философских произведений А. Камю называется «Посторонний» [4], описывающее существование человека, жизнь которого проходит мимо него, и в которой он, не являясь «актером», по-настоящему действующим лицом. Пожалуй, именно против такой безучастной мировоззренческой установки выступает В. Высоцкий. В дополнение к этому отметим еще одну интересное наблюдение, сделанное Л. Матрос, отмечавшей, что «выведенная Высоцким формула существования человека "Я дышу, и значит — я люблю! Я люблю, и значит — я живу!" — вольно-невольно отсылает нас к общеизвестной формуле — "Мысли, следовательно, существуют" великого французского философа XVII века Рене Декарта» [6]. Здесь оболочка формулы Р. Декарта получила неожиданное экзистенциальное наполнение, однако тема любви в творчестве В. Высоцкого заслуживает отдельного разговора, что уже выходит за рамки нашего исследования.

Еще одна экзистенциалистская ассоциация, которая может возникнуть в данной связи, отсылает нас уже к «бунтующему человеку» А. Камю. Данный антропологический образ характеризуется французским философом категорией бунта, по смыслу близкой к понятию борьбы: «Бунтующий человек, <...> в своем первом порыве протестует про-

тив посягательств на себя такого, каков он есть. Он борется за целостность своей личности. Он стремится поначалу не столько одержать верх, сколько заставить уважать себя» [3, с. 130]. Человек идет на эту крайнюю меру, чтобы перевернуть всем социальным обстоятельствам, абсурдности и бессмысленности бытия доказать себе, что именно так, уподобляясь мифологическому Сизифу, можно и нужно «здесь» и «сейчас» утверждать смысл своего существования. Как отмечает А. Камю: «Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека» [3, с. 92].

Отметим еще одну философскую ассоциацию: воинственная тематика произведений В. Высоцкого невольно создает параллель с философией Ф. Ницше, считающегося одним из главных предвестников экзистенциализма. На сходстве некоторых интенций их наследия следует остановиться отдельно — творчество этих мыслителей формирует определенное мировоззрение, генерирующее непреодолимую внутреннюю мотивацию к активной жизненной позиции.

Образ подлинного человека (точнее — сверхчеловека) у Ф. Ницше — это результат процесса, согласно которому обычного человека «должно преодолеть» [8], т. е. опрокинуть всё имеющееся и «выдавить» из себя социокультурную начинку своей эпохи. К слову, в оригинале эта фраза звучит как: «Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden muss» [14, р. 26], где глагол «überwunden» имеет такие коннотации: «побеждать», «побороть», «перебороть». Итак, оба автора призывают взять в руки оружие. Про «ещё теплый» меч на поле боя, как уже было отмечено, говорит В. Высоцкий, подразумевая испытание личности на зрелость, и его же метафорически упоминает Ф. Ницше, но уже в использовании в качестве орудия острой словесной атаки: «С моральной стороны защита труднее нападения. — Истинно геройский и образцовый поступок хорошего человека состоит не в том, чтобы нападать на возражение противника и его самого продолжать любить, а в нечто более трудном — защищать свое

собственное дело, не причиняя и не желая причинять страданий нападающему на него. Меч нападения честен и широк, меч же защиты — часто напоминает иглу» [7]. Очень красноречива знаменитая фотография Фридриха в форме прусского артиллериста с саблей в руках.

Философия Ф. Ницше, рассмотренная по данным углом, — это юношеский максимализм, обретенный в яркую и отточенную метафорическую форму. «Философия» В. Высоцкого заключается в ином, но она также остра и колюча. Произведения В. Высоцкого нагружены (и в некоторых местах даже «перегружены») экзистенциальными мотивами, которые «пойманы» автором в хлесткие фразы, выражающие переживание именно этого момента жизни, без возвышенного приукрашивания, когда «восходящие потоки» обжигают и режут щеки «холодной острой бритвой». Образно выражаясь, оба автора колот жгучими словами и попадают в болевые точки, ибо мир суров, и слабому в нем места нет. Всё это, разумеется, не исключает осознания того, что В. Высоцкий и Ф. Ницше — совершенно разноплановые творческие личности, которые несопоставимы ни по мировоззренческому масштабу, ни по их влиянию на современную культуру и философию. С другой стороны, в современных гуманитарных исследованиях подобные параллели проводились и ранее, в частности, в статье В. Хазиева «Ницше и Высоцкий, или умный на Голгофу не пойдет...»: «Люди (в терминах Ницше "толпа"), образующие "народ", живут в Аполлоновском мире. <...> Но среди людей время от времени появляются те, кто не желает терять своей дионисийской природы, хотя бы даже обрекая себя на страдания или даже на смерть. Для толпы они "глупые бараны" не понимающие здравого смысла повседневной жизни, где надо насиловать свое естество для удобства и утилитарной пользы. Ницше называет их "сверхчеловеком". Они творят новый пласт Аполлоновского порядка, который новое поколение "умных баранов" будет принимать за истины последней инстанции, а прежний

"сверхчеловек" станет своим для всех представителей толпы народа — от рафинированного интеллигента до уголовника. ... Высоцкий завоевал право быть самим собой, непохожим ни на кого. Он не принадлежит ни государству, ни народу, ни нации, ни партии, ни отдельному человеку. Поэтому он ничей и общечеловеческий, ибо реализовал естественное право, данное каждому, но реализуемое лишь единицами» [12]. Метафорически можно провести такую параллель: если для Ф. Ницше человек — это «канат, натянутый между животным и сверхчеловеком», то для В. Высоцкого — воин (герой), канат, который натянут между инфантильностью и зрелостью. При этом следует обратить внимание на справедливое замечание С. Свиридова: «Борьба, по Высоцкому, предполагает высокую нравственную цель и равенство противников. Иначе страсть воина выражается в зависимость от "запаха крови"» [11]. И если во втором пункте в позиции В. Высоцкого и Ф. Ницше можно найти общее, то в вопросе нравственных интенций личности заметно явное расхождение: ницшеанский человек, в борьбе преодолевший самого себя и ставший сверхчеловеком, выходит в сферу «по ту сторону добра и зла», в которой понятие нравственности теряет свой изначальный смысл.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Несмотря на кажущуюся отдаленность от философии, экзистенциальная и этическая проблематика составляет существенную часть творчества В. Высоцкого. Достаточно заметно она демонстрируется в жанре баллады, среди множества которых особо выделяется «Баллада о борьбе».

2. Образ воина — это определенная антропологическая модель, описывающая процесс становления личности, ее моральных качеств и т. п. Моральное созревание человека, по В. Высоцкому, неотторжимо от ломки собственной инфантильности, порой суррогатно подкармливаемой искусством, в частности, литературой.

3. Для обретения себя человек нуждается трансгрессировать («остаться без кожи»), преодолевать привычные стереотипы и шаблоны как обыденности, так и возвышенные и романтические образы книжной культуры. Для этого надо бросить вызов обстоятельствам, которые могут быть «несовместимы с жизнью», преодолеть себя и, став воином, прорубить в повседневной робо-

сти или романтической мечтательности собственную жизненную тропу.

4. Литературное наследие В. Высоцкого удивительным образом пересекается с иррациональной, неклассической философией: в нем усматриваются определенные параллели как с идеями Ф. Ницше, так и французского и немецкого экзистенциализма XX в.

1. Высоцкий В. Баллада о борьбе. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kulichki.com/vv/pesni/sred-oplyvshix-svechej-i.html>
2. Высоцкий В. Баллада о времени. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kulichki.com/masha/vysotsky/pesni/zamok-vremenem-sryt-i.html>
3. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю ; Пер. с фр. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с. — (Мыслители XX века).
4. Камю А. Посторонний / А. Камю // Сочинения ; Пер. Н. Немчиновой. — М.: Прометей, 1989. — С. 21–82.
5. Матрос Л. Г. Философ Владимир Семенович Высоцкий / Л. Г. Матрос // Lib.ru / Современная литература. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lit.lib.ru/m/matros_l_g/ocherk-4.shtml
6. Матрос Л. Г. Владимир Высоцкий: баллада о любви / Л. Г. Матрос // Федеральный информационно-аналитический журнал «Сенатор». — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://senat.org/senat-news/Vladimir_Vusockiy.html
7. Ницше Ф. Смешанные мнения и изречения. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/mixed-opinions/>
8. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше; Пер. с нем. — М.: Интербук, 1990. — 301 с.
9. Подорога В. А. Человек без кожи. Достоевский / В. А. Подорога // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. — М.: ИФ РАН, 1995. — С. 126–160. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/podor/podor>
10. Свиридов С. В. Званье человека: поэтическая философия Владимира Высоцкого / С. В. Свиридов. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://vv.mediaplanet.ru/anthology/2007/Sviridov-Zvane_cheloveka/.text
11. Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого / С. В. Свиридов. — Автореф. дисс... канд. филол. наук. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова. — 2003. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/struktura-khudozhestvennogo-prostranstva-v-poezii-v-vysotskogo>
12. Хазиев В. С. Ницше и Высоцкий, или умный на Голгофу не пойдет... / В. С. Хазиев // Гуманистические искания В. Высоцкого и проблемы духовной жизни человека в современном мире. — Уфа-Сочи, 2004. — С. 17–19. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ihtik.lib.ru/2013.05_ihtik_philosophy/
13. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления ; Пер. с нем. — М.: Республика, 1993. — С. 192–220.
14. Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wissensnavigator.com/documents/zarathustra.pdf>.

The article is devoted to the analysis of philosophical-anthropological ideas of the literary heritage of V. Vysotsky, which are well represented in the genre of the ballad. It is assumed that the author depicted the way of the warrior is a certain anthropological model describing the process of identity formation and formation of its moral qualities. States that despite the metaphysical contents, these ideas have significant similarities with the works of classics of German and French existentialism.

Keywords: *fight; warrior; ethics, the works of Vladimir Vysotsky; existentialism; existential*

УДК 130.2

О. И. Микитинец

Пространственно-временная структура текста в постмодернизме

Статья посвящена особенностям пространственно-временной структуры текстов в постмодернизме. Анализируются такие понятия, как «различание» Ж. Деррида и «повторение» Ж. Делеза. Различание рассматривается как гиперпространство текста, выделяются его основные качества — временность и присутствие. При анализе феномена «повторение» акцент делается на формах синтеза времени, выделяется такая форма, как пустое, или «обезумевшее», время.

Ключевые слова: *текст; культура; различание; повторение; время; пространство; интertextуальность; смысл*

Актуальность исследования. Рассмотрение восприятия и понимания времени и пространства представителями постмодернизма актуально по нескольким причинам. Во-первых, нельзя говорить о постмодернизме как о классическом философском направлении. Это своеобразный феномен на стыке современной философии и культурологии, включающий такие течения, как, например, французский, немецкий постмодернизм, деконструктивизм, и не имеющий четких границ. Однако все вышеперечисленные направления объединены центральной проблемой — проблемой пространственно-временной структуры текста. По словам одно-

го из исследователей постмодернизма И. П. Ильина, происходит «... онтологизация понятия "текста" ("повествование"), ставшего эпистемологической моделью реальности как таковой» [5, с. 6]. Во-вторых, культура и сама реальность, понимаемые этой традицией как текст, значительно расширяют границы исследования и позволяют открыть новые горизонты понимания времени-пространства текста (культуры). В предыдущих работах мы уже рассматривали некоторые постмодернистские концепции, например, такие как текстуальный анализ, предложенный Р. Бартом (см. [6]). Однако постмодернизм, «превративший» весь мир и собственно

культуру в текст, требует более детального рассмотрения.

Объектом исследования выступает пространственно-временная структура текста, предметом являются особенности пространственно-временной структуры текста в постмодернизме.

Целью статьи является выявление особенностей пространственно-временной структуры текста в постмодернизме.

Степень разработанности проблемы.

Постмодернизм часто определяют как философию отрицания всего накопленного опыта. Отсюда и принципы постмодернизма, такие как деконструкция и деструкция (разрушение), «смерть автора», а затем и читателя. В данном исследовании мы остановимся на рассмотрении и анализе только некоторых понятий, имеющих ключевое значение для понимания пространственно-временной структуры текста с точки зрения заявленных направлений.

Так, одним из понятий, имеющих непосредственное отношение ко времени и пространству текста, является различие — термин, введенный Ж. Деррида в работе «Письмо и различие» (см. [3]). Вводя в постмодернистский терминологический словарь слово (авторский термин — группировка) различие, Ж. Деррида избегает какого бы то ни было его смыслового ограничения. Именно поэтому различие — это не термин, концепт или понятие, это — слово пучок, которое, по его словам «... кажется, собственно, более подходящим, чтобы отметить, что предлагаемая группировка обладает структурой спутанности, ткань, переплетения (выделено мной. — *О. М.*), которое позволяет разойтись различным нитям и различными линиям смысла — или силы — и при этом готово связать другие из них» [3, с. 379]. Ж. Деррида все же не смог уйти от структуры как таковой, однако пространство этой структуры сильно видоизменилось, появилась возможность неограниченного числа новых, совершенно неожиданных и непредсказуемых прочтений смыслов. Различия не существует как такового, у него нет

сущности или существования, т. е. оно не сводится ни к каким онтологическим характеристикам в классическом понимании. Однако, по словам автора, оно открывает пространство любой системы, включает его в себя и записывает (термин Ж. Деррида. — *О. М.*) в том самом месте пространства-времени, в котором обнаруживается наше присутствие (присутствие), охватывая и само пространство-время присутствия. Различие, таким образом, определяет топос нашего пребывания во времени, являясь некоторым гиперпространством (по терминологии У. Эко. — *О. М.*). Рассматривая семантический анализ данного понятия, проводимый Ж. Деррида, можно обнаружить его (понятия) пространственно-временные основания. Философ рассматривает два значения латинского слова *differre* и смыслы, вносимые в современное понятие *la difference* (различие) этими двумя значениями, а также значение греческого слова *διαφερείν*. Итак, первое значение — это выжидание: «... действие откладывания на потом, <...> в отсчет времени и сил в рамках операции, включающей <...> отсрочку, запаздывание, запас, воспроизведение — <...> выжидание. Различать в этом смысле означает выжидать, прибегать, сознательно или неосознанно ко временному и выжидательному посредничеству...» [3, с. 383]. Обнаруживаемое посредством времени *differance* необходимо для означивания, собственно означивание возможно только посредством различия. Деррида говорит о движении означивания, когда находящийся в настоящем элемент означивания соотносится с прошлыми и будущими элементами. Настоящее конституируется посредством такого соотношения вещей и элементов настоящего с отпечатками прошлого. Введенное Ж. Деррида понятие выжидания как одного из смыслов различия оказывается феноменом, несущим в себе первоначальные пространственные и временные характеристики. Итак, выжидание — это процесс изначального конституирования пространства-времени, динамический промежуток, разделяющий настоящее в

самом себе, а также отделяющий все порожденные настоящим элементы. Что же касается другого значения (*différer*), не включенного, по словам исследователя, в греческий *διαφερείν*, то его значение Ж. Деррида определяет следующим образом: «... не быть тождественным, быть иным, отличимым и т. д. Когда имеешь дело с различными различающимися на письме производными этого глагола, идет ли речь о инаковости несхожести, или об инаковости неприятия и полемики (разброд, распри, разногласие, расхождение), надо, чтобы среди других элементов проявлялся — активно, динамично, с некоторой настойчивостью в повторении — промежуток, расстояние, разнесение» [3, с. 383]. Здесь мы видим, что одно значение имеет в своей основе временную составляющую, а другое — пространственную. И именно различие в отличие от различения обнаруживает все эти значения.

На основе идей Ф. де Соссюра о различении в языке Деррида анализирует различие с позиций знака как «систематическую игру» смыслов, где все понятия представляют собой цепочку или систему и взаимосвязаны между собой. Причем само различие не является понятием, находясь в другом пространстве, оно представляет движение, благодаря которому любая система кодов складывается как переплетение смыслов. Движение означивания возможно только благодаря различию, несущему в себе временность и присутствие. Последнее Деррида рассматривал как «время направления», которое показывает нам форму самоприсутствия — понимание (перевод мой — *О. М.*) [7, с. 75]. Каждый элемент означивания, присутствующий в настоящем, соотносится с иной вещью (в пространстве), сохраняет в себе следы прошлого соотношения (во времени и пространстве), а также предвосхищает «метки» будущего, и с помощью этого соотношения конституируется, разделяясь в самом себе, — настоящее: «... именно это конституирование настоящего как «изначальный» и несводимо непростой, стало быть, *stricto*

sensu, неизначальный синтез меток, следов удержания и предрержания (чтобы, по аналогии и на время, воспроизвести здесь феноменологически-трансцендентальный язык, который вскоре обнаружит свою неадекватность) я и предлагаю называть археписьмом, археследом или различием. Каковое (есть) (сразу) разнесение (и) выжидание» [3, с. 389]. Так время и пространство с помощью различия как движения пучка следов обнаруживают себя в самом ядре слова (текста), и постоянно конституируя, наполняют пространство текста новыми смыслами. Ж. Деррида пошел в своих размышлениях дальше Р. Барта, разделившего текст и произведение. Разбирая, подвергая деконструкции знак, он выходит к онтологическому основанию зарождения смысла слова, к различию, пучку смысловых нитей, отличающихся от нитей текста (по терминологии Р. Барта. — *О. М.*) тем, что предсказать или предугадать сплетение нитей в запутанном пучке практически невозможно.

Итак, что же дает тексту появление такого феномена, как различие? *Differance* — это возможность противоположности, когда путем взглядывания в настоящее мы можем увидеть трещины прошлого и следы будущего, и тогда настоящее разделяется самим собою, становится отличным от себя (см. [1, с. 22]). Различие еще более усиливает эффект различия: «... это условие формирования формы, условие означивания... РазличАние предполагает двойную деформацию пространства и времени как опор восприятия и осознания. А именно, различАние — это промедленность, отсроченность, постоянное запаздывание во времени и отстраненность, смещение, разбивка, промежуток в пространстве» [1, с. 24].

Наличие, включающее в себя время и место, разбивается различием, время замедляется, а пространство разделяется. К тому же, уже не существует времени отдельно и пространства отдельно, они переплетаются. Различие включает в себя различие, дополняя его пространственно-временными измене-

ниями. Эти изменения очень хорошо описаны одним из наиболее известных переводчиков и критиков Ж. Деррида — Н. Автономовой в работе «Деррида и грамматология». Если раньше время и пространство имели совершенно четкие и точные характеристики, которые и применялись к самим предметам, то теперь, по ее словам, они стали нестабильными, неустойчивыми, появились новые возможности их взаимодействия. Это привело к гораздо большей открытости и познаваемости внутреннего пространства самих вещей. Оно становится динамичным, причем у динамики нет четкой схемы или структуры, ее невозможно предугадать или определить заранее. Н. Автономова называет такое развертывание пространства почти сказочным: «...пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Куда ни повернешься — все сплошь заколдованные места: думая, что удаляемся от них, мы вновь к ним приближаемся, а надеясь вернуться, никогда не попадаем туда, откуда вышли; таким образом, возникает как бы двойное движение, парадоксальным образом включающее приближение и отдаление» [1, с. 78]. Смещение времени и пространства, а также времен и пространств между собой уравнивает их, создает своеобразное пространство текста, где нет ни начала, ни конца, ни прошлого, ни будущего, ни центра, ни границ. Создается ощущение, что истинный и конечный смысл текста теряется, остаются лишь промежуточные смыслы, совершенно не влияющие на общую картину. Однако они позволяют интертекстуальности развиваться в полной мере: «... позволяют ... навести ... мосты между любыми произведениями — сплошь вторичными, состоящими из подлинных или мнимых цитат, отсылок, реминисценций, в которых всякое слово — чужое, но все чужое может войти в твой текст» [1, с. 78]. Это обогащает, оживляет мертвое произведение, позволяя тексту жить собственной жизнью. Текст как бы не зависит от своей эпохи, от автора, превращаясь в письмо, оставляющее везде свои следы, плетя паутину интертекста, создавая как

последовательное, так и одновременное наложение смыслов в пространстве культуры, являвшемся теперь пространством самого текста. А если вспомнить, что весь мир воспринимается теперь как текст, то пространственно-временную игру письма можно назвать, словами Ж. Деррида, игрой мира. В почти всех терминах Деррида, пытавшегося избавиться от онтологии как таковой, тем не менее, четко прослеживаются пространственно-временные характеристики. Письмо, заменившее собой текст, становится чуть ли не главным (если в постмодернизме это возможно) понятием. Мир (письмо) сплошь заполнен следами, которые никак нельзя назвать завершенными: «Неполнота каждого следа связана с тем, что мир перед нами предстает не в бытии, а в становлении. А точнее, одновременно и во времени становления, и в пространстве расчлененного расположения, или "разбивки"» [1, с. 14]. След нельзя ограничить каким-нибудь одним культурным или социальным пространством. Это некоторое предшествие мысли в пространстве и времени, в то же время неуловимое в нем, он одновременно и есть, и нет. След образует ткань письма. А его (след) в свою очередь разграничивают трещины (*brisure*), которые организуют разбивку следа — таков механизм конституирования текста.

Что касается самого понятия письма, то в исследованиях Ж. Деррида оно выходит за рамки языка, переставая быть его вспомогательной функцией и создавая свое социальное пространство-время. Письмо становится своеобразной «игрой означающих», и вторичными качествами обладает уже означаемое, выводя означаемое на первый план в качестве основы языка. Игра, образующая письмо, обращается сама на себя, стирая, как говорит Ж. Деррида, все границы, и устраняя саму возможность стороннего наблюдения за языком и знаком. Все оказывается вовлеченным в пространство письма, разрушая понятие знака. Однако все это пространство письма не есть основание его существования. Пребывая в гиперпространстве

(термин У. Эко — *O. M.*), письмо схватывается, помещаясь в иное пространство, например, в книгу. Идея книги является глубоко чуждой Деррида, так как четко ограничивает пространство письма, а это невозможно, и, «...отделяя текст от книги, можно сказать, что разрушение книги, ныне возвещающее о себе во всех областях, обнажает поверхность текста» [4, с. 120]. Только разрушение, характеризующее письмо, приносит в текст «новые нити», позволяющие предвосхищать его смыслы (перевод мой — *O. M.*) [7, с. 13].

Еще одно из понятий постмодернизма, объясняемое более через время, чем через пространство — это повторение. Оно было рассмотрено Ж. Делезом в работе «Различие и повторение». Собственно рассмотренная выше интертекстуальность уже предполагает собой повторение. Повторения, «читанные цитаты», встречающиеся в текстах, создают пространство текста и интертекста. Ж. Делез же раскрывает саму природу повторения, которое является, скорее, свойством не самого объекта, а сознания. Именно этот тезис Д. Юма становится отправной точкой исследования Делезом повторения.

Анализ повторения Ж. Делез начинается с описания функции и свойств воображения, которое сжимает мгновения, события, подвергая их определенной модификации. По словам Ж. Делеза, сжатие предваряет всякую рефлексию, образуя «синтез времени»: «Последовательность мгновений не образует время, но заставляет его распасться; она лишь отмечает вечный срыв точки рождения времени. Время образуется только в первоначальном синтезе, относящемся к повторению мгновений» [2, с. 96]. Итак, последовательность мгновений благодаря синтезу преобразуется, мгновения вдавливаются друг в друга, образуя, таким образом, последовательность «живого» (термин Делеза) времени — проживаемое настоящее, в котором и разворачивается время как таковое: «Именно ему принадлежат и прошедшее, и будущее: прошлое в

той мере, в которой предшествующие мгновения удержаны сжатием; будущее — потому что ожидание — это предвосхищение в таком сжатии. Прошлое и будущее обозначают не мгновения, отличные от того мгновения, которое предполагается как настоящее; они означают протяженность самого настоящего, как сжимающего мгновения» [2, с. 96]. Ж. Делез предлагает нам несколько вариаций синтеза времени. Пассивный синтез времени представляет собой движение живого настоящего от прошлого к будущему, т. е., по словам исследователя, от частного (сжатого прошлого) к общему, являющему собой различие в сознании, образующее будущее. Этот синтез создается в сознании без его участия, а только лишь при созерцании, предшествуя всякой рефлексии и памяти, просто своим движением направляя время. Память же, под воздействием впечатления, сохраняет в определенном «пространстве времени» некоторые события. Именно в определенном пространстве определенного времени, что позволяет нам говорить о том, что время имеет собственное пространство пребывания. Время становится дискретным, прошлое теперь не только удерживает, но и отражает и воспроизводит события, а будущее — не только предвосхищает, но и обладает рефлексией понимания. Синтез времени становится активным. Так, по Ж. Делезу: «Создание повторения включает уже три инстанции: то в-себе, которое делает его немислимимым или разрушает по мере возникновения; для себя пассивного синтеза; и, наконец, основанное на последнем отраженное представление "для-нас" в активных синтезах» [2, с. 101]. Повторения, сжимаясь в пассивном синтезе времени, поддаются рефлексии только в пространстве, рождаемом временем, и воспроизводимы только в нем. Роль воображения, по Ж. Делезу, состоит в «выманивании» у повторения различия, некоторого «нового». Повторение всегда воображаемо по своей сущности, однако не ложно. Воображение

создает момент повторения, помещая в определенное время (и пространство времени) просто элементы повторения, содержащееся в живом настоящем (т. е. пассивном синтезе времени). Различие, которому Делез придает, как и все постмодернисты, огромное значение, вначале используется автором как синтез повторения. Однако позже уточняет, что повторение, как возникающее явление, существует для различия. Итак, время является ключевым в процессе «различения» и возникновении повторения. Синтез же времени, о котором мы говорили ранее, «учреждает настоящее». Автор не упоминает измерения времени, где прошлое, настоящее и будущее являются измерениями времени. Их не существует, есть (существует) только настоящее, измерениями которого прошлое и будущее являются. Они и обеспечивают внутривременной синтез, когда настоящее, имея свою некоторую длительность, не может (физически) длиться вечно. Происходит постоянная смена повторений, зависящих от созерцающего субъекта, смена повторений в созерцании. Настоящее имеет сложную многоуровневую структуру; так два более коротких по длительности настоящих (момента), следующих друг за другом, вписываются, поглощаются третьим, тоже настоящим, превышающим первые два по длительности. Ж. Делез обнаруживает три синтеза времени. Первый — это внутривременный синтез настоящего, которое, однако, является проходящим. Время находится в границах настоящего, двигаясь скачками, наслаивающимися друг на друга, оно проходит, не являясь соразмерным времени как таковому. Делез называет первый синтез времени синтезом Привычки, являющимся основанием, но отнюдь не обоснованием времени. Обосновывает же время Память, это она заставляет время проходить, и включают в себя и привычку и настоящее. Память, основанная на привычке как синтезу времени, обосновывается другим пассивным синтезом: «... Габитус и Мнемозина, или союз неба

и земли. Привычка — первоначальный синтез времени, учреждающий жизнь настоящего, которое проходит. Память — основной синтез времени, учреждающий бытие прошлого (то, что делает настоящее переходящим)» [2, с. 106]. Итак, во времени появляется прошлое, находящееся «... между двумя настоящими — тем, которое было, и тем, по отношению к которому оно прошло. Прошлое — не само это прошедшее настоящее, но нацеленный на него элемент прошлого. Тогда частное заключено в цели, то есть в том, что "прошло", тогда как само прошлое, "было", сущностно общее. Прошлое вообще — элемент нацеливания на каждое прошедшее настоящее в частности, как частное» [2, с. 107]. Для Памяти прошлое становится общим, а настоящее — частным.

Мы можем сделать вывод, что различие настолько приближено по описанию и функциям ко времени, что время в своей сущности, и становится различием, передаваемым и подвергаемым рефлексии только в пространстве — организованном движением времени. Прошлое показывается Ж. Делезом как а priori, чистое прошлое. Оно противопоставляется воспроизводимому прошедшему настоящему и актуальному настоящему, однако активный синтез памяти преобразует эти измерения времени в противоположные части чистого прошлого. Эти элементы никак не объясняют образование самого чистого прошлого, так как, по словам Ж. Делеза, невозможно восстановить прошлое только исходя из наличия в нем настоящего. Ведь невозможно вызвать движение настоящего (в прошлое) исходя из самого настоящего, которое бы не проходило. Опираясь на исследование А. Бергсона, Делез указывает, что «...каждое актуальное настоящее — лишь все прошлое целиком в самом сжатом виде. Прошлое не заставляет проходить одно из настоящих, не вызывая появления другого, но само не проходит и не приходит. Вот почему, далеко не будучи измерением вре-

мени, оно — синтез всего времени целиком, а настоящее и будущее — лишь его измерения. Нельзя сказать — прошлое было. Оно больше не существует, уже не существует, но упорствует, оно содержится — оно есть. Оно упорствует своим прошедшим настоящим, оно содержится в актуальном или новом настоящем. Оно — в-себе времени как последнее основание перехода. В этом смысле оно образует чистый, общий элемент, а priori любого времени» [2, с. 109]. Существует еще один элемент времени, который обосновывает его, — это прошлое, никогда не бывшее настоящим. Однако представить такое время мы не можем, поэтому всегда в нашем представлении есть только настоящее, но разворачивается оно посредством прошлого: «...Настоящее — самая сжатая степень сосуществующего с ним прошлого» [2, с. 110].

Подходя ко второму синтезу времени, называемому Ж. Делезом «двусмысленностью Мнемозины», автор возвращается к вопросу о припоминании и времени. Обоснование физического времени, проживаемого душой, Делез находит в чистом прошлом Идеи. Это прошлое выражается в настоящем «как мифическое прошедшее прошлое» [2, с. 117]. Если сопоставить теорию Делеза со временем текста Барта (см. [6]), то можно увидеть, как мифическое прошедшее прошлое часто используется как время описания эпоса. Идея связана с представлением, которое обосновывает, и в этом — недостаток второго синтеза. Третий синтез представляет собой пустую форму времени. Лучше всего суть его объясняет строчка из «Гамлета», приведенная Делезом: «Время сорвалось с петель» [2, с. 117]. Петля в данном случае обозначает зависимость времени от многих факторов, подчинение времени ей. Здесь же представлено обезумевшее время: «...вышедшее за данную ему богом кривизну, освободившееся от своего слишком простого кругового вида, избавившееся от событий, составлявших его содержание, порвавшее связь с движением, одним

словом — открывающее себя как пустая и чистая форма. Само время происходит (то есть, очевидно, перестает быть кругом), а не что-то происходит в нем (следуя слишком простой форме круга). Оно перестает быть количественным и становится порядковым, чистым порядком времени» [2, с. 117]. Время становится статичным, больше не подчиняется движению, становясь самой радикальной формой изменения времени. Возникает совершенно иное перераспределение временных измерений, не важно, совершено уже действие или нет, всегда первая часть этого действия (символа) проживается в прошлом. Это первое время. Второе — настоящее, являющее собой равенство действию. Третье — будущее, создающее непрерывные возможности. Из всего этого складывается образ, превосходящий сам себя, символический образ. И все происходящее вокруг является повторением во времени относительно его. Все измерения времени являются модификациями повторения. Будущее, третье повторение, различает прошлое и настоящее, выпрямляет их, вычленив чистое время и «срывая его с петель». Будущему, неразрывно связанному с двумя другими повторениями, присуще вечное возвращение, благодаря которому не происходит смешение повторений: «...неподвижная плоскость здесь снова оживает; прямая линия времени, как бы влекомая собственной протяженностью, вновь делает странную петлю, ни в чем не сходную с предыдущим циклом; она ведет к неформальному и соответствует лишь третьему времени и всему тому, что ему присуще» [2, с. 335].

Таким образом, с точки зрения постмодернизма, весь мир и культура воспринимаются как «бесконечный текст», существование вне текста невозможно. С одной стороны, такое понимание мира позволяет подвергнуть «текстовому анализу» любое явление и событие, но с другой, лишает текст собственного бытия. В постмодернизме появляется и культивируется такой феномен, как «смерть автора». Отказ от автора для

постмодернистов возвышает письмо над языком, открывает границы текста. Вводится понятие присутствия, определяемого как движение времени и во времени, и отсутствия — как пустоты, пустого пространства. Их взаимодействие является онтологическим основанием письма. Различание, вводимое Ж. Деррида, представляет собой над-текстовое или до-текстовое пространство, не имеющее существования, однако открывающее и включающее в себя пространство любой системы (текста), и записывающее его в себе в том самом

пространстве-времени, где обнаруживается наше присутствие. Три синтеза времени, вводимые Ж. Делезом, обнаруживают пустую форму времени. Подобно пустому пространству (термин У. Эко), являющемуся основой возникновения пространства текста, пустое время, обезумевшее время как пустая форма (пространство) времени, освобожденная от движения и являющаяся основой для возникновения всех трех измерений времени в пространстве, создаваемом этим же статичным временем.

Автономова Н. С. Деррида и грамматология / Наталья Автономова // Жак Деррида. О грамматологии; Пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — С. 7–111.

2. Делёз Ж. Различие и повторение / Жиль Делёз; пер. с франц. Н. Б. Маньковской. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.

3. Деррида Ж. La Différance // Письмо и различие / Жак Деррида. — СПб.: Академический проект, 2000. — С. 377–402.

4. Деррида Ж. О грамматологии / Жак Деррида; пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 520 с.

5. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. — М.: Интрада, 1996. — 255 с.

6. Микитинец О. И. Ролан Барт: текстуальная осмысленность пространства / О. И. Микитинец // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. — Симферополь, 2008. — Т. 21 (60). № 1. — Серия: «Философия. Социология». — С. 200–205.

7. Chaffin Deborah. Hegel, Derrida, and the sign / Deborah Chaffin // Silverman H J Staff, Hugh J Silverman. Derrida and Deconstruction. — New York: Routledge, 1989. — P. 75–90

The article is devoted to the peculiarities of the space-time structure of texts in postmodernism. Analyze concepts such as "difference" Derrida and "reiteration" G. Deleuze. Difference regarded as hyper text highlighted its main quality — time and attendance. In the analysis of the phenomenon of "reiteration" special emphasis on the synthesis of forms of the time, such a form is allocated as empty, or "distraught" time.

Keywords: *the text; the culture; difference; reiteration; the time; the space; intertextuality; sense*

УДК 93

Т. В. Пирожкова

Книжное дело в Крымской АССР: проблемы полиграфического производства 1920 — 1930-х гг. (по архивным материалам)

В статье рассматриваются и анализируются архивные данные о состоянии полиграфии Крымской АССР в 1920 — 30-е гг. Описывается структура полиграфической отрасли, выявляются её материально-технические проблемы, анализируются показатели эффективности деятельности. Полученные данные сопоставляются с общим ходом развития советской полиграфии в рассматриваемый период.

Ключевые слова: *книжное дело; Крымская АССР; полиграфическое производство; материально — техническая база полиграфии; типография; Крымполиграфтрест*

Изучение книжного дела имеет важное значение при исследовании различных аспектов региональной истории, позволяя расширить представление как об экономическом, так и о политическом и культурном состоянии региона в определённый период. Исследование данной темы будет способствовать составлению более полного понимания развития отечественного книжного дела в целом.

История книжного дела Крымской АССР, в отличие от истории периодики, на данном этапе изучена недостаточно, хотя отдельные её аспекты получили освещение в литературе. Так, в работах Б. В. Змерзлого рассмотрены различные вопросы издательской

деятельности на крымскотатарском языке, проблемы обеспеченности образовательных заведений Крымской АССР учебной литературой. Отдельные аспекты издательской деятельности затронуты также в работах таких исследователей, как М. В. Прохорчик, Г. Н. Кондратюк, А. М. Жердева и некоторых других. Предшествующий образованию Крымской АССР период развития книжного дела с акцентом на анализе состояния полиграфии региона освещён В. В. Бойко.

Объектом данного исследования выступает полиграфическое производство как часть книжного дела Крымской АССР. Предметом исследования явля-

ются проблемы материально-технического оснащения типографий Крыма в 1920 — 1930-е гг.

Целью работы является изучение состояния материально-технической базы полиграфического производства Крымской АССР и сопоставление полученных результатов с общим ходом развития советской полиграфии. В рамках достижения поставленной цели предполагается решение таких задач, как изучение структуры полиграфического производства Крымской АССР, анализ состояния технического оснащения крымских типографий, выявление материально-технических проблем крымской полиграфии.

В работе использованы документы, хранящиеся в следующих фондах Государственного архива Республики Крым: Р-652 (Совнарком Крымской АССР), Р-663 (ЦИК Советов рабочих, крестьянских, красноармейских и краснофлотских депутатов Крымской АССР), Р-63 (Управление Крымской государственной полиграфической промышленности Наркомата лёгкой промышленности Крымской АССР), Р-4093 (Коллекция документов по истории развития народного хозяйства, культуры, образования и здравоохранения Крымской области).

Состояние полиграфической промышленности страны в целом в 1920-е годы было критическим. Нехватка бумаги, изношенное оборудование, недостаточное количество специалистов, финансовые трудности — всё это было типичными чертами отечественной полиграфии как на уровне государства в целом, так и на уровне отдельных его регионов. Развитие полиграфии этого периода связано с задачами восстановления, реконструкции отрасли. В 1929 г. был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства, на базе которого принимается план развития печати. Нарастание отечественного производства бумаги и масштабная реконструкция полиграфической отрасли входили в область первоочередных задач. В результате, с 1931 г. машиностроительным заводом Рыбинска было освоено производство плоскопе-

чатных машин и других видов оборудования; с 1932 г. появляются лино типы, произведенные в Ленинграде. Различные виды малых печатных машин, а также иное оборудование начали выпускать в ряде других городов СССР. В 1932 г. СССР удается впервые отказаться от импорта бумаги.

Второй пятилетний план, базируясь на достижениях первой пятилетки, предполагал полную техническую реконструкцию полиграфической промышленности, полное освобождение от импорта. В ходе реализации плана к 1937 г. в стране функционировало уже 12 машиностроительных заводов, производящих полиграфическое оборудование. К 1941 г. ими было освоено около 80 наименований различных машин. В разных регионах страны возникло множество новых типографий.

Одновременно с задачами реконструкции полиграфической промышленности решались задачи реорганизации, концентрации производства. На базе разрозненных типографий в рамках НЭП в 1922 г. начинают создаваться такие формы объединения государственных предприятий, как тресты, деятельность которых, согласно декрету СНК СССР от 17 июля 1923 г., осуществлялась на коммерческих началах с целью получения прибыли. Хотя в связи со свёртыванием НЭП в начале первой пятилетки (1928/29 — 1932/33 гг.) функции трестов были ограничены, они, как форма хозяйственного объединения, продолжали своё существование и работали в соответствии с плановыми производственно — финансовыми заданиями.

Как происходило развитие полиграфической отрасли Крымской АССР в рассматриваемый период?

Книгоиздательское дело Крымской АССР базировалось, в основном, на типографиях, входившими в состав Крымполиграфтреста. В Трест, согласно Уставу, вошли 7 типографий. Его уставной капитал составил 1101760 руб. 21 коп.; в особой описи также перечислялись земельные участки на сумму в 34298 руб. 55 коп. [1, л. 5].

На протяжении 1920 — 1930-х гг. структура Треста менялась. Так, в 1927—1928 годах в него входило 8 предприятий в восьми городах Крыма. При этом, только два предприятия были типолитографиями — в Симферополе и Феодосии. Остальные выполняли только типографские работы [2, л. 60]. В 1931 г. в Тресте было 9 типографий, но уже актуальным был вопрос об организации ещё нескольких [3, л. 17]. Во второй пятилетке планировалось включить в состав Треста две типографии, находящиеся вне его подчинения и открыть семь новых [4, л. 53-54]. Но в 1934 г. в составе Треста указываются только 10 типографий [5, л. 7]. В 1935 г. Трест объединяет уже 17 типографий [6, л. 24]. Согласно Уставу Треста от 1938 г., в нем насчитывалось 10 типографий. Уставной капитал предприятия в этот период составил 1954582 рублей [7, л. 9-9 об.]. Изменения в количестве предприятий обуславливалось, в первую очередь, переходом предприятий из ведения Треста в подчинение другим организациям (местным органам власти, редакциям газет) и наоборот.

Среди типографий Треста ведущее место в сфере книгопечатания занимала Первая Гостипография Симферополя. Однако в различные периоды истории Крымской АССР книги печатали и другие типографии.

Перед полиграфией Крыма стояли те же проблемы, что и перед отраслью страны в целом. Дефицит бумаги проявлялся в нескольких аспектах. Во-первых, в документах 1930-х гг. часто упоминается нехватка бумаги. Так, в докладной записке Треста 1931 года отмечалось, что норма отводимой Крыму писчей бумаги в течение прошлого (1930) года уменьшилась вдвое, а в первом квартале текущего (31) года опять вдвое, фактически же было получено только 25% от этой урезанной нормы [3, л. 19]. В 1934 г. СНК Крымской АССР констатировал, что на издание «стабильных» учебников Крыму было выделено всего 34% объёма бумаги от требуемого количества. [8, л. 9, 27] Осложняло работу Треста и то, что после 1932 г. ему

перестали выделять собственные фонды бумаги, что обусловило зависимость от заказчиков [9, л. 6-7].

Во-вторых, в документах зафиксировано несоответствие качества поставляемой бумаги требованиям производства и непригодность оборудования к работе с определёнными видами сырья. Так, в годовом отчёте за 1928/29 г. указывается, что Трест неудовлетворительно снабжался флатовой (то есть листовой) бумагой, что повлекло за собой передачу многих заказов за пределы Крыма. Там же говорится, что оборудование Треста не приспособлено для работы на ролевой бумаге [10, л. 17 об.]. Плохое качество бумаги отмечалось в 1931 — 1932 гг. [4, л. 54].

Во-вторых, серьёзной проблемой крымской полиграфии была нехватка нового оборудования. В годовом отчёте Треста за 1928/29 г. указывается, что износ оборудования достигает в среднем 50 — 60%, а по литографскому цеху эти показатели доходят до 80%. [10, л. 17 об.] В другом документе этого же периода называется и средний рабочий стаж машин — 20-25 лет. [11, л. 1]. Количество же относительно новых машин было незначительным. Так, в упомянутом отчёте за 1928/29 г. говорится о наличии новых машин, но все они (семь единиц) были переплётными. Печатные машины в этот период закупались, в частности, за 1928/29 г. были приобретены одна ротационная и две плоскопечатные машины, но все они были уже подержанными. [11, л. 1]. В этот период Трест, не имея возможности закупать новое импортное оборудование, был вынужден покупать старое у других предприятий, но удовлетворить свои производственные нужды всё равно не мог, что объяснялось сокращением лимита на приобретение техники. [3, л. 18]. Поставки новых дорогостоящих импортных машин в 1920-е гг. были ограничены. Так, из документов известно о получении в 1927/28 г. одного нового лино типа, необходимого для печатания литературы на ново-тюркском латинизированном алфавите [2, л. 63]. Нужно отметить,

что Комитет Ново-тюркского алфавита, будучи заинтересованным в эффективной типографской работе, стремился оказать содействие в удовлетворении заявок Треста на соответствующее оборудование и шрифты. Так, в октябре 1929 г. им была отправлена в представительство ВЦК Ново-тюркского алфавита в Москве заявка Треста на импортное полиграфическое оборудование на сумму 48000 рублей [12, л. 2].

Отмечая сложности в материально-техническом оснащении Крымполиграфтреста в 1920-е гг., нужно указать, что схожие проблемы стояли перед промышленностью Крымской АССР в целом. Так, согласно официальной статистике, 1925/26 год стал первым, когда вложения в основной капитал превысили износ. Основной капитал промышленности находился в это время в состоянии сильной изношенности. [13, с. 55]

Несмотря на предпринятые в 1920-е гг. шаги по переоборудованию типографий, судя по документам, проблемы крымской полиграфии решены в этот период так и не были. Об этом свидетельствуют документы 1930-х годов. Так, в 1935 г. в типографиях Треста числились без износа лишь две плоскопечатные машины, пять так называемых «американок» и один линотип. Одновременно с этим 46 плоскопечатных машин имели степень износа в 60 — 80%, 10 «американок» — 65 — 80%, 3 линотипа — 75%. Единственная, судя по документу, ротационная машина, была изношена на 70%. [6, л. 24 об.]. К 1937 г. в типографиях Треста ещё использовались машины, выпущенные в XIX в.: ротационная машина 1897 года выпуска, с 75% износа; 11 штук печатных литографских плоских машин, выпущенных в 1888 — 1900 гг., со степенью износа в 40 — 80% и т. д. В то же время Трест располагал и современным оборудованием, выпущенным уже во второй половине 1930-х гг. (например, тремя линотипами 1937 года выпуска, пятью «американками» 1935 года выпуска). Стоит отметить, что к этому моменту среди печатных машин Треста были уже и отечественные: два «Пионера» выпуска 1933 —

1934 гг. Впрочем, в документах Треста при характеристике состояния оборудования по-прежнему говорится о технической отсталости и значительном износе. [9, л. 9-10]

Помимо нехватки машин, Трест испытывал также недостаток шрифтов. Об этом говорится в документах 1927, 1928/29 гг. [15, л. 146; 11, л. 1 об.]. В 1937 г. из-за нехватки средств на покупку шрифтов и оборудования Тресту не удалось приспособить Севастопольскую и Ялтинскую типографии для выполнения книжных работ. [9, л. 7].

Проблема переоснащения во многом была связана с финансовыми сложностями, которые, судя по документам, испытывал Трест. Проблемы финансирования неоднократно упоминаются в документах 1930-х гг. Так, в 1934 г. нарком местной промышленности докладывал в СНК КрАССР о том, что, несмотря на относительно удовлетворительное выполнение производственных планов, Трест находится в тяжелом материальном положении. Не может внести в бюджет установленные платежи от прибылей, произвести ряд срочных платежей и даже зарплату выплачивает с затруднениями. Причина этого — задолженности перед Трестом издательств-заказчиков, долг которых на 22.04.34 г. составил 100 тысяч рублей. Трест принимал меры по взысканию с должников долгов в судебном порядке, но безрезультатно — решения арбитража возвращались без взыскания из-за отсутствия средств. [16, л. 52]. О напряжённом финансовом положении свидетельствуют и документы 1937 г. [9, л. 3].

Сложности финансирования негативно отражались на всей работе Треста, в том числе и на качестве продукции, которое, судя по документам, не всегда было удовлетворительным. В архивных делах встречаются претензии заказчиков (главным образом Крымгосиздата), связанные с браком в работе. Так, в документе 1927 г. упоминаются большое количество опечаток в готовой продукции, разнотипной в шрифтах из-за нехватки татарского шрифта, техниче-

ский брак в книгах. [15, л. 146 об.]. Проблема качества не была полностью решена и в последующие годы. В 1937 г., по распоряжению Наркомместпрома, в Первой Гостипографии был введен штат инспекторов и «проверщиков качества», в остальных типографиях эта задача была возложена на директоров и начальников цехов. Несмотря на это, количество брака в первой типографии продолжало расти. [9, л. 18]. В 1940 г. Крымгосиздат, обращаясь в Совнарком республики, приводит данные о многочисленных ошибках в литературе, выпущенной Первой симферопольской типографией. Так, в отпечатанном сборнике норм ГТО было, по словам заказчика, выявлено столь значительное количество ошибок, что «потребуется вырвать и заново отпечатать 14 страниц, на 17 ошибок сделать опечатки и 5 исправить от руки». [14, л. 77 об.]. Помимо причин некачественного выполнения заказов, связанных с плохим финансированием и недостаточным оснащением типографий, следует указать такие факторы, как слабая квалификация части работников Треста и несвоевременное и неравномерное поступление заказов от самих заказчиков (Крымгосиздата в первую очередь), что приводило к сверхурочным работам.

Итак, износ оборудования, перебои в снабжении бумагой, недостаток средств — всё это характеризует условия развития крымской полиграфии в 1920 — 1930-х гг. как достаточно непростые. Насколько эффективной была работа крымских полиграфических предприятий в данном контексте? Официальная статистика 1920-х гг. даёт неплохие показатели. Так, в 1925/26 г. производственный план был выполнен Трестом на 103,3%. На фоне показателей других предприятий (химзавод — 45,1%, завод сельхозмашин имени Ленина — 45,6% и т. д.) эти цифры выглядят оптимистично. [13, с. 53]. При этом, по валовой продукции в этот период Трест смог достичь всего лишь 75,2% от показателей 1913 г. (700 тысяч рублей в 1913 г. и соответственно 526 тысяч

рублей в 1925/26 г.) [13, с. 38]. Но по сравнению с данными по большинству предприятий других отраслей промышленности, эти показатели выглядят также очень хорошо. Годовой отчёт за 1928/29 г., наряду с проблемами производства, фиксирует достижения. Так, в нём говорится о значительном укреплении финансового состояния Треста, получившего в отчётном году 176,6 тысяч коммерческой прибыли при 44,5 тысячах рублей прибыли в 1927/28 г. [13, л. 38]. Согласно объяснительной записке к предварительному варианту контрольных цифр второй пятилетки (1933 — 1937 гг.), первый пятилетний план Трестом был выполнен за три с половиной года, то есть к апрелю 1932 г. Показатели выполнения задания по объёму составили 100%. [4, л. 51]. На вторую пятилетку для книг на крымскотатарском языке были взяты темпы, дающие в последний год пятилетки, по сравнению с 1932 г., повышение в печатных листах на 450%, по книгам для национальных меньшинств на 480%, по русским — на 203%. [4, л. 36-37]. Таким образом, результаты деятельности Треста в 1920 — начале 1930-х гг. выглядят положительно, несмотря на массу нерешённых проблем, которые, в свою очередь, были типичны для всей экономики автономии. Во второй половине 1930-х гг. техническое оснащение типографий улучшилось за счёт пополнения парка оборудования, но многие проблемы крымской полиграфии так и не были решены. В документах продолжают фиксироваться проблемы изношенности оборудования, недостатка средств, простоев. В отчёте за 1937 г. фигурируют неплохие показатели выполнения плана — 99,7% [9, л. 3], но при этом деятельность Треста получает неудовлетворительную оценку [9, л. 152].

Итак, крымская полиграфия развивалась в русле общегосударственных тенденций, преодолевая те же сложности и проблемы. Перед ней стояли те же задачи, что и перед отечественной полиграфией в целом: преодоление технической отсталости и наращивание

мощностей. В рамках этих задач велось переоснащение крымских типографий, наращивание объемов производства. В организационном плане полиграфия Крымской АССР также шла по пути концентрации и централизации, как и предприятия отрасли в целом. Следуя общим тенденциям, в Крыму был создан полиграфический трест.

Мероприятия, направленные на реконструкцию и расширение типографий

Крыма, судя по документам, не смогли полностью решить проблемы отрасли. На протяжении рассматриваемого периода полиграфическая отрасль Крыма сталкивалась и с финансовыми трудностями. Материально-технические и финансовые проблемы сопровождалась нехваткой квалифицированных кадров и сложными взаимоотношениями с заказчиками.

1. ГА РК Р-652, оп. 1, д. 1058
2. ГА РК Р-63, оп. 3, д. 7
3. ГА РК Р-663, оп. 3, д. 493
4. ГА РК Р-652, оп. 5, д. 1109
5. ГА РК Р-63, оп. 3, д. 411
6. ГА РК Р-663, оп. 7, д. 123
7. ГА РК Р-652, оп. 11, д. 619
8. ГА РК Р-652, оп. 7, д. 100
9. ГА РК Р-63, оп. 3, д. 782
10. ГА РК Р-63, оп. 3, д. 23
11. ГА РК Р-63, оп. 3, д. 9
12. ГА РК Р-663, оп. 1, д. 1547
13. Народное хозяйство Крыма за 1926/26 год. (Конъюнктурный обзор). [Электронный ресурс]. — Симферополь, 1927 г. — Режим доступа: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/23187-za-1925-26-1927>
14. ГА РК Р-652, оп. 15, д. 130
15. ГА РК Р-4093, оп. 2, д. 266
16. ГА РК Р-652, оп. 7, д. 52

This paper examines and analyzes the archival data on the status of the printing industry in the Crimean ASSR in the 1920 — 30s. The paper describes the structure of the printing industry, identifies the issues of its physical infrastructure and analyzes the industry performance indicators. The data obtained is correlated to the overall development of the Soviet printing industry during the period under review.

Keywords: book publishing industry; the Crimean ASSR; printing industry; physical infrastructure of the printing industry; printing house; Krympoligraphtrrest

УДК 792. 56; 792. 09

О. С. Празднова

Секреты успеха великих мюзиклов XX века

Целью данного исследования является определение технологий создания успешного мюзикла. В ходе исследования проведен небольшой экскурс в историю жанра, анализ наиболее популярных бродвейских мюзиклов, в результате чего автором определено, чем же должна руководствоваться постановочная группа мюзикла, чтобы проект стал успешным.

Ключевые слова: мюзикл; бродвейский театр; режиссура мюзикла

Мюзикл является уникальным жанром современного театра. Зародившись в начале XX века в США, изначально он представлял собой сугубо развлекательное театральное представление. Однако позже жанр распространился по всему миру, углубил свою тематику и расширил творческие границы. Именно благодаря этому мюзикл обрел грандиозную популярность во многих странах и стремительно развивается сегодня.

Поскольку мюзикл зародился в США, то именно из этой страны приходили все его новшества, и совсем не удивительно, что всемирно известные и самые успешные постановки мюзиклов — родом из Америки. Иностранские критики то и

дело останавливали на них свое внимание, оставляя положительные отзывы и, тем самым, направляли интерес зрителей со всего мира именно на бродвейские постановки. Кроме того, мюзикл является самым коммерчески выгодным жанром современного театра, он собирает полные залы и кассы, затрагивает самые актуальные вопросы, чем и впечатляет зрителя. Именно поэтому многие режиссеры и продюсеры всегда заинтересованы в постановках мюзиклов.

Актуальность темы обусловлена активным развитием этого жанра искусства на современном этапе, требующим более детального изучения, поскольку интерес отечественных режиссеров к

нему растет с каждым днем, а степень изученности данной проблемы в России, к сожалению, не высока, ограничиваясь лишь кратким рассмотрением истории постановок [2].

В данной работе мы ставим целью определить технологии создания успешного мюзикла.

Для реализации цели предстоит решить следующие задачи:

1. Определить суть понятия мюзикл.
2. Изучить наиболее известные бродвейские постановки и особенности их создания.
3. Выделить характерные черты и особенности успешных бродвейских постановок.

Исследование может стать полезным театральным деятелям, желающим работать в жанре мюзикла, а также позволит углубить знания в режиссуре современного музыкального театра.

Мюзикл — сравнительно молодой жанр театрального искусства, зародившийся в 1940-е годы в США, сам по себе является синтетическим, в нем объединяются драматургия, вокал, хореография и другие виды искусств. Несмотря на свое недолгое существование, мюзикл всегда шел в ногу со временем, отражая идеи и принципы актуальные на момент его постановки. В 80-х годах XX века мюзикл был признан визитной карточкой американского театра и прославил театральное искусство США по всему миру. Жанр вышел за пределы Америки и стремительно начал развиваться повсеместно, а режиссеры почти всегда брали за основу именно бродвейские постановки как залог успешности проекта.

Неудивительно, что с 1947 года на Бродвее появилась особая премия — «Тони» («Tony Awards», полное название «Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre»). Как правило, она присуждается за особые достижения в театральном искусстве в различных номинациях. Премия получила свое название в честь известной актрисы и режиссера Антуанетты Перри. Для присуждения премии тому или иному спектаклю собирается профессиональ-

ный комитет количеством 700 человек, связанных с индустрией развлечения. В ходе общего голосования они определяют лауреатов премии, а номинируются на премию, как правило, только бродвейские спектакли. Театральная премия «Тони» считается аналогом кинематографической премии «Оскар» и музыкальной премии «Грэмми».

На Бродвее существуют мюзиклы, которые по праву считаются «классическими», они не раз удостаивались этой премии и много лет не теряют популярности у зрителя. О них и пойдет речь далее.

Лучшими мюзиклами за всю историю жанра по праву признаны такие постановки, как «Чикаго», «Призрак оперы» и «Кошки». Так, мюзикл «Чикаго» имеет 6 наград премии «Тони», «Призрак оперы» получил 7 статуэток, среди которых награда за лучший мюзикл, а мюзикл «Кошки» получил сразу несколько самых желанных наград: за лучший мюзикл, за лучшее музыкальное оформление и за лучший оригинальный сценарий. Кроме того, вышеперечисленные мюзиклы также были неоднократно удостоены и премии Лоуренса Оливье — британской награды, которая присуждается Театральным сообществом Лондона в качестве признания профессиональных достижений в театральной сфере, она считается самой престижной театральной премией в Европе. Так что эти постановки можно называть лучшими мировыми мюзиклами. Просмотр всех перечисленных мюзиклов в видео-формате позволяет сделать некоторые выводы об их сценическом воплощении.

Мюзикл «Чикаго». Музыка к нему написал Джон Кандер — известный американский композитор, создавший музыку для многих кинофильмов и других театральных шоу. В качестве либреттиста Кандер пригласил Фреда Эбба, с которым сотрудничал ранее.

В основу сюжета мюзикла "Чикаго" легли реальные события. В марте 1924 года в газете «Чикаго Трибун» была опубликована статья М. Уоткинса об артистке Белве Гэртнер, которая

убила своего возлюбленного. На суде в свое оправдание она сказала, что была настолько пьяна, что ничего не помнит. «Джин и пистолеты и сами по себе довольно опасны, но вместе они создают огромные проблемы», — любила повторять Б. Гэртнер [3]. Позже она выпустила еще одну статью «Убийца ставит пластинку с джазом в то время как ее жертва умирает» о некоей замужней женщине Бьюле Эннэн, которая застрелила своего любовника.

Эти криминальные истории производили неизгладимое впечатление на Уоткинса и, обучаясь в Йельском университете, в качестве домашнего задания она написала пьесу «Чикаго». В ней рассказывалась захватывающая история об актрисе варьете — Рокси Харт, убившей своего неверного мужа и сбежавшей из тюрьмы при помощи изворотливого и хитрого адвоката Билли Флинна, и ставшей звездой шоу-бизнеса вместе с другой преступницей Велмой Келли.

Многие обыватели были возмущены. Так, преподаватель богословия назвал пьесу «отвратительной, богохульственной и безнравственной», но все же признал, что она в точности описывает современные нравы [1]. Однако Уоткинс получила самый высокий балл за свою работу, и вскоре 30 декабря 1926 года пьеса «Чикаго» впервые была поставлена на Бродвее. С тех пор спектакль выдержал 182 представления. В 1927 году в прокат был выпущен одноименный немой фильм, а уже в 1942 мир увидел звуковое кино «Рокси Харт» режиссера Уильяма Вельмана, в главной роли — Джинджер Роджерс.

Не смог пройти мимо этого сюжета и знаменитый бродвейский режиссер и хореограф Боб Фосс, который на тот момент уже прославился откровенным и необыкновенным стилем своих постановок. Он задумался о мюзикле еще в 1950-х годах, но никак не мог получить права на постановку, а в 1969 году, после смерти Уоткинса, договорился с наследниками писательницы и все же получил разрешение на постановку мюзикла.

Изначально у мюзикла был подзаголовок — «музыкальный водевиль», ведь постановка напоминала именно этот жанр своей тематикой и подачей номеров: каждая песня преподносилась как отдельный номер, передающий определенные события, номера практически не были связаны между собой. Однако постановка по своему сценическому воплощению все же была признана мюзиклом, поскольку авторам впоследствии удалось добиться целостности спектакля и связать его единой идеей.

Мюзикл «Чикаго» имел невероятный успех.

Другой из наиболее успешных постановок является **«Призрак оперы»**, основой для которого послужил удивительный французский роман Гастона Леру. Спектакль признан вершиной британского театрального искусства. В Нью-Йорке этот мюзикл также завоевал большую популярность, он стал настоящей достопримечательностью: любители театра со всего мира приезжают туда ради этого спектакля. Роман был не раз экранизирован, но наибольшего успеха снискала именно театральная версия Эндрю-Ллойд Уэббера.

История мюзикла началась в 1984 году, когда известный британский композитор Эндрю-Ллойд Уэббер женился на актрисе Саре Брайтман, обладающей удивительным высоким и чистым голосом, которым Уэббер восхищался и специально для нее сочинил «Реквием». Чтобы раскрыть талант Брайтман в полной мере, он создает удивительный мюзикл — «Призрак Оперы», а жене предложил сыграть центральную роль — Кристину Дааз.

В качестве либреттиста Уэббер пригласил к сотрудничеству молодого перспективного автора Чарльза Харта — лауреата многих конкурсов молодых композиторов и либреттистов.

Впервые мюзикл был поставлен в Вест-Энде в 1986 году, позже его премьера состоялась и на Бродвее в 1988 году. В истории Бродвея спектакль оказался самым долгоиграющим, ведь по количеству показов он опередил даже мюзикл «Кошки».

Многие театроведы утверждали, что «Призрак оперы» — это опера, другие же твердили, что это рок-опера. Но в итоге все сошлись на том, что постановка в полной мере отвечает жанру мюзикла.

«Призрак Оперы» завоевал премию «Тони» и премию «Оливера». Также Майкл Кройфорд, первый исполнитель роли Призрака, был удостоен тех же премий в номинации «Лучший актер мюзикла». Мюзикл был поставлен в 25 странах, его показали в 150 городах, а посетили шоу более чем сто миллионов человек. С международными сборами в 5,1 миллиардов долларов (3,5 миллиарда фунтов стерлингов) «Призрак Оперы» стал самым кассовым развлекательным событием всех времён. Одна только нью-йоркская постановка собрала 800 миллионов долларов, что сделало это шоу самым финансово успешным в истории Бродвея [3].

Последним по порядку, но не по своей успешности, является мюзикл *«Кошки»*. Композитором его также является Эндрю Ллойд-Уэббер, для которого на этот раз вдохновением послужили стихотворения из сборника британского писателя Томаса Элиота «Книга Старого Опоссума о практичных кошках» (1939). Автор выступил одновременно и либреттистом к мюзиклу, за что по-смертно был удостоен премии «Тони».

В Англии Эндрю Ллойд Уэббер давно зарекомендовал себя как создатель хитов («Эвита», «Иисус Христос — Суперзвезда»), поэтому англичане с нетерпением ждали новой постановки, да и сама творческая группа мюзикла отличалась большим профессионализмом. В качестве режиссера выступил Тревор Нанн, продюсировать постановку взялся Камерон Макинтош, хореографией занялась Джиллиан Линн, а созданием декораций и костюмов — Джон Напьер.

При создании мюзикла основной проблемой оказалось отсутствие сюжета и сценарного хода, но из черновиков поэта Уэббер выудил следующую идею для сюжета: каждый год особое племя кошек «Jellicle» собирается на огром-

ной помойке, чтобы заняться двумя вещами — властью потанцевать в лунном свете и узнать от своего старейшины, кота по имени Второзаконие, кто же из них отправится в кошачий рай и возродится к новой жизни. Кошки и коты рассказывают о себе, и мы узнаем массу любопытных подробностей о жизни братьев наших меньших [1].

Постановщики очень серьезно отнеслись к подбору актеров для спектакля, ведь они должны были не только хорошо играть свои роли и петь, но еще и обладать удивительной пластикой и навыками хореографии. Актерский состав мюзикла состоял всего лишь из 20 человек и для труппы подобрали самых лучших артистов того времени. В их числе оказались Уэйн Слип, Пол Николас, Элейн Пейдж, Сара Брайтман.

До самого своего закрытия 11 мая 2002 года спектакль шел в Лондоне с большим успехом, заслужив звание самой «долгоиграющей» театральной постановки в истории английского театра (более 6 400 представлений). Мюзикл «Кошки» побил все мыслимые рекорды и в Соединенных Штатах. В 1997 году, после 6 138 представлений, мюзикл был признан бродвейским долгожителем номер один. За 21 год лондонскую постановку посмотрело более 8 миллионов человек, а ее создатели заработали 136 миллионов фунтов стерлингов [3]. Среди наград «Кошек» — премия Лоуренса Оливье и премия, вручаемая газетой «Ивнинг Стандарт» в номинации «Лучший мюзикл», семь премий «Тони», французская премия Мольера. Записи и лондонского, и бродвейского оригинального состава были удостоены «Грэмми».

Надо признать, что все перечисленные выше постановки действительно заслуживают звания «лучших мировых мюзиклов», они абсолютно не схожи между собой, каждая постановка интересна по-своему и рассчитана на зрителей разных возрастных категорий, а вместе они в полной мере излагают всю суть жанра мюзикла.

Давайте же теперь обобщим все вышесказанное и определим технологии

режиссуры для создания успешного мюзикла, ссылаясь на ранее рассмотренные и другие популярные бродвейские постановки.

Прежде всего, необходимо определиться с темой. Она должна быть актуальна («слепые» к чужим бедам люди, неверность, зависимость от мнения окружающих), иначе мюзикл не затронет зрителя и, соответственно, не оправдает не только ожиданий публики, но и своих расходов. Кроме того, мюзикл обязан восхвалять общечеловеческие ценности (к примеру любовь в «Призраке Оперы», преданность в «Чикаго», доброта в «Кошках» и др.), иметь захватывающий сюжет. Но не только. В мюзикле должны отражаться социально значимые явления в жизни современного человека, затрагиваться важные для него вопросы (например, «Вестсайдская история» с проблемами социально-расовой сегрегации, подростковой преступности. «Чикаго» с проблемой неверности и роста преступлений на этой почве).

Не удивительно, что успех мюзикла зависит еще и от литературной основы. Если взять за основу известное, проверенное временем классическое произведение, то это значительно «приблизит» мюзикл к зрителю («Моя прекрасная леди» по Бернарду Шоу, «Вестсайдская история» по Уильяму Шекспиру). Однако сводить все богатство мюзикла к классическим литературным произведениям неправомерно. Действительно, это одна из прочных традиций жанра, однако в мюзикле бывает немало оригинальных современных сюжетов. Здесь значительную роль играет фигура либреттиста, который может создать литературный сценарий как из детского сборника стихов («Кошки»), так и из обычной газетной статьи («Чикаго»). Лучшие либретто мюзиклов отличаются интересной проблематикой, оригинальными характерами, блестящими диалогами, эффектными кульминациями, высоко поэтичными песенными стихами.

Кроме того, режиссер должен с особой требовательностью подбирать по-

становочную группу: постановщики должны быть мастерами своего дела, профессионалами. Композитор играет в мюзикле одну из основных ролей, он обязан «чувствовать» его, правильно понимать идею и задумку спектакля, предоставлять эксклюзивную музыку для конкретного проекта, которая бы подходила и в полной мере раскрывала характеры героев и культурную эпоху, насыщала действие. Хореограф, в свою очередь, должен выполнять те же требования. Если все участники постановочной группы подойдут к своей работе серьезно, подробно изучат материал для постановки и будут прислушиваться друг к другу, то мюзикл обязательно получит успех.

Особые требования для создания успешного мюзикла должны предъявляться и к актерскому составу. Мюзикл рассчитан на «актеров-универсалов» или, как иногда говорят, «синтетических», то есть обладающих способностью синтезировать, объединять разного рода профессиональные умения — речь, мимику, пение, пластику, танец, подчиняя их единой линии сценического поведения, задаче создания цельного образа. Нужно тщательно подбирать актерский состав, подчеркивать в мюзикле все умения артистов, раскрывать их таланты в полной мере. В описанных нами мюзиклах это соблюдается — задействован абсолютно каждый артист. Также стоит отметить особую слаженность ансамбля и отточенность всех номеров, они действительно поражают. Это неудивительно, так как для каждого спектакля из перечисленной тройки отдельно набирался свой актерский состав, причем артистам запрещалось принимать участие в других проектах, что позволяло им полностью окунуться в атмосферу мюзикла, войти в образ и довести все сцены до удивительного автоматизма.

Немаловажным условием для создания успешного мюзикла является его неповторимость и уникальность. Зритель не захочет дважды смотреть одно и то же. Мюзикл не должен быть похож

на уже ранее поставленные спектакли. Даже если тема похожа, то режиссеру нужно постараться самостоятельно поставить мюзикл и в полной мере работать со своей фантазией. Сложнее приходится режиссерам, которые берут за основу кинофильмы и мультфильмы, потому что зритель будет автоматически сравнивать мюзикл с его экранным вариантом. Некоторым режиссерам удается достичь успеха при таком копировании («Король Лев», «Бульвар заходящего солнца»), а некоторые по сей день выслушивают критику («Русалочка»). Отметим тот факт, что три ранее названных популярнейших мюзикла выбрали для основы совершенно новые и никем не тронутые ранее темы — это тоже стало залогом их успеха.

И последним основным секретом успешного мюзикла является его фи-

нансирование. Сам жанр мюзикла подразумевает собой богатство и красочность, поэтому не стоит жалеть средств на постановку. Нужно тщательно продумывать все костюмы, декорации, не экономить на них («Кошки»). При возможности и лишь по надобности использовать спецэффекты, чтобы зрителю было что вспомнить («Призрак Оперы»). На Бродвее мюзикл является самым коммерческим жанром, поэтому продюсирование мюзиклов — дело прибыльное. Однако и средства нужно распределять правильно, опять же по надобности, ведь некоторые постановки не требуют большого количества средств, но все равно оставляют глубокий след в сердцах зрителей («Чикаго») благодаря удачно выбранной теме и удивительным талантам артистов.

1. Великие мюзиклы мира: справочное издание [Текст]. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 704 с.
2. Кампус Э. О мюзикле [Текст] / Э. Кампус // пер. В. Самойлов. — Л.: Музыка, 1983. — 128 с.
3. Мир мюзиклов «Musicals world» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://musicalworld.ws/musical.html>.
4. Официальный сайт поклонников мюзикла [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://poklonnik.sitecity.ru>.
5. Сысоева А. В. Бродвейский мюзикл: процесс формирования жанра в 10 — 20-е годы XX века [Текст] / А. В. Сысоева. — М.: РАТИ, 2005. — 113 с.
6. Kislak Richard. The Musical: A Look at the American Musical Theater [Text] / Richard Kislak. — New York & London: Applause, 1995. — P. 321.
7. Smith Cecil and Litton Glenn. Musical Comedy in America [Text] / Cecil Smith, Glenn Litton // Theatre Arts Books. — New York, 1981. — 401 p.
8. Stempel Larry. Showtime: A History of the Broadway Musical Theater [Text] / Larry Stempel. — New York & London: W. W. Norton & Company, 2010. — P. 321-323.
9. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television [Electronic resource]. — Access mode: <http://www.musicals101.com>
10. Smith Cecil and Litton Glenn. Musical Comedy in America [Text] / Cecil Smith, Glenn Litton // Theatre Arts Books. — New York, 1981. — P. 401.
11. Stempel Larry. Showtime: A History of the Broadway Musical Theater [Text] / Larry Stempel. — New York & London: W. W. Norton & Company, 2010. — 231 p.
12. The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film and Television [Electronic resource]. — Access mode: <http://www.musicals101.com>

The purpose of this study is to determine the technology of creating a successful musical. The study conducted a small excursion into the history of the genre, made the analysis of the most popular Broadway musicals, with the result that the author defined, what should be guided by the musical producer group for success of the future project.

Keywords: musical; Broadway theater; directing of musical

УДК 791.9; 792.09

И. А. Пружина

Вербатим как сценическое воплощение правды

В данной статье автором рассматривается техника современного театрального искусства «вербатим» как способ доведения драматургии и сценического действия до новой линии жизненной правды в театральных постановках — гиперреализма. Указывается начальный этап ввода английской техники в российскую театральную платформу и дальнейшая рефлексия в современной драматургии.

Ключевые слова: вербатим, правда, современное театральное искусство, гиперреализм, спектакль, драматург, драматургия, режиссёр.

Театральное искусство, начиная с V в. до н. э. по XXI в., от Эсхила и до современного театра, находится в постоянном процессе трансформации из одной системы театрализованных форм в другие: от античного театра (столкновение Высшей силы с человеком) к средневековому (столкновение добра (Бога) и зла) и т. д. [1, с. 19]. Эсхил, древнегреческий драматург, внёс определенные изменения в существующие тогда нормы театральной системы, такие как: введение оживлённого диалога между действующими лицами, чёткая обрисовка характеров персонажей трагедии, вывод действия на первый план [1, с. 9]. С той поры наблюдаем стремление теа-

трального искусства к поиску той формы театра, которая бы соответствовала общественным взглядам и ценностям своего времени.

Рассматривая же современный театр как форму выражения взглядов социума, можно проследить закономерность — они (взгляды) не могут быть изображены в отсутствие самого человека.

Театр конца XX — начала XXI в. увеличивает пространство для действия, стараясь убрать границы традиционного восприятия театральной постановки. Аристотелевские «средства» и «способы» мимесиса, относящиеся к театру, разрушаются: стирается чёткая граница рампы, начинаются поиски драматур-

гических форм с отказом от единства действия. Российское (постсоветское) театральное пространство строится на таких же изменениях.

Так, современный театр «Новой драмы» является тем же самым психологическим театром А. Н. Островского [3, с. 56] или К. С. Станиславского [8, с. 47-56], «но представляет собой безрежиссёрский и обытовленный вариант» [4]. Другими словами, гиперреалистический вариант, более приближенный к жизни, к жизненной правде. Один из таких вариантов создания «Новой драмы» XXI века — это техника современного театрального искусства «вербатим». С латинского языка слово «*verbatim*» переводится как «дословно». Что это значит в театральной сфере, поясним ниже.

В эпоху постмодернизма процессы создания и переосмысления произведения выведены на первый план, театральной постановкой раскрываются авторская индивидуальность и концепция, а ценностная установка творения не зафиксирована, может быть, не раскрыта и вынесена за пределы самой постановки [10]. В подобном процессе понятие «правды» начинает терять свою конкретику, приобретая субъективный, контекстуальный характер. В то же время, основа вербатима — это дословные монологи или диалоги реальных людей, перенесённые автором на сцену с минимальными вмешательствами в текст и само действие. Это новое явление в мире театрального искусства практически не исследовано. Имеется в виду, что лишь с 1999 года в России впервые услышали о вербатиме, но за такой относительно короткий срок техника «вербатим» заинтересовала многих театральных деятелей, о чём и пойдет речь в данной статье. В этом заключается актуальность данной техники, а также интерес для ее исследования.

Генезис такого вида театрального представления как вербатим прослеживается в статьях филолога И. М. Болотян и драматургов А. Родионова, М. Угарова, участников Театра DOC. Методы и главные принципы создания вербатим-

спектаклей рассматривают в своих работах социолог Н. А. Гоманюк, филолог Е. А. Селютин.

Однако данные исследователи, говоря о генезисе, методах и принципах, не дают всестороннего анализа вербатима, раскрывая его значение со стороны социологического значения или через анализ российского театрального искусства и драматургии. Наша же задача проанализировать хронологию возникновения и развития техники через практические данные о постановках и результатах их влияния на зрителя.

Объектом исследования является «вербатим» как техника современного театрального искусства.

Предметом исследования выступают факторы развития вербатима на территории России и их значение на развитие жизненной правды в современных театральных постановках.

Такие направления современного искусства как перформанс, хепенинг строятся на действиях автора-художника, единолично руководящего процессом создания произведения. В перформансе художник, в широком понимании этого слова, выступает и создателем, и исполнителем «своего» представления, его задачей является создание эмоциональной «волны» от себя к зрителю, от зрителя к зрителю. Так же и в хепенинге, лишь с тем отличием, что финал действия остается неизвестен до самого конца, автор задействует публику, и результат их совместной работы и будет являться импровизированным финалом. Зритель считывает информацию, данную конкретной личностью, и расшифровывает его замысел, не опираясь на факты, а только благодаря своему собственному эмоциональному рисунку, отталкиваясь от схемы, данной автором.

Целью же данной статьи является рассмотрение техники современного театрального искусства «вербатим» как сценического воплощения жизненной правды (реальности) с дальнейшим анализом поднимаемых в постановках проблем.

Этот новый вид театрального представления возникает для сохранения

острого ощущения правды в театре, для постоянного стремления режиссёров, драматургов, актёров и т. д. к поиску «настоящей жизни». Поиск этот не всегда прост и приятен, правда поднимает ранящие, тревожные, а иногда даже табуированные темы. Но человеческое сознание стремится к этому, и после долгого сна приходит пробуждение, которое постепенно раскрывает потаённые стороны бытия (общественного сознания).

Формой, способной помочь социуму в поиске правды практически во всех сферах жизни, стала вышеупомянутая техника вербатим.

Изначально хотелось бы дать трактовку понятию «правда». Толковый словарь В. И. Даля указывает на то, что правда — это «истина на деле, истина в образе, во благе; правосудие, справедливость» [2, с. 354]. А в толковом словаре С. И. Ожегова говорится, что правда — это «то, что существует в действительности, соответствует реальному положению вещей». И имеется дополнение: «... справедливость, честность, правое дело» [6, с. 831].

Понимание слова «правда» как то, что существует в действительности и соответствует реальному положению вещей; то, что честно, и будет применяться в данной статье, раскрывая значение техники «вербатим».

А начать анализ стоит с события 1999 года, которое произошло в марте во время первого семинара, в период проведения конкурса «Золотая маска» в Москве. Литературный менеджер английского театра «Royal Court» Грэм Уайбрау раскрыл концепцию театра и его организацию как «театра драматурга, автора». Этот семинар послужил толчком для дальнейшей работы драматургов и режиссёров, стремящихся к новой драматургии, таких как Н. Коляда, В. Леванов, организаторов и участников фестиваля «Любимовка» к созданию пьес.

Летом этого же года, также в Москве, вследствие проведения чтоток британских пьес и презентации «альманаха» одноактных пьес «Москва — открытый

город» Союз театральных деятелей на Страстном бульваре организывает один семинар по «документальному театру». Проводила его драматург Элиз Доджсон (театр «Royal Court»). Беседуя с российскими драматургами и режиссёрами в перерыве между докладами, она употребила слово «вербатим», объяснив только, что это театральная техника, основой которой является интервью, в дальнейшем перенесённое на сцену и воспроизводящее гиперреалистическую жизнь через пластику тела и голос актёров. Элиз Доджсон представляла публике спектакль-вербатим «Motherland» в Британии еще в 1970-х гг., основой которого были интервью с дочерьми, матери которых иммигрировали в Великобританию из западной Индии.

Однако развитие и перспективы театра драматург связала с авторской пьесой, считая, что техника «вербатим», находится не в русле перспективы современного театра, так как практически неперевода на другие языки: вербатим не прочтется, не «считается» публикой, потому что ментальность народа, его интонации, «говор», диалекты понятны лишь носителю языка.

Но, несмотря на все уверения, что вербатим является экспериментальной формой театра и локализован по своему распространению, в виде исключения Элиз Доджсон проводит один семинар по этой технике. Для неё было удивлением, что российскими драматургами и режиссёрами проявили такой настойчивый интерес к этой специфической и маргинальной форме. Но это объяснимо: Михаил Угаров (российский драматург и режиссёр) по роду своей нетеатральной деятельности тех лет был связан с реальными историями, которые поместить в «нормальную» драматургию было бы невозможно. А вербатим, по его мнению, как раз и предназначен для создания и раскрытия историй, потрясающих силой личной драмы. Вербатим волнует и задевает зрителя, сопоставимо с открытием для себя незнакомого (или знакомого) человека, с раскрытием перед нами своей истории, рождаю-

щей в нашем воображении сильную, не эфемерную, а наполненную презумпцией искренности правду. Действие заставляет верить и сопереживать зрителя не каким-то театральным «примесям» (будь то музыка, световое оформление и т. д.), а мигу настоящей жизни, хотя и на сценической площадке.

Следующим этапом освоения вербатима на российской театральной платформе был ноябрь 1999 года (как видим, действия разворачивались сравнительно быстро), когда в Москве был организован первый семинар — уже непосредственно по вербатиму. Проведен он был всё той же Элиз Доджсон. Задача семинара состояла в постановке учебного спектакля на сцене музыкального театра юного актёра, с профессиональным светом, классическим темным закулисем.

Этапами создания спектакля-вербатима на семинаре были:

— поиск «общей большой темы» путем рейтингового отбора тем, предложенных участниками;

— сбор интервью (тема показа — беженцы. Сотрудница театрального конкурса «Золотая маска», имевшая опыт беженки, согласилась этим поделиться);

— расшифровка интервью: набор печатного текста с диктофона;

— монтаж: отбор и компиляция частей расшифрованного интервью;

— показ спектакля-вербатима.

Присутствующие на семинаре Евгений Гришковец, Яна Глембоцкая и Константин Галдаев (тогда актёры театра «Ложа») применили технику вербатим уже в январе 2000 года, поставив спектакль «Угольный бассейн» о трёх мужчинах, отдающих шахте всех себя, весело ожидая в забое своей смерти. Авторы провели семинар по вербатиму в Кемерово, на котором и продемонстрировали спектакль.

В апреле 2000 года вербатим обозначился темой очередного семинара, уже трёхдневного. Проходил он в Синем зале Союза театральных деятелей на Страстном бульваре в Москве. Вели его экс-руководитель театра «Royal Court» Стивен Долдри, драматург Джеймс

Макдональд и Элиз Доджсон. Стивен Долдри относился с большой иронией к российской трактовке вербатима: как доверчивой, прямой, рыцарской идее правдивого, социального театра. Однако на анализе своего спектакля-вербатима, созданного им в 1990-х гг., «Body Talk» характеризовал этапы его постановки. В работе речь шла о человеческом теле (части человеческого тела с возрастом удручают его владельца), постановку демонстрировали в тематической программе о телесности и теле всего три дня.

Также во время семинара участники выполняли практическое задание. Стивену Долдри, находясь в Москве, выделил социальные круги «бабушек» и «бездомных» людей. Задание на семинаре заключалось в том, чтобы взять интервью у лиц без определенного места жительства. Все участники были поделены на небольшие группы и отправлены на поиски реципиентов. И именно на этом этапе российский драматург и режиссёр Максим Курочник поразился, что интервьюировать совершенно незнакомого человека, чаще всего принадлежащего к маргинальной среде общества, сопоставимо с открытием. Ты задаёшь вопрос, и ответ тебя поражает своей неожиданностью, полным несовпадением с ожиданиями. Затем тщательно расшифровывать его — подробно, точно, правдиво и долго, то есть дословно, что и характеризует такое явление как «verbatim».

Стивен Долдри акцентировал внимание участников семинара не на общесоциальных темах, а на исходном материале — речи. Для функционирования, «завода», работы вербатима достаточно, а точнее необходимо, стараясь максимально в чистом виде расшифровывать интервью, сохранить не только слова, сказанные человеком, а ещё и то, как это было сказано. Для того чтобы понять, что подразумевалось в действительности, когда говорящий делился своими мыслями, нужно учитывать его жесты, мимику и ритм речи, дыхания, вокальные шумы и интонации. Все это

служит не только красками, цветом для создания образа исполнителю роли, но и основной опорой для создания жизненной правды.

Российский сценарист и драматург Александр Родионов проводит аналогию между техниками «вербатим», изготовления теста и его выпекания: стоит взять и смешать только муку и воду и мы увидим тесто (главное знать пропорции); дальше, чтобы из этого теста сделать хлеб, необходим лишь огонь (его верное количество). Так и с вербатимом: чистая расшифровка невыдуманного текста — мука, без какого-либо своего переосмысления и своей трактовки актёром (вода) сохраняет силу сама по себе. А огнём является работа режиссёра, от уровня проникновения которого зависит самое главное — изменит ли зритель свое отношение к происходящему зрелищу или нет. Поверит ли зритель данной ему правде, проникнется ли ею, или останется равнодушным [7].

Скульптор Михаил Шемякин создал замечательную композицию «Дети — жертвы пороков взрослых»: тринадцать человеческих пороков стоят полукругом, а между ними играют дети — мальчик и девочка (у обоих завязаны глаза), а в центре на пьедестале стоит «Равнодушные», закрыв уши и скрестив руки на груди. Именно с этим недругом и выступает на борьбу вербатим.

То, что видит зритель на спектакле, откладывается у него в голове как ощущение настоящего общения с реальным человеком. Это происходит, опять-таки, из-за дословности, из-за правды, которая мерцает в воспоминаниях после увиденного, даже по истечении значительного времени, так как сохраняется ощущение, что слова были сказаны при личном контакте с героем истории.

Зритель испытывает восторженные чувства, сродни посещения мистерии средневековым зрителем: он вовлечён в события, которые уже прошли, но он, всё же, становится на какое-то время их прямым свидетелем.

Однозначного алгоритма создания вербатима Стивен Долдри не дал. Он

лишь поделился опытом и задавал вопросы участникам семинара, ничего не утверждая и не указывая. Это дало возможность понять, что создатели спектаклей-вербатимов не должны использовать в постановках лишь удобные ответы и не могут согласиться лишь на ингредиенты из правды.

Только при этом условии техника современного театрального искусства «вербатим» будет находить все новые и новые площадки и лица для своего органичного существования.

Дальнейшее развитие и распространение вербатима в России произошло благодаря режиссёрам, драматургам и актёрам «Театра. DOC» в Москве, которые являлись участниками вышеупомянутых семинаров. Они разделяют технику на три вида: классический, ортодоксальный и «лайф гейм» [9].

«Классический» вербатим характерен следующей схемой его создания:

а) режиссёр-драматург определяет тему будущего спектакля;

б) совместно с актёрами разрабатывается краткий список вопросов, продумываются дополнительные вопросы — уточняющие, производные;

в) следующий этап — сбор материала на диктофон или видео — наиболее трудный, так как основан на поиске реципиентов. Актёры должны самостоятельно подбирать себе людей для интервью, в случае, если у актёра такого человека нет, он не участвует в спектакле. Донор — это эксклюзив, редкость. Идеальный вариант, если он (актёр) связан родственными или дружескими узами с интервьюируемым. Этот фактор способствует более скорому раскрытию глубинных мыслей человека, у которого берут интервью. Он не будет стремиться к защитным, заезженным «пластинкам» отработанных многократно ответов. При сдержанности и поверхности в беседе, интервьюер снова задает тот же вопрос и тогда человеку приходится отвечать уже иначе. Важным фактором, на этом этапе особенно, является честность самого актёра перед собеседником. Он должен объяснить, для чего нужна информация,

подробно рассказать о проекте, детально, доходчиво. Для большего психологического раскрепощения, актёр обязан поставить себя в равное положение с «донором», рассказать что-то из своей жизни, о чем трудно и больно говорить. Например, актёр и «донор» спектакля-вербатима «Body Talk» режиссёра Стивена Долдри сидели во время интервью обнаженными, чтобы чувство незащищённости было обоюдным;

г) далее идет этап «расшифровки» записей: текст пишется с сохранением интонаций, пауз, произношения, социодialeкта, стилистического уровня и т. д. Актёру необходимо добиться полной сценической тождественности с персонажем;

д) завершающим этапом является компоновка текста, режиссёр-драматург не имеет права редактировать его, он может только сокращать и сопоставлять монологи и реплики, от чего, непосредственно, зависит восприятие зрителем материала — вера в него или отторжение.

Технику «вербатим» нельзя назвать совершенно новаторской, ранее драматурги также использовали документальный материал при написании пьес. Однако в XX веке, являясь своеобразной наследницей «исторической драмы», «документальная драма» получает свое полноценное рождение, а с начала XXI века получает развитие и драма-вербатим, состоящая исключительно из живой речи. Именно участники лондонского театра «Royal Court» интенсивно разрабатывали технику «verbatim», так как еще в 1956 году театр открылся, позиционируя себя первым репертуарным театром, ставящим значимые пьесы современной драматургии.

Суть второго из видов ортодоксального вербатима состоит в том, что на протяжении всего спектакля зритель слышит только текст интервью в чистом виде, без каких-либо купюр из беседы и без малейшего добавления текста от автора-режиссёра.

Наконец, «Лайф гейм» вербатим: основан на «глубинном» интервью артиста, погруженного в жизнь героя, в

реальные обстоятельства. Актёр перевоплощается в персонажа, присваивая себе документальный материал. Это происходит до тех пор, пока исполнитель не будет готов к тому, чтобы у него брали интервью зрители, как у его «донора». На этом и строится проект.

Существуют также другие варианты сбора материала: например, интервью берут только актёры, а режиссёр-драматург знакомится с текстом уже в текстовом варианте или в подаче самого исполнителя. Еще материал может собираться, непосредственно, самим драматургом, а потом раздаваться исполнителям.

Главная задача перед режиссёром-драматургом и актёрами — сохранить неподдельный интерес и понимание к тому, о чем они говорят со сцены, и относиться к интервью и интервьюируемому как учёный к неопознанному объекту социума.

Все вышеперечисленные виды техники «вербатим» находятся на стадии своего развития. На данном этапе театральное искусство использует их лишь как инструменты для работы над написанием пьесы и постановкой современного, злободневного спектакля. Но все они основаны на интервью, и именно это представляет интерес для современного театрального искусства. Именно в этом факте заложены перспективы разностороннего видения театра и его дальнейшего современного развития в сторону гиперреализма и правды без авторского вымысла, развития совместно с обществом.

Здесь хочется привести в пример слова самого Стивена Долдри, сказанные на семинаре по документальному театру в апреле 2000 года в Москве: «В начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытался определить это заранее — в этот момент ты перестал слушать. Процесс работы довольно страшен, потому что ты начинаешь с нуля, и может

выйти, что у тебя будут нулевые результаты. Но ты должен довериться себе. Довериться предмету. И — самое важное — довериться людям, у которых ты берёшь интервью» [5].

Вербатим ориентирован на крайние, пограничные состояния, такие чувства, как ощущение себя между жизнью и смертью, в которых человек находится на грани гибели (или уже за ней). Темы, взятые и применяемые для работы молодыми драматургами, затрагивают трагедии личностные и государственные (например, гибель шахтеров), исследуют тюремные истории и проблемы психики общества на примере отдельных «доноров». Это натурализм, которого многие драматурги боятся, опасаясь за свое «имя» или боясь быть невостребованными. И именно эти факторы являются одними из тех, которые побуждают современного драматурга и режиссёра браться за проект, создавать его, даже не надеясь на возможность показа своей работы зрителю. Это безразличие к месту показа, к количеству просмотров и массовости публики, к финансовой стороне вопроса дает ощущение свободы в искусстве и не ограничивает ту правду, которая становится потом для зрителя очищающей.

Материалы вербатимов, ввиду своей злободневности, не соответствующие требованиям постановок репертуарных театров, чаще всего демонстрируют в виде «читок», то есть прочтения пьес с листа, для дальнейшего их обсуждения и разбора вопросов, ими поднимаемых. Анализ материала со зрителями после просмотра — эта ещё одна, относительно новая, но уже становящаяся традиционной, форма современного театра.

Чем же, все-таки, интересен вербатим для режиссёра и зрителя? На наш взгляд, вербатим захватывает ещё и тем, что является единственной техникой, позволяющей оставлять всю информацию из интервью открытой, в отличие от других интервью, будь то журналистских или фольклористских,

где сохраняется только тот материал, который необходим при данном виде сбора. Фольклорист, разговаривая с жителями деревни, может услышать совершенно потрясающую историю из жизни, но для своей работы никак её не применить, и лишь в современном театре есть такая возможность. Это несравнимо с ток-шоу или реалити-шоу, где все действия прописаны, где истории людей вымышлены или преувеличены, вербатим совершенно иная форма — настоящая, не прописанная никем, жизнь. Она тем и привлекает своего зрителя, что никто не может предугадать финал спектакля или даже его дальнейший ход, так как он не нацелен выискивать интервью с какой-либо конкретной информацией или «одной» правдой. Вербатиму, как технике современного театрального искусства, важно лишь творческое качество ответа.

Общество привыкло к документальному кино или документальной фотографии. Вербатим — это документальный театр (его часть), это не желание «подсмотреть», а возможность «выговориться», с дальнейшим сопереживанием, как и подобает театральной постановке.

Так, постепенно, театральное искусство ищет направление, в котором бы смогло существовать, и взаимодействовать общество и сам театр, выражающий себя в художественной форме.

Таким образом, через вербатим театр укореняет свои позиции искусства, не отворачивающегося от современности и решающего проблемы общества.

Техника современного театрального искусства «вербатим» дает шанс «выговориться» обществу, в целом, и человеку, в частности. Она учит не лукавить, а быть открытым к миру и к себе, оставаться любопытными ко всему, что происходит вокруг, как дети, которые интересуются не для чего-то, а чтобы знать, как разнообразен и многогранен мир, принимать его таким, какой он есть.

1. Всеобщая история театра [Текст]: научно-популярное издание / И. Долганова [и др.]; отв. ред. М. Терешина. — М.: Эксмо, 2012. — 576 с.: ил. ISBN 978-5-699-39507-1;
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. / В. И. Даль. — М.: Дрофа, 2011. — 2753 с. ISBN: 978-5-358-09303-4;
3. Лобанов М. П. Островский [Текст]: Жизнь замечательных людей / М. П. Лобанов. — М.: Молодая гвардия, 1979. — 382 с. — 100 000 экз.;
4. Максимов В. Постдраматизм без берегов [Электронный ресурс] / Вадим Максимов // Петербургский театральный журнал. — 2014. — №2 [76]. — Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/76/introduction-to-lehman/postdramatizm-bez-beregov/> (дата обращения: 03.10.2016);
5. Ним А. Театр, как Интервью [Электронный ресурс] / Анна Ним // Самиздат. — 2006. — Режим доступа: http://samlib.ru/a/anna_n/kultira.shtml (дата обращения: 11.04.2016);
6. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. 100000 слов, терминов и выражений [Текст] / С. И. Ожегов. — М.: Харвест, 2016. — 1360 с. ISBN: 978-5-17-078925-2;
7. Родионов А. «Вербатим» — реальный диалог на подмостках [Электронный ресурс] / Александр Родионов // Отечественные записки. — 2002. — № 4-5 (5-6). — Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyu-dialog-na-podmostkah> (дата обращения: 17.09.2016);
8. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческой процессе переживания: Дневник ученика [Текст] / К. С. Станиславский. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 512 с. — (Азбука-классика. Non-Fiction). ISBN 978-5-389-09549-6;
9. Угаров М. Что такое вербатим? [Электронный ресурс] / Михаил Угаров // Театр. ДОС. — 2012. — Режим доступа: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim> (дата обращения: 27.04.2016);
10. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / Умберто Эко. Евразия. — Режим доступа: <http://eurasianland.ru/txt/post/142.htm> (дата обращения: 05.05.2016).

In this article the author researched the trend of modern theatrical art «verbatim» as a way to bring the drama and the stage action to the truth of life a new level in line theater — hyperrealism. Specifies the initial phase of the input of English art in the Russian theater platform, starting with workshops in Moscow, and further reflection in modern drama.

Keywords: *verbatim; true; a modern theatrical art; hyperrealism; play; playwright; drama; theater director*

УДК 008: 291. 13+930.85

А. О. Скрябин

Мифические и полумифические народы Северного Причерноморья и Приазовья в описании античных авторов

В данной работе проанализированы представления о мифических и полумифических народах Северного Причерноморья и Приазовья в описаниях античных авторов. На основании мифологического сознания античного общества выявлены процессы мифологизации соседних этносов и возникновения представлений о мифических народах. На примере полученных результатов проанализирована дихотомия «Свой — Чужой».

Ключевые слова: *мифические народы; полумифические народы; античная литература; Северное Причерноморье; Приазовье; мифическое сознание, «Свой — Чужой».*

Актуальность данной работы состоит в новом подходе к проблематике дихотомии «Свой-Чужой» посредством анализа представлений о мифических и полумифических народах. В своей работе мы опираемся, прежде всего, на исследования мифа и мифологического сознания таких видных деятелей отечественной науки как профессор А. Ф. Лосев и профессор В. М. Пивовев. Данный подход является авторским, поэтому мы используем первоисточники — «Историю» Геродота, «Одиссею» и «Илиаду» Гомера, «Географию» Страбона и др., а также ранее опубликованные работы автора. В статье «Мифические и полумифические народы в

описании античных авторов» в общих чертах рассмотрена дихотомия «Свой-Чужой» и показано, как мифологическое сознание отображает её посредством мифических и полумифических народов. В данной статье мы более узко подойдем к данному вопросу и уже на примере своего региона покажем, как и для чего античные авторы мифологизировали племена Северного Причерноморья и Приазовья.

Объектом исследования являются мифические и полумифические народы Северного Причерноморья и Приазовья в текстах античных авторов.

Предметом исследования, в свою очередь, является отображение мифо-

логического сознания общества посредством текстов античных авторов.

Целью работы является изучение мифологического сознания и дихотомии «Свой-Чужой» посредством анализа мифических и полумифических народов Северного Причерноморья и Приазовья в описании античных авторов.

Задачи:

1. Проанализировать мифические и полумифические народы Северного Причерноморья и Приазовья в текстах античных авторов.

2. Объяснить сущность процессов мифологизации соседних и появление мифических народов.

3. На примере полученных результатов проанализировать дихотомию «Свой — Чужой».

Большинство современных людей считает миф чем-то вроде сказки. Сложилось такое отношение в основном благодаря греческой мифологии. Она хорошо нам знакома с раннего детства посредством мультипликационных фильмов, произведений искусства, преимущественно благодаря книгам легенд в детском варианте, которые читаются как сказки. Профессор А. Ф. Лосев в труде «Диалектика мифа» пишет, что миф — «это не выдумка, но — наиболее яркая и самая подлинная действительность» [4, с. 9]. Для античного человека миф — не сказка, для него миф — это действительность, истории из прошлого и настоящего. Испокон веков, начиная с первобытного общества, человек живёт внутри мифа. Человек мифологизирует всё вокруг себя — быт, культуру, религию, власть. «Миф не есть произведение или предмет чистой мысли... в основе мифа лежит аффективный корень, так как он всегда есть выражение тех или других жизненных и насущных потребностей и стремлений» [4, с. 11]. Таким образом, можно сделать вывод, что миф, главным образом, есть отображение сознания человека (общества), его потребностей, ценностей той эпохи, в которой он был создан.

Миф является наилучшим индикатором и транслятором процесса фор-

мирования мировоззрения человека об окружающем его мире. Мифологическое сознание появляется вместе с первобытным человеком, в то время, когда он считал себя частью природы, не выделяя себя как отдельную личность. С развитием своего мировоззрения человек сталкивается с враждебной для него средой и начинает разделять мир на «свой» и «чужой». «Но здесь ещё нет диалога в полном смысле слова равных, а есть самоутверждение рода через отрицание «чужого», его принижение, хотя бы произвольное и необоснованное» [5, с. 37], — отмечает в своём труде «Мифологическое сознание как способ освоения мира» профессор М. В. Пивовев. В этот период мифологическое сознание формирует дихотомию «Свой — Чужой», «Мы — Они». Как обозначает в своём труде «Социальная психология и история» профессор Б. Ф. Поршнев: «В первобытном обществе “мы” — это всегда люди в прямом смысле слова, т. е. люди вообще, тогда как “они” — не совсем люди» [6, с. 82].

Таким образом, мы плавно переходим к анализу мифических и полумифических народов Северного Причерноморья и Приазовья в описании античных авторов. Для начала следует разграничить понятия «мифический народ» и «полумифический народ».

Эллинская культура в процессе своего становления образует свою Ойкумену, в узком смысле слова — землю, населённую эллинами. За границами их мира лежат земли варваров, народов, говорящих на иных языках, исповедующих другую религию и имеющих другие ценности. «“Чужие, не такие, как мы”, а значит не люди, они схожи с людьми и в то же время различны, они другие» [7, с. 326]. Не в силах понять и принять другую культуру мифологическое сознание наращивает на неё миф, пытаясь осмыслить сквозь своё мировоззрение чужую культуру. Так и появляются полумифические народы, — народы, исторически существующие, но которые мы видим сквозь призму дихотомии «Свой-Чужой».

С развитием мифологического сознания и более детального понимания мира народы начинают понимать, что соседние племена такие же люди, как и они. Мифологизация соседей уходит на задний план, однако мифологическое сознание ищет новое за пределами своей Ойкумены. «Сознание выходит на другой уровень, уровень создания мифических народов, перенесенных на окраины мира, на неизведанные, тайные земли» [7, с. 326].

Теперь рассмотрим данную теорию более детально.

Для античного человека Северное Причерноморье и Приазовье находились на крайнем Севере своей Ойкумены. С южными регионами эллинской Ойкумены, такими как Египет, Финикия, Древняя Месопотамия, античный мир имел тесное сотрудничество посредством обмена знаниями и торговли, а вот с северными регионами Ойкумены дело обстояло иначе. На Севере античного мира обитали варвары-кочевники без собственной письменности и с дикими (для эллинов) обычаями.

Обработав античные тексты, мы выделили 4 полумифических и 3 мифических народов [табл. 1].

Таблица 1.

№	Полумифические народы	Мифические народы
1.	Киммерийцы	Гипербореи
2.	Амазонки	Аримаспы
3.	Лестригоны	Грифоны
4.	Невры	

В начале посмотрим на соседние народы, территории проживания которых непосредственно соприкасались с границами эллинской Ойкумены, названные нами полумифическими народами.

Первыми рассмотрим такой полумифический народ, как киммерийцы. Гомер в «Одиссее» описывает киммерийцев как некий северный мифический народ: «Киммеряне, киммерийцы — мифическое племя, живущее далеко на севере, в стране, вечно покрытой мраком» [3, с. 312]. Гомер изображает

киммерийцев сквозь призму дихотомии «Свой-Чужой». Описывая страну киммерийцев, он употребляет множество негативных эпитетов, тем самым выказывая разграничение между «солнечной» эллинской Ойкуменой и дикой «тёмной» землёй своих соседей: «Там киммериян печальная область, покрытая вечно влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет оку людей там лица лучезарного Гелиос... Ночь безотрадная там искони окружает живущих» [3, с. 136]. Знал ли Гомер о реально существовавших на описанной им территории кочевых племенах — остаётся неизвестным, однако под влиянием Гомера Геродот даёт племенам Северного Причерноморья и Приазовья имя *киммерийцев* и описывает их в исторических рамках, подтверждаемых современной археологией. Таким образом, на примере киммерийцев мы можем наблюдать, как сливается в единое целое мифическое и мифологизируется рациональное в полумифический народ.

Вторым в списке полумифических народов мы выделяем *амазонок*. Амазонки наиболее широко из всех полумифических народов представлены в античной литературе, особенно в мифологии. Племя амазонок поклоняется богу войны Аресу и богине охоты Артемиде. «Это было воинственное племя, ведшее мужской образ жизни. Когда им приходилось сходить с мужчинами и рожать, они вскармливали только девочек и сдавливали им правую грудь, чтобы она не мешала им метать дротик, а левую оставляли, чтобы вскармливать детей» [1, с. 36], — писал в своей «Библиотеке» Аполлодор. Тема амазонок проходит красной нитью через героическую мифологию — против амазонок сражался герой Беллерофонт; борьбе с амазонками посвящён девятый подвиг Геракла, афинский герой Тесей взял в жены амазонку. Также с амазонками связаны некоторые исторические события, к примеру, амазонки были на стороне троянцев в Троянской войне, амазонка Пенфесилея помогала троянцам в войне и была убита Ахиллом. Амазон-

кам приписывается основание городов в Малой Азии, в число которых входит знаменитый город Эфес, в котором находилось одно из семи чудес света — храм Артемиды, по легендам, также построенный амазонками. В олимпийской мифологии борьба амазонок с героями отображает первобытный переход от матриархата к патриархату. Посредством фактов завоевания городов Малой Азии и распространением эллинской культуры на города амазонок мифологическое сознание вытесняет их на периферию своего мира, на север, к уже хорошо знакомым греческому народу скифам, образ жизни которых в чём-то сходен с мифическим образом жизни амазонок. Геродот в «Истории» упоминает амазонок как родоначальниц племени савроматов: «Когда в сражении эллинов с амазонками на реке Фермодонт эллины одержали верх, они на трех судах отплыли оттуда обратно вместе со всеми захваченными в плен амазонками... Однако в открытом море амазонки напали на мужчин и перебили их; судов они не знали, не умели обращаться ни с мачтами, ни с парусами, ни с веслами» [2, с. 338]. Далее Геродот описывает как корабли с амазонками пристали к берегам Меотиды (Азовского моря) и начали разорять земли скифов. Последние, в свою очередь, ассимилировали их, послав к стану воительниц молодых юношей, от брака с которыми и пошло племя савроматов. Но амазонки не исчезли. Геродот пишет, что их обряды и традиции живут в современных ему женщинах савроматов: «Женщины савроматов ведут нынешний образ жизни: вместе с мужьями и без них ездят верхом на охоту и на войну... Относительно брака соблюдается у них следующее правило: ни одна девушка не выходит замуж прежде, чем не убьет врага» [2, с. 340].

Позже римский мыслитель Страбон в своём труде «География» скептически относится к существованию амазонок в принципе, называя истории об амазонках «чудесными и невероятными» [8, с. 478]. Он поставит под сомнение то, что города,

войска, племена амазонок состояли исключительно из женщин.

На примере амазонок мы видим, как с расширением Ойкумены мифологическое сознание может перенести мифический народ на место реально существующего этноса, образуя при этом полумифический народ. Возможно, в перенесении амазонок из Малой Азии в Приазовье есть рациональное зерно, и связано оно с реальным переселением народа по причине завоевания городов Малой Азии греками и расширением границ эллинской культуры.

Третьим в нашем списке мы ставим народ *лестригоны*. Лестригоны упоминаются лишь в мифах и эпосах греков, в исторических работах античных авторов мы их не находим. Гомер в «Одиссее» описывает народ лестригонов как гигантов, которые пожирают людей и топят корабли, бросая на них камни с утёсов: «Много сбежалось их, великанов, не людям подобных. С крути утесов они через силу подъемные камни стали бросать; на судах поднялась тревога — ужасный крик убиваемых, треск от крушения снастей; тут злосчастных спутников наших, как рыб, нанизали на колья и в город всех унесли на съеденье» [3, с. 125]. На первый взгляд, лестригоны абсолютно мифический народ, не имеющий в основании никакого рационального зерна. Но благодаря современным исследованиям, можно предположить, что под лестригонами могут скрываться тавры. В более поздних источниках, в том числе у Геродота, находим описание народа, проживающего на территории крымских гор, ими были тавры. Они занимались грабежом греческих судов, а пленённых греков приносили в жертву своей богине Деве. Эти параллели можно проследить в приведённом выше тексте. Описания земли тавров, в частности Балаклавской бухты, и земли гомеровских лестригонов схожи: «В славную пристань вошли мы: ее образуют утесы, круто с обеих сторон подымаясь и сдвинувшись подле устья великими, друг против друга из темных бездн моря торчащими камнями, вход и исход заграждая» [3, с. 124].

Таким образом, мы можем предположить, что под лестригонами скрываются тавры, что позволяет нам отнести лестригонов к полумифическим народам.

Последним в нашем списке полумифическим народом, проживающим на территории Северного Причерноморья и Приазовья, мы выделяем *невров*. По описанию Геродота, невры — народ близкий по своей культуре к скифам, географически расположившихся на окраине греческого мира: «Выше их живут невры. К северу от невров, насколько мы знаем, лежит пустыня» [2, с. 311]. Далее Геродот приводит описание невров: «Кажется, что люди эти колдунны; по крайней мере, скифы и эллины, живущие в Скифии, рассказывают, что ежегодно, однажды в год, каждый невр становится на несколько дней волком, а потом снова принимает человеческий облик» [2, с. 337-338]. Сам Геродот пишет, что не верит этим рассказам.

На примере невров мы можем увидеть, как народ мифологизируется посредством своего тотемного зверя. Волк для невров не что иное, как тотем. Возможно, под описанием кратковременного превращения всех невров подразумевается ритуал, основанный на тотемизме. Таким образом, мы относим невров к полумифическим народам.

За границами соседней к эллинскому миру Ойкумены, за территориями полумифических народов, в неизведанных, труднодоступных и отдалённых местах лежат земли мифических народов.

Первым, наиболее представленным в текстах и самым значимым мифическим народом к северу от эллинской Ойкумены, можно назвать *гипербореев*.

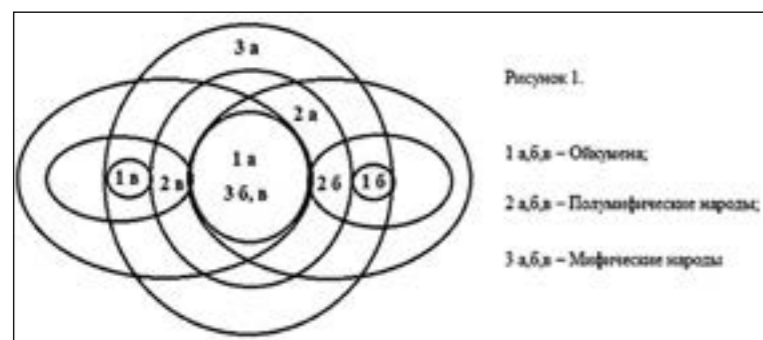
Страна Гиперборея (находящаяся «за Бореем») является важной составляющей греческой мифологии и культа Аполлона. Гипербореев можно считать любимцами богов: их жизнь протекает в танцах, пирах, вечном веселии и постоянных молитвах Аполлону. Сам Аполлон часто путешествует на своей колеснице, запряжённой лебедями, в страну гипербореев. Всё это известно из греческих мифов, греческие истори-

ки же не могут найти доказательства их существования и не описывают их. «О гипербореях ничего не сообщают ни скифы, ни иные тамошние обитатели, за исключением исседонов. Мне, впрочем, кажется, что и они ничего не говорят о гипербореях» [2, с. 315], — пишет Геродот. Однако на острове Делос существует легенда о том, что гипербореи посылают скифам жертвенные дары, завернутые в пшеничную солому. От скифов дары принимают ближайшие соседи, и каждый народ всегда передает их все дальше и дальше — вплоть до Адриатического моря на крайнем западе. Оттуда дары отправляют на юг... на Делос [2, с. 315]. Первые дары привезли на Делос сами гипербореи, две девушки и пять мужчин, впоследствии почитаемые на острове и называемые перфереями.

Гипербореи являются явно мифологическим народом, даже полный мифологического сознания Геродот в «Истории» скептически относится к их существованию. Гиперборея это страна не столько приближенная к богам, сколько второй дом Аполлона, мифологема «потерянного рая». Это напоминание о золотом веке, когда люди жили с богами в изобилии, не знали ни работы, ни болезней, ни смерти. Гипербореи жили настолько долго, что сами решали, когда им умереть — насытившись жизнью, они прыгали в море.

В выделенном нами списке есть два последних мифических народа — *аримаспы* и *грифоны*. Так как эти мифические народы неразделимы и являются вечными антагонистами, мы будем рассматривать их вместе.

Об аримаспах и грифонах нам известно очень мало. Геродот в «Истории» ссылается на некоего Аристея, который, по его словам, посетил северную территорию скифов и там узнал об аримаспах — однооком народе косматых скотоводов, ведшим непрекращающуюся войну за золото с грифонами. «Выше... по рассказам исседонов, живут одноглазые люди и стерегущие золото грифы. Со слов исседонов повторяют это скифы, а от скифов знаем и



народа за рамками своей ойкумены существуют свои мифические и полумифические народы. Мифические народы, к примеру, античного мира могут быть полумифическими для их соседей, что позволяет

мы, почему и называем их по-скифски аримаспами: словом арима скифы называют единицу, а «спу» значит на их языке «глаз» [2, с. 313]. Нам трудно проанализировать представления об этих мифических народах из-за скудности материала, что и свидетельствует о мифологическом начале этих народов.

Приведённые слова Геродота о путешествии Аристея приводят к интересному умозаключению, что у каждого

создать круги взаимосвязи Древнего мира [рис. 1].

Исходя из всего вышесказанного, мы можем прийти к выводу, что осмысление мифических и полумифических народов развивается вместе с мифологическим сознанием, следовательно, дихотомия «Свой-Чужой» со временем формирования общества теряет свою остроту.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1. Аполлодор Мифологическая библиотека [Текст] / Аполлодор; пер. с древнегреч. В. Г. Боруховича; [отв. ред. Я. М. Боровский]. — Л.: Наука, 1972. — 215 с. — (Литературные памятники)
2. Геродот История [Текст] / Геродот; пер. с древнегреч. Ф. Мищенко. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгарт, 2008. — 704 с. — (Гиганты мысли)
3. Гомер Одиссея [Текст] / Гомер; пер. с древнегреч. В. Жуковского; [Предисл. А. Нейхардт]; [Прим. и словарь С. Ошерова]. — М.: Правда, 1984. — 320 с.
4. Лосев А. Ф. Миф — Число — Сущность / А. Ф. Лосев; [сост. А. А. Тахо-Годи]; [отв. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Манькова]. — М.: Мысль, 1994. — 919 с.
5. Пивоев В. М. Мифологическое сознание, как способ освоения мира [Текст]: монография / В. М. Пивоев. — Петрозаводск: Карелия, 1991. — 111 с.
6. Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история [Текст]: 2-е издание, дополненное и исправленное / Б. Ф. Поршнев. — М.: Наука, 1979. — 232 с.
7. Скрыбин А. О. Мифические и полумифические народы в описании античных авторов [Текст] / А. О. Скрыбин // Научно-практическая конференция «Молодая наука»: сборник трудов. — Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2015. — с. 326—327
8. Страбон География в 17 книгах [Текст] / Страбон; [перевод, статья и комментарии Г. А. Стратановского]. — Л.: Наука, 1964. — 943 с.

In this paper we analyzed the mythical and semi-mythical people of Northern Black Sea Region and Azov region in the description of the ancient authors. Identified processes of mythologizing neighboring ethnic groups and the emergence of mythical peoples by considering the mythological consciousness of ancient society. the dichotomy of "friend or foe" is analyzed on the example of the results obtained.

Keywords: mythical peoples; semi-mythical people; ancient literature; Northern Black Sea Region; Azov Sea Region; the mythical consciousness; "friend or foe"

Исследование выполнено в ходе реализации программы академической мобильности 2015 г. в рамках Сети «Академическая мобильность молодых ученых России – АММУР» федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

В. И. Нилова

INTIMUM Сведенборга и VOCES INTIMAE Сибелиуса: опыт выражения невыразимого

Статья посвящена опыту выражения невыразимого в III части квартета Сибелиуса *d-moll*, имеющего подзаголовок «*Voces intimaе*». Исследуются источники (Сведенборг, письма Л. Толстого), повествующие нам об отношении Сибелиуса к смерти в период работы над квартетом. Указываются средства («искусство перехода», вариационность, имитационность, преобладание мотива над темой), которые способствовали опосредованному выражению эмоций и речевых прообразов и переводили немзыкальное содержание в эзотерический план.

Ключевые слова: Сибелиус; Сведенборг; Арвид Ярнефельт; Лев Толстой; Вагнер; *intimum*; *Voces intimaе*

Итак, не бойтесь их,
ибо нет ничего сокровенного,
что не открылось бы,
и тайного, что не было бы узвано.

Евангелие от Матфея,
Глава 10, стих 26

Струнный квартет Сибелиуса «*Voces intimaе*» — самый известный из четырех струнных квартетов, созданных композитором. Три из них — квартеты *Es-dur*, *a-moll* и *B-dur* — относятся к ранним камерным сочинениям, написанным во второй половине 1880-х годов: квартет *Es-dur* датирован 1885 годом, квартет *a-moll* — 1889 годом, квартет *B-dur* — 1889-1890 годами. Два квартета были исполнены в год их завершения. Пре-

ьера квартета *a-moll* состоялась в Гельсингфорсе 29 мая 1889 года; квартет *B-dur* был впервые исполнен также в Гельсингфорсе 13 октября 1890 года. Из ранних квартетов только квартету *B-dur* Сибелиуса дан порядковый номер (в каталоге он значится как *op. 4*).

Квартет *op. 56*, известный как квартет «*Voces intimaе*», был написан в 1909 году в не самый благоприятный период жизни композитора, после очередной операции по удалению опухоли на горле (1908). Это событие и связанные с ним переживания описаны в биографиях композитора [6]. Состояние здоровья Сибелиуса в конце 1900-х годов (угроза жизни), а также сильное беспокойство по

поводу серьезных финансовых проблем стали поводом к интерпретации сочинения в аспекте исключительного влияния личных событий на характер музыки. Кольёнен писала о том, что опухоль стала для Сибелиуса «устрашающим предупреждением свыше» [6, с. 7].

В конце 1890-х годов получили известность взгляды Льва Толстого на вопросы религии, в том числе и в близком окружении Сибелиуса.

Арвид Ярнефельт (1861 — 1932), финский писатель, журналист и переводчик, брат жены Сибелиуса Айно был «толстовцем». Он перевел на финский язык «Воскресение» (1900), «Детство», «Отрочество», «Юность» (1904) и ряд религиозно-этических произведений Толстого. В 1898 году Ярнефельт закончил книгу «о плотском и духовном рождении Иисуса Христа», которая, по собственному признанию писателя, не имела в Финляндии успеха. Более того, книга была признана «дурной», оскорбляющей «протестантское сознание». Об этом Ярнефельт написал Толстому 14 декабря 1898 года [2, с. 185]. 16 декабря того же года Ярнефельт получил ответ Толстого: «Хотя я и не читал вашу книгу о плотском и духовном рождении Иисуса, я думаю, что книги такого рода: религиозные размышления, приуроченные к Священному писанию, мало полезны. Я думаю, что время, когда такие книги имели значение, прошло, и что теперь нужно писать книги (если уж писать религиозные книги), проникнутые духом Христова учения, *независимо от текста Писания* (курсив мой. — В. Н.), опираясь не на Писание, а на разум и любовь, свойства, общие всем людям /... Если проживу еще, хочется написать многое, но стараюсь жить настоящим, вечным, *готовясь к переходу в другую форму жизни* (курсив мой. — В. Н.), стараясь в этой делать волю по-славшего» [2, с. 187]. Другая форма — это жизнь после смерти.

В квартете *op. 56* пять частей и каждая в партитуре обозначена римской цифрой. Но поскольку I и II части идут *attacca*, вопрос о «лишней» части у ис-

следователей, как правило, не возникал. Кольёнен так и написала: II часть представляет собой «расширение» I части [6, с. 35]. На титульном листе партитуры — *Eulenburgs kleine Partitur Ausgabe No. 294* — название «*Voces intimaе*» дано в скобках в качестве подзаголовка после указания фамилии композитора, номера *opus'a*, названия жанра и тональности на трех языках (*D moll* — *Ré mineur* — *D minor*).

В «*The Works of Jean Sibelius*» Фабиана Дальстрёма слова «*Voces intimaе*» также даны в скобках как подзаголовок квартета. Правы те исследователи, кто искал «тайну» квартета в словах «*Voces intimaе*». Кольёнен уточнила: слова «*Voces intimaе*» Сибелиус вписал в копию миниатюрной партитуры над тактами 21 и 22 третьей части квартета *Adagio di molto*. Этот факт наделяет третью часть особым статусом в цикле и делает ее предметом отдельного изучения.

Существительное *intimum* (единственное число) относится к эзотерической лексике и означает «внутреннее духовное начало» [5, с. 226]. Вот как об этом сказано у Сведенборга: «У человека есть (чего нет у животного) духовный тайник (*intimum*), или самое внутреннее духовное начало, доступное наитию Божества, которое возносит это начало до себя и к себе присоединяет» [5, с. 226]. Благодаря этому внутреннему или высшему началу «человек может стать преемником разума и мудрости, говорить по рассудку и, наконец, жить в вечности» [5, с. 29]. А вот что Сведенборг писал о смерти: «Когда тело не может более отправлять службы своей в природном мире, согласно мыслям и чувствам духа своего, истекающим из духовного мира, то человек, как говорится, умирает. Это сбывается, когда дыхательное движение легких и систолическое движение сердца прекращаются, но человек на самом деле не умирает, а только отрешается от тела, служившего ему здесь, на земле; сам же он жив: он жив, потому что не телу зовется человеком, а по духу, ибо дух в человеке мыслит и мысль вместе с

чувством (affection) образуют человека. Из этого следует, что человек, умирая, *переходит только из одного мира в другой* (курсив мой. — В. Н.). Вот почему смерть в Слове Божиим по внутреннему смыслу означает воскресение и жизнь /.../ Восстанием, или обычно воскресением, называется вывод духа из тела и введение его в мир духовный. Дух человека отделяется от тела не раньше, чем по прекращении биения сердца, по той причине, что сердце отвечает чувствам любви, т. е. самой жизни человека, ибо из любви каждого истекает и жизненная теплота его» [5, с. 229 — 230].

Что же происходит в музыке III части квартета в тактах 21 — 22, над которыми Сибелиус написал слова «*Voces intimaе*»? В этих тактах есть указание на замедление движения (*Adagio più*), после чего в такте 23 возобновляется прежний темп (*a tempo*). В двух четвертных тактах на сильную (т. 21) и относительно сильную доли такта (т. 22) приходятся паузы (в т. 21 — восьмая пауза, в т. 22 две шестнадцатых паузы). В двух тактах на *ppp*, трижды звучит трезвучие *e-moll* с учащенным пульсом и с движением смычка вверх. Здесь важен высотный сдвиг (после бемольной сферы) и паузы, разделяющие три аккорда между собой и отделяющие их от предшествующего и последующего движения голосов. Такты 21-22 допустимо трактовать как видоизмененную форму барочной фигуры *Tmesis* — символ предсмертного состояния. Далее (но не сразу) после кульминации возобновляется прерванное *e-moll* ными аккордами тематическое развитие, основанное на мелодической линии первой скрипки (т. т. 1 — 4) с возвращением в бемольную сферу. Формально можно было бы определить т. т. 43 — 46 как начало репризного раздела. Но изменение в звучании существенны: мелодическая линия первой скрипки теперь поручена виолончели, а ремарка *espressivo* заменена на *santabile* и *dolce*. Исчезли нисходящие хроматические ходы других голосах квартетной ткани, ассоциирующиеся с барочной фигурой

passus duriusculus и началом *Vorspiel*'я к «Тристану и Изольде. И хотя биение трех аккордов (теперь в *cis*) возвращается в конце III части, эти аккорды не отделены от последующего развития так, как это было в т. т. 21-22. Третий аккорд одновременно является началом мелодической линии, звучащей у виолончели. Темпом эти аккорды также не выделены, а потому они здесь не воспринимаются как переход из одного мира в другой. Все свершилось ранее.

Очевидно, что между первым (тт. 1 — 42) и вторым (тт. 43 и до конца части) разделами части есть *соответствие*. У Сведенборга о соответствии говорится так: «...все, что есть в природе, от самого малого предмета и до самого большого, есть *соответствие* (курсив мой. — В. Н.); потому что мир природный со всеми принадлежностями заимствует свое бытие и существование (*existit et substitute*) от мира духовного, а тот и другой от Божественного» [5, с. 54]. В другом месте сказано: «... человек по себе есть дух в таком же образе, как и самое тело. Так как все, что живет и чувствует в человеке, есть дух и от головы до ног нет в теле ни точки, которая бы не жила и не чувствовала, то по отрешении тела от духа, что называется смертью, человек остается тем же человеком и живет» [5, с. 225].

В финской поэтической лирике 1900-х годов религиозность в сочетании с пессимистическим мировоззрением была присуща творчеству Юхани Сильё (1888 — 1918). У Сильё «это была уже не церковно-библейская религиозность, а с поправкой на Ницше, Шопенгауэра, Киркегора. /.../ Сильё решительно отстаивал принцип, что взор художника должен быть обращен не на внешнюю (в том числе социальную) жизнь, а на внутреннюю жизнь собственной души» [1, с. 19, 21].

Выражение внемузыкального содержания III части квартета и «перевод» его в эзотерический план осуществляется посредством техники, примененной Вагнером в «Тристане и Изольде». Вагнер описал эту технику в письме к Ма-

тильде Везендонк: «Теперь я знаю, что особая ткань моей музыки (естественно, только в точнейшем соответствии с поэтическим настроением), которую мои друзья рассматривают как столь новую и знаменательную, обязана своим сцеплением, <...> именно крайне чуткому ощущению, указывающему мне на посредничество <...> и внутреннюю связанность всех моментов перехода внешне разобщенных настроений друг в друга. Мое тончайшее и глубочайшее искусство я могу теперь назвать искусством перехода <...> резкое и внезапное стало мне противно <...> Мое величайшее мастерство в искусстве тончайших постепеннейших переходов определенно выступает в большой сцене второго акта «Тристана и Изольды». Начало этой сцены представляет переливающуюся через край жизнь в ее все усиливающимся возбуждении, конец — священнейшую, глубочайшую тоску по смерти. Таковы опоры; посмотри теперь, дитя как я связал эти опоры, как от одной перевожу <...> к другой. Это и есть тайна моей музыкальной формы, о которой я могу смело утверждать, что она именно в таком согласовании и обнимающем деталь ясном распространении, каких даже не предчувствовали» [4, с. 81].

Не только техника, в которой написана третья часть квартета, вызывает аналогии с «Тристаном и Изольдой». Линейная ткань первых четырех тактов *Adagio di molto* состоит из узнаваемых вариантов микротематических образований первого трехтакта *Vorspiel*'я из «Тристана и Изольды». Дальнейшая

композиция III части квартета (до трех аккордов) прорастает из начальных микротематических импульсов на основе широкого применения вариационности и имитационности. Но если у Вагнера инструментальные темы и микротемы еще сохранили (хотя и слабые) связи с речевыми прообразами, то в тематизме Сибелиуса эти связи не проявлены.

Упомянутые ранее музыкально-риторические фигуры использованы в таком контексте, что их барочная природа максимально скрыта, что делает образность музыки более обобщенной, особенно по сравнению с I частью квартета, главная тема которой имеет интонационное сходство с литургической лютеранской мелодией *Herra, armahda* (*Kyrie*). Тенденции к преобладанию мотива над темой, микротематическому развитию с использованием вариационности и имитационности и к прорастанию композиции из начального тематического импульса генетически связаны с XIX веком («Тристан и Изольда»), но стремление «...ко все более опосредованному претворению эмоций и впечатлений в музыкальной форме» и тотальная вариационность указывают в направлении творческих исканий Веберна после 1908 года [3, с. 75, 80]. Порфирьева увязала эти искания с «общей символистской направленностью австро-немецкой поэзии начала века» [3, с. 75 — 76]. У Сибелиуса сходные тенденции стали результатом комплекса факторов — биографических, религиозных и художественных.

1. Карху. Э. Г. Финская лирика XX века [Текст] / Э. Г. Карху. — Петрозаводск: Карелия, 1984. — 319 с.

2. Карху Э. Г. Переписка Арвида Ярнефельта с Л. Н. Толстым [Текст] / Э. Г. Карху // Общение культур и народов. Исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX — XX веков. — Петрозаводск: Институт языка, литературы и истории: КарНЦ РАН, 2003. — С. 172 — 208.

3. Порфирьева А. Эстетика австро-немецкой поэзии начала XX века и камерное вокальное творчество Веберна [Текст] / А. Порфирьева. // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Сборник научных трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 71 — 86.

4. Порфирьева А. Лейтмотив и логические основы тематической работы Вагнера. «Тристан и Изольда» [Текст] / А. Порфирьева. // Аспекты теоретического музыкознания. Сборник научных трудов. Серия Проблемы музыкознания. Вып. 2. — Л.: ЛГИТМиК, 1989. — С. 79 — 94.

5. Сведенборг Е. Про небеса, про світ духів і про пекло [Текст]. — К.: Видавництво «Україна», 1993. — 336 с. — Рос. мовою.

6. Master's Thesis — Doctoraalscriptie Jean Sibelius's String Quartet in D minor op. 56 'Voces intimae' (1909) and modern classicism by Riitta Koljonen [Electronic resource] / Student number 0111627/ Advisor: Dr. R. A. Rasch/ Musicology, Faculty of Arts and Humanities Utrecht University. July 2006. https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwi4-bT85r7QAhUG1SwKHRtIC0gQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fdspace.library.uu.nl%2Fbitstream%2Fhandle%2F1874%2F12429%2FSCRIPTIE%25201.doc%3Fsequence%3D1&usg=AFQjCNGVi_DWSYK_30LudfRh7pfpjEFVLg&bvm=bv.139782543,d.bGg (дата обращения 23.11.2016)

The article draws a parallel between the concept intimum contained in Swedenborg and the meaning of the words "Voces intimae". Are snippets from the correspondence Järnefelt and Tolstoy, confirming the relevance of both the themes of death. Bars 21-22 of part III of the Quartet interpreted as a transition to another form of life, and exhibit and re-risny sections of this part as connected to each other via the correspondence principle. The esoteric expression of the musical content of this part performed by Sibelius through technology Wagner, called by him "the art of transition." The style of music tended to have a generalized imagery and indirect expression of emotions, the predominance of the motive on the subject, microlaminectomy development using variazionali and imitaciones — the trends that directed the creative quest of Webern after 1908.

Keywords: Sibelius; Swedenborg; Arvid Järnefelt; Leo Tolstoy; Wagner; intimum; Voces intimae

УДК 785; 787. 61

Л. В. Карнов

Характеристика видов исполнительской техники игры на классической гитаре

В статье представлен обзор видов гитары, бытующих в настоящее время, определена роль гитары в современном мировом музыкальном искусстве. Дана характеристика «классической» гитары, как современного музыкального инструмента. Уточнена формулировка понятия «исполнительская техника музыканта». Осуществлена классификация и характеристика видов исполнительской техники гитариста-исполнителя на классической гитаре.

Ключевые слова: гитара; гитара классическая; техника игры на гитаре; извлечение звука на классической гитаре; полифония; динамика; фразировка; виды техники гитариста

Современная гитара широко распространена во многих странах мира. Искусство игры на различных видах гитары занимает особое место в жизни общества и составляет значительную долю в объеме общего мирового инструментального исполнительского искусства.

Профессиональное и любительское исполнительство на музыкальных инструментах имеет большое значение для полноценного культурного развития современного общества, вот почему изучение, научное исследование и дальнейшее практическое применение полученных результатов в исполнительском искусстве игры на музыкальных инструментах, в том числе и на гитаре,

являются наиболее важными научными и практическими задачами.

Тем не менее, до сих пор не изучены и не исследованы в полной мере виды исполнительской техники гитаристов, как в зарубежной, так и в отечественной научно-методической литературе. Для дальнейшего развития исполнительской техники на различных видах гитары весьма актуальным является анализ и характеристика различных видов исполнительской техники, используемой современными гитаристами — исполнителями музыки на «классической гитаре».

Цель статьи — характеристика видов исполнительской техники, на основе классификации видов исполнительской

техники, приведенной в диссертации Л. В. Карпова [1].

Основными задачами настоящей статьи являются: исследование состояния современного этапа развития «классической» гитары и характеристики предмета исследования — видов исполнительской техники гитаристов-исполнителей на «классической гитаре».

Гитара, является одним из наиболее известных старинных музыкальных инструментов, продолжающих активно развиваться и в настоящее время.

В современной мировой профессиональной и любительской музыкальной практике бытуют такие виды гитары, как: «старинная»; «романтическая»; «классическая»; «двенадцатиструнная»; «гавайская»; «укулеле»; «электрогитара»; «миди-гитара»; «бас-гитара»; «гитара фламенко»; «гитара мануш»; «сенсорная гитара» и другие.

В середине XX века, в связи с активной фазой развития исполнительского искусства игры на гитаре, в профессиональном лексиконе появился термин «классическая гитара». Это было вызвано назревшей потребностью разделить, конкретизировать и изучить отдельно развивающиеся направления и стили исполнительского искусства игры на различных видах гитары. Такое разделение было особенно актуально в связи с появлением электронной разновидности этого инструмента.

«Классическая гитара» хотя и несёт в себе традиционные конструктивные элементы и принципы исполнительской техники игры на гитарах, бытовавших в предшествующие исторические периоды («старинная», «мавританская», «латинская», «романтическая»), на сегодняшний день является больше современным, чем старинным музыкальным инструментом. В современной «классической гитаре», взаимно дополняя друг друга, объединились традиционный акустический принцип звукообразования, старинные и современные элементы конструкции, а также старинные и современные приёмы исполнительской техники.

В России в XIX веке и первой половине XX века широкое распространение получила «семиструнная» гитара соль-мажорного строя. Эта гитара, являясь разновидностью «романтической» гитары XVIII — XIX веков, в дальнейшем претерпела такие же конструктивные изменения, как и «классическая гитара».

На «классической» гитаре используются струны, изготовленные из новейших полимерных синтетических материалов. Корпус и мензура в «классической гитаре» более крупного размера, по сравнению с традиционными гитарами предшествующих временных периодов.

Совсем недавно (десять — пятнадцать лет назад) в конструкции корпуса гитары стали использоваться новейшие синтетические материалы. В связи с этим широкое распространение получили концертные гитары с так называемыми «дополнительными», а также «слоёными» верхними деками. В «классических гитарах» сегодня, наряду с традиционными акустическими деревянными элементами, используются полимерные синтетические материалы, такие как «номикс», «углепластик» и другие.

Постоянное внедрение различных новшеств в конструкцию инструмента, освоение новых материалов, использование необычных приёмов и элементов в исполнительской технике гитариста в корне отличают гитару от большинства других музыкальных инструментов.

Со второй половины XX века по настоящее время происходит активный период непрерывного развития отдельных направлений исполнительского искусства игры на акустических и электронных видах гитары. Происходит взаимовлияние и взаимообогащение классической, популярной, этнической, джазовой, рок-музыки, исполняемой на различных видах гитары. Так, например, стиль исполнения на гитаре «фламенко» привнес в арсенал техники гитаристов-исполнителей на «классической гитаре», а также композиторов, пишущих для этого инструмента, большое количество необычных приёмов, тем самым значительно обогатив технику исполнения на этом инструменте.

В современных научных исследованиях уже сформулировано основное понятие исполнительской техники музыканта, а также выявлены и охарактеризованы два основополагающих аспекта исполнительской техники музыканта-инструменталиста — художественно-эстетический и двигательный. [1, с. 22]

Исполнительская техника — есть приобретённое в результате специфической интеллектуально-двигательной деятельности индивидуальное качество музыканта, с помощью которого осуществляется формирование, контроль, коррекция, объединение и управление музыкальными звуками в процессе игры на музыкальном инструменте. [1, с. 22]

К художественно-эстетическому аспекту исполнительской техники музыканта-инструменталиста, в частности гитариста, относятся все психофизиологические формы интеллектуально-творческой (художественной) деятельности в их неразрывном единстве. Важную роль играют такие психические функции (процессы) как ощущение, воображение, представление, мышление, восприятие, эмоции, внимание, память, воля и другие [1, с. 23].

Двигательный аспект исполнительской техники основан на совокупных физических движениях опорно-двигательного аппарата музыканта и состоит из исходных положений (позиций готовности), движений (игровых и неигровых), приёмов, комбинаций приёмов.

Процесс управления двигательными элементами представляет собой «... постоянное корректирование рабочих действий в соответствии с намеченной «программой» и с необходимыми поправками на объективно складывающуюся обстановку» [2, с. 32].

С помощью комплекса интеллектуально-творческой и двигательной-механической деятельности гитарист способен выполнять определенные действия — движения, приёмы, комплексы приёмов, необходимые для решения музыкальных задач во время исполнения.

Для более тщательного анализа, исследования и характеристики отдель-

ных видов исполнительскую технику гитариста потребовалось классифицировать. Проект данной классификации представлен в диссертации Л. В. Карпова [1 с. 40]. В статье продолжено исследование и формулировка видов исполнительской техники гитариста.

Виды исполнительской техники гитариста-исполнителя на «классической гитаре»:

1. Техника формирования звука.
2. Фразировка и одноголосное звуковедение.
3. Полифоническое звуковедение.
4. Техника исполнения созвучий и аккордов.
5. «Динамика».
6. Организация метро-ритма.
7. Техника артикуляции и демпфирования.
8. Неигровая исполнительская техника.

Каждый вид исполнительской техники представляет собой сочетание характерных специфических умений и навыков, то есть совокупность исполнительских средств, направленных на выполнение музыкально-художественных задач во время игры на музыкальном инструменте. Деление на виды исполнительской техники — условно, и необходимо только во вспомогательных целях: анализа, изучения, научного исследования.

В каждом отдельном виде исполнительской техники основу составляет какое-либо определённое действие музыканта, но в тоже время, в большинстве случаев участвуют и другие виды техники, так как исполнение музыкального произведения — это сложный процесс, протекающий в совокупном сочетании различной интеллектуально-двигательной деятельности.

Техника формирования звука — область специфической деятельности музыканта по воспроизводству и управлению как отдельными, так и объединёнными в определённую музыкальную систему, звуками.

Звук музыкального инструмента, в данном случае звук гитары, — основное средство музыкальной выразительности на инструменте, через который проявля-

ются все остальные средства и элементы музыкальной выразительности.

Основными категориями звука являются такие понятия как качество и тембр. (Громкость звука будет рассмотрена в разделе «Динамика»). Под качеством звука следует понимать наличие или отсутствие в его составе различных шумовых призвуков. В разных исполнительских стилях на гитаре критерии качества звука могут быть различными. Например, в классической музыке требования к звуку отличаются полным отсутствием шумовых призвуков, воспринимаемых в данном случае как посторонние, мешающие нормальному восприятию. В этнической музыке, особенно «фламенко», наоборот, присутствие в звуке характерных шумовых призвуков является своеобразным средством выразительности, характерным для данного исполнительского стиля. Некоторая современная музыка для «классической гитары», написанная в последнее время, отличается наличием элементов выразительности, присущих иным исполнительским стилям, в том числе содержанием определённого процента характерных шумовых призвуков. Поэтому, исходя из данной ситуации, современные гитаристы, исполняющие музыку на «классической гитаре» различных стилей и жанров, должны владеть универсальной техникой формирования звука, позволяющей управлять его качеством в полной мере.

Управление тембром звука на «классической» гитаре происходит за счёт специфической техники управления процессом извлечения звуков. Более широкие возможности управления тембром даёт так называемая техника ногтевого звукоизвлечения.

В данном специфическом действии участвуют естественные или искусственные ногти гитариста, позволяющие управлять тембром звуков гитары в процессе исполнения. Управление происходит различными средствами: 1) использование различных предметов звукоизвлечения — ноготь, палец; 2) изменение угла атаки предмета звукоиз-

влечения (ногтя, пальца) по отношению к струне; 3) изменение точки контакта со струной во время звукоизвлечения (удаление или приближение к подставке).

С помощью указанных средств музыкант имеет возможность влиять в необходимой степени на качество, тембр и громкость воспроизводимого звука для решения определённых художественных задач.

Техника фразировки и одноголосного звуковедения

Фразировка — это вид исполнительской техники, с помощью которой музыкант способен объединять отдельные звуки музыкального произведения в систему формирующих элементов музыкального «синтаксиса»: мотивов, фраз, предложений, периодов, частей и т. д.

Данный вид исполнительской техники гитариста основан на знании правил и принципов, с помощью которых музыкант способен объединять звуки в определённые структурные музыкальные построения. Фразировка, как вид техники, основана, прежде всего, на специфической интеллектуально-художественной деятельности личности музыканта, а также владении определёнными технико-исполнительскими двигательными средствами.

В двигательном-механическом аспекте данного вида техники управление фразировкой достигается за счёт так называемого ведения звуков, в котором важную роль играют динамика, агогика и артикуляция (данные исполнительские средства будут рассмотрены ниже). Фразировка, как вид исполнительской техники, — это комплекс определённых технико-исполнительских действий при ведущей роли художественно-эстетического аспекта.

Техника одноголосного ведения звуков (звуковедения) позволяет управлять процессом объединения одиночных звуков в одноголосных мелодиях, пассажах и арпеджио. С помощью техники звуковедения, музыкант имеет возможность объединять звуки между собой, используя различные принципы, такие

как: предслышание звуков мелодии, за тактовое построение мотивов и фраз, выбор аппликатуры, принцип ведущей роли правой руки, принцип двигательного опережения атаки звуков и другие. В данном виде техники важную роль играет не только владение разнообразными способами и приёмами извлечения отдельных звуков на гитаре, но и умение комбинировать, то есть применять различные виды исполнительской техники в ограниченный отрезок времени.

Полифоническое звуковедение

Это вид исполнительской техники является одной из вершин музыкального развития гитариста. С помощью данного вида техники музыкант осуществляет одновременное управление звуками в двух и более голосах. В полифонии принципы одноголосного звуковедения переключаются на все голоса, исполняемые одновременно. Чем больше исполняемых голосов в полифонии, тем сложнее процесс управления звуками. Для возможности управления звуками в полифонической музыке гитаристу необходимо приобрести специфические навыки внутренней интеллектуально-художественной деятельности, такие, например, как: концентрированное внимание, распределённое внимание, переключаемое внимание. В двигательном аспекте техника полифонического звуковедения, также требует от гитариста специфических навыков. При этом требуется одновременное использование различных способов и приёмов формирования звуков, а также одновременное исполнение звуков в разных голосах с различным ритмом, громкостью, тембром, артикуляцией и другими характеристиками.

Исполняя, например, приём «тремоло», гитаристу требуется одновременно контролировать движение звуков в трёх голосах одновременно. Большой палец осуществляет формирование и ведение звуков нижнего и среднего голосов (функциональный бас, арпеджированные аккорды, или сопровождающие мелодические голоса), а указательный, средний, безымянный, и в некоторых случаях ми-

зинец, играют повторяющиеся звуки мелодии, имитируя тремоло медиатором.

Техника исполнения созвучий и аккордов

Этот вид исполнительской техники, также как и полифония, требуют от исполнителя умения управлять звучанием двух и более звуков одновременно. Техника исполнения созвучий и аккордов имеет свою особенность и отличается тем, что все звуки созвучия или аккорда имеют одинаковое, либо похожее метроритмическое распределение во времени. При этом также как и в полифонии, требуется умение исполнять созвучия или аккорды, в которых звуки могут быть одинаковыми, либо разными по громкости, тембру, артикуляции и другим характеристикам. При исполнении созвучий и аккордов, возможности гитариста значительно расширяет сочетание приёмов *tirando* (тирандо) и *apoyando* (апояндо), а также приём *rasgueado* (расгеадо), широко применяемый в настоящее время в инструментально-исполнительском стиле «фламенко».

Динамика — это вид исполнительской техники, с помощью которого музыкант осуществляет управление громкостью звуков. Категория громкости не находится в прямой зависимости от силы звуков. Громкость — понятие субъективное, поэтому на восприятие громкости, кроме силы, оказывают влияние различные акустические факторы, в том числе тембр звука, а также умение правильно противопоставлять и соотносить уровни громкости различных звуков в момент исполнения.

С помощью динамики в процессе исполнения музыкального произведения происходит построение формирующих элементов музыкального синтаксиса, а также реализуются принципы развития и замирания, нагнетания и спада, выделения и резкого противопоставления музыкальных звуков и т. п.

Для управления громкостью звуков требуется владение всеми способами и приёмами формирования звука, а также техникой артикуляции и демпфирования.

Организация метро-ритма

Музыкальное исполнение невозможно без техники, с помощью которой музыкант может организовывать и управлять оптимальным соотношением звуков во времени. Умение организовать и оптимально соотносить звуки в реальном времени определяет исполнительский уровень музыканта. С помощью данного вида техники гитарист способен руководить темпом, а именно: удерживать постоянный темп, ускорять или замедлять, совершать временные остановки (ферматы) или краткосрочные изменения темпа (агогика) с целью построения формообразующих элементов музыкального «синтаксиса». Вместе с динамикой с помощью соотношения метра и ритма в музыкальном исполнении создаются звуковые модели таких процессов, как: прогресса и регресса; развития и замирания; нагнетания и спада; выделения и резкого противопоставления и т. п.

Техника артикуляции и демпфирования

С помощью данного вида техники гитарист способен управлять долготой отдельных звуков, созвучий, аккордов, удлиняя или укорачивая их длительность. Данный вид техники помогает музыканту во время исполнения разделять или объединять отдельные звуки в мотивы, фразы, предложения и т. п. Артикуляция и демпфирование позволяют также «очищать» исполняемую музыку от случайно образуемого наложения звуков, или, наоборот, с помощью за-

планированного наложения звуков создавать дополнительные звуковые «краски» и гармонические акценты.

Неигровая исполнительская техника

Музыкальное исполнение невозможно без использования исполнителем неигровых двигательных средств: подготовительные, вспомогательные, сопутствующие движения, артистические приёмы, мимика, иные неигровые действия опорно-двигательного аппарата и отдельных мышечных групп музыканта не только помогают исполнителю совершать необходимые игровые действия, но и улучшают восприятия исполняемой музыки. Неигровые двигательные действия могут быть сознательными или бессознательными, полезными и вредными. Неигровые двигательные действия управляются психофизической (внутренней) работой личности гитариста, либо, наоборот, не управляются, если речь идёт о вредных рефлекторных движениях. [1, с. 29]

В статье дана характеристика современного состояния развития «классической гитары», представлена классификация и характеристика видов исполнительской техники, используемой гитаристами-исполнителями на «классической гитаре» в настоящее время. Данную классификацию и характеристику видов исполнительской техники можно использовать в исполнительской и педагогической деятельности, а также для дальнейших научных исследований.

1. Карпов Л. В. Развитие базовой исполнительской техники формирования звука в процессе обучения игре на гитаре [Текст] : дис... канд. пед. наук : 13.00.02 : защищена 29.05.12: утв. 11.03.13 / Карпов Леонид Владимирович. — СПб., 2012. — 221 с.

2. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя : проблемы методологии [Текст] : / Олег Шульпяков. — Л.: Музыка, 1973. — 104 с.

Types of Guitar at the moment. The role of the guitar in the contemporary world music. Characteristics of the "classical" guitar as modern instrument. The formulation of the concept of "playing musician technique." Artistic and mechanical aspects of playing musician technique. Characteristic of technique types of guitarist-performer on the classical guitar.

Keywords: guitar; classical guitar; the playing technique on the guitar; sound production; polyphony; dynamics; phrasing; types of guitar technique.

УДК 783. 6

А. Ю. Умнов

Воплощение особенностей православного богослужебного пения в хоровом цикле Г. Свиридова «Песнопения и молитвы»

Статья посвящена одному из малоизученных хоровых духовных произведений Георгия Свиридова — «Трем стихирам» из цикла «Песнопения и молитвы». Автор пытается с исполнительской точки зрения проанализировать синтез древнерусской и современной певческих традиций в данном сочинении.

Ключевые слова: Г. В. Свиридов, мужской хор, духовная музыка, православные певческие традиции, стихира, тропарь, кондак, псалом.

Русская духовная музыка — величайший пласт отечественного искусства, который имеет долгую историю развития. В конце XX столетия, после нескольких десятилетий забвения, интерес к православной духовной культуре возрастает с новой силой: организуются выставки икон, богослужебные книги становятся объектом серьезного научного изучения, в репертуар хоровых коллективов включаются древнерусские песнопения, в композиторской среде возрождается тяготение к духовным жанрам.

Еще на рубеже XIX-XX веков в творчестве композиторов Московской школы возникло так называемое «Новое направление», стиль которого стал

«посредником» между строгостью Богослужебной практики и светским концертным искусством. В наследии таких авторов, как С. Рахманинов, А. Гречанинов, А. Кастальский, В. Смоленский, Н. Черепнин и др. был возрожден диалог древнерусских музыкальных традиций — и традиций современных.

К концу прошлого столетия многие российские композиторы стали уделять внимание не только традиционным богослужебным текстам («Достойно есть», «Трисвятое», «Ныне отпускаеши» и др.), но и к редким, прежде не попадавшим в сферу активного интереса, молитвословиям. Современные авторы, работающие в хоровых жанрах, на ру-

беже XX-XXI веков обращаются к церковным богослужебным жанрам, что нередко знаменует новый период их творческой деятельности.

Творчество выдающегося русского композитора XX века Георгия Васильевича Свиридова отмечено ярким своеобразием стиля, простотой и доступностью музыкального языка. В его музыке в полной мере раскрывается глубокое подражание традициям — в творческом преломлении явлений прошлого и взаимосвязи их с настоящим. Духовные сочинения композитора стали новым, значимым этапом его творческого пути, которым он продолжил традиции школы «Нового направления», преломив их на новом художественном уровне. Произведения этой жанровой сферы являются наименее изученной частью музыкального наследия Г. Свиридова, что обуславливает *актуальность* обращения к его хоровому циклу «Песнопения и молитвы» в рамках данной статьи. Кроме того, изучение различных аспектов возрождения православных духовных традиций в конце прошлого столетия также является весьма востребованной темой современного музыковедения.

Объектом исследования послужил хоровой цикл Георгия Свиридова «Песнопения и молитвы», *предметом* — синтез древнерусской и современной певческих традиций, проявившихся в этом сочинении. Интерес автора статьи к этому циклу не случаен, поскольку он является руководителем и дирижером Мужского хора Карелии, в репертуар которого прочно вошли «Три стихир для мужского хора» из цикла «Песнопения и молитвы». Это сочинение Г. Свиридова неоднократно исполнялось коллективом на разных концертных площадках Карелии и России и, несмотря на свою сложность, везде находило самый искренний отклик у слушателя.

Цель статьи — раскрыть особенности претворения православных певческих традиций в хоровой духовной музыке Георгия Свиридова на примере «Трёх стихир для мужского хора» из цикла «Песнопения и молитвы».

К хоровым жанрам Г. Свиридов тяготел на протяжении всего своего творческого пути, но к религиозной тематике обратился преимущественно в последний период творчества. К духовным произведениям композитора относятся хоры и циклы «Из песнопений Пасхи» (1978), «Песни Великой Субботы» (1979), «Обедня» (1981-1985), «Величие Пасхи» (1985), «Гробница Христа», «Причастие», «О, Всепетая Мати», «Божественная власть» (1990), «Песнопения и молитвы» (1985-97); «Заупокойный стих», «Пасха пречистая», «Свете тихий», «Величание Богородицы», «Рождение Иисуса» (1995).

Обращение Георгия Васильевича к религиозной тематике не случайно: с одной стороны, оно прочно основано на личных мотивах — детских впечатлениях от посещения церкви вместе с бабушкой, собственной православной жизненной позиции, религиозно-философских творческих поисках; с другой стороны, отражает общую тенденцию композиторских исканий того периода. Однако духовностью особого качества пронизаны не только сочинения последних лет, но и всё хоровое направление в наследии композитора. А. Белоненко в статье «Хоровая “Теодицея” Свиридова» пишет: «Условно, очень обобщенно это направление можно назвать духовно-музыкальным. Условно, потому что трудно отследить у Свиридова собственно духовные сочинения, в традиционном смысле этого слова, от светских. И поэма “Отчалившая Русь”, и кантата «Светлый гость» или хор «Душа грустит о небесах» (все — на есенинские слова) или хоровой цикл «Песни безвременья» (на слова А. Блока) буквально пронизаны евангельскими образами и персонажами, цитатами из Псалтири или Нового Завета, пропитаны религиозной символикой и мотивами. Практически вся свиридовская музыка, по крайней мере, начиная с середины пятидесятых годов, напоена православным церковным пением» [2, с. 1].

В произведениях этого периода можно отследить аналогии и цитаты

из богослужебных книг и интонации знаменного распева, многие произведения по своим фактурным приёмам и тембровому колориту хора а *cappella* приближаются к православной певческой традиции. Главные стилевые черты свиридовского хорового духовного творчества — господство текста над музыкой и подчинение ритма и интонации слову, отсутствие чисто внешних выразительных эффектов, стремление к глубине содержания, тяготение к естественности и непринужденности звучания, умеренным темпам и естественным регистрам голосов.

Одно из последних сочинений композитора, цикл «Песнопения и молитвы», занимает особое место в его наследии и по праву считается кульминацией творчества Георгия Васильевича. Это не только вершина развития духовного жанра, произведение с высочайшим уровнем духовно-философских обобщений, но и тот редкий случай, когда сочинение полностью предназначено автором для мужского хора. Как известно, Г. Свиридов мало написал для мужского хора: кроме этого цикла, еще двенадцатиголосный хор с солирующим баритоном «Душа грустит о небесах».

В состав цикла «Песнопения и молитвы» входит большое количество хоровых номеров, объединенных в микроциклы. Одним из них являются «Три стихир (монастырские) для мужского хора». Каждая из стихир имеет своё заглавие: это «Заутренняя песнь», «Кондак о мытаре и фарисее» и «Господи, воззвах к Тебе». Такой окончательный вариант композиции сформировался не сразу: композитор менял порядок номеров и их количество (изначально цикл назывался «Четыре стихир для мужского хора»), были сомнения и в

отношении состава исполнителей, но в итоге автор останавливается на варианте, который дошел до нас.

Подзаголовок-уточнение «монастырские», данное автором в скобках в названии «Трёх стихир», сразу же погружает в характер произведения — воздержанный, строгий, отрешенный. Монастыри для Г. Свиридова — это хранители вековых традиций древнерусского церковного пения, и в данном случае в «монастырских» стихирах налицо обращение к канонам древнерусской певческой культуры. Стилистика напевов близка знаменному распеву, а названия частей — это традиционные богослужебные жанры. Несмотря на то, что Георгий Васильевич дал циклу название «Три стихир», реально автор использует в цикле другие жанры — тропарь, кондак и псалом¹.

Первый номер — тропарь под названием «Заутренняя песнь». В этом номере композитором используются два канонических текста: тропарь из Постной Триоди «Заутра услыши глас мой» (тропарь исполняется только в Великий пост) и тропарь из Всенощного бдения «Стопы моя направи по словеси твоему» (читается каждый день и в Великий пост). «Заутренняя песнь» — воспевание Славы Господа и обращение к нему, прошение о новом дне, наполненного верой, надеждой и любовью. Используя канонический текст, композитор не цитирует церковные напевы, а создает свои, близкие по стилистике знаменному распеву. С самого начала произведения претворена одна из основных традиций церковного пения — сольный запев:

Сдержанная, почти бесплотная мелодия, лишённая напряжения и интонационной изломанности, поразительно точно следует тексту, отражая самую

¹ Стихира — церковное песнопение, в котором отражено содержание праздника, вспоминаемого события, прославляются святые; как правило, при исполнении стихира присоединяется к стихам псалма. Тропарь представляет собой краткое прославляющее песнопение в честь Спасителя, Богородицы, святых или определенного праздника. Кондак в древнерусском каноне следует за тропарем и раскрывает суть праздника, упомянутого в тропаре. Псалом — песенный духовный жанр, изначально сопровождался игрой на музыкальных инструментах, примером чего служат священные молитвенные песни, написанные пророком Давидом и собранные в одну книгу, называемую Псалтирь.

суть монастырского обихода, суть покаянного текста. От традиций знаменного распева исходят такие выразительные средства, как небольшой диапазон мелодии, распевные поступенные интонации, ритмика, основанная на движении от более крупных длительностей в начале — к более мелким в кульминации фразы. Соло баритона в начале «Заутренней песни» погружает слушателя в молитвенное состояние, которое постепенно развивается до торжественного славения. Довольно продолжительное соло можно разделить на три мелодических фрагмента, в основе которых лежит принцип волны (подъем-вершина-спад). Равновесие подъемов и спадов образует мелодическую линию, все музыкальные особенности которой подобны древнерусскому распеву. Волнообразность завуалирована мягкими опеваниями и отдельными интонационными повторами. В кульминации же форма волны видна ясно и четко:

Пример № 1



Как и в традиционном знаменном пении, здесь ключевое слово песнопения выделяется протяженным распевом. Кроме того, завуалированно присутствует и свобода метра, показательная для знаменных мелодий, — окончание фраз не всегда соответствует строгой периодичности структуры.

Г. Свиридов изменяет конструкцию стиха, упуская строку «Избави мя от клеветы человеческия, и сохрани заповеди Твоя», но достаточно бережно обращается с каноническим текстом, не внося серьезных изменений. В некоторых моментах он словно облегчает восприятие церковного текста для совре-

менных слушателей: например, меняет слово «Яко» на «Да». В тексте песнопения композитор особо подчеркивает слово «Боже», распетое в диапазоне сексты, возможно, тем самым показывая близость Бога человеку.

Весь первый номер, достаточно сложный с точки зрения формы, требует от исполнителей колоссальной концентрации и внимания. Начиная от первой фразы («Завтра услыши глас мой») и до последней («Великолепие твое») должно быть выдержано особое, торжественно-восхваляющее эмоциональное состояние. По нашему мнению, главные слова тропаря приходятся не на музыкальную кульминацию (совпадающую с текстом «Славу Твою»), а на слова — «Стопы моя направи по словеси Твоему». Именно в них состоит основная идея всего цикла, суть монашеской жизни.

«Кондак о мытаре и фарисее» (второй номер цикла) раскрывает суть Евангельской притчи об образе истинной молитвы — фарисей взывал: «Боже! Благодарю

Тебя, что я не таков, как прочие люди, грабители, обидчики, прелюбодее, или как этот мытарь!», а мытарь молился иначе: «Боже, милостив буди мне грешному!». В церковной традиции данный кондак связан с Богослужением воскресного дня, его чтение начинается за три недели до Великого поста в неделю о мытаре и фарисее. Г. Свиридов использует три строки кондака, бережно сохраняя канонический текст, изменив лишь слово «высокоглаголения» (в переводе со старославянского — похвальба, хвастовство) на «многоглаголения» (многословие).

Музыкальный образ этого номера более динамичен, насыщен и ярок, что свя-

зано с краткостью самого песнопения и контрастным сопоставлением образов мытаря и фарисея. Как и в первом номере, здесь воссоздается прототип знаменного распева, в данном случае через использование важного его элемента — попевок на основе терцовых согласий.

Пример № 2



Начальная фраза мелодии строится на восходящем движении терцовых попевок. Церковную традицию сольного запева здесь заменяет унисон. Первая, «фарисеева», фраза распета нарочито призывно, секвентное развитие мотивов и внутрислоговый распев в партии басов имитирует то самое «многоглаголение».

Образ «мытаря» построен на контрасте «фарисеевой» фразе: это тихая, неспешно разворачивающаяся мелодия — подобно знаменной, она складывается из небольших интонационных попевок. Метрическая свобода, характерная для знаменного пения, присутствует и тут. Композитор стремится преодолеть строгость метра и мыслить масштабами целых строк. При размере 4/4 в одном такте помещены десять четвертей, подчеркивая строфическое мышление композитора, хотя графически ноты распределены по тактам:

Пример № 3



Ближе к концу произведения, через постепенное наращивание количества голосов, после двух— и трехголосия появляется колоритно звучащее четырехголосие: партии верхних теноров и нижних басов образуют октавный унисон, а два средних голоса — ритмизованную педаль. Заключительная фраза, несущая основную идею — «Спасе мира, очисти рабы Твоя», — звучит скандированно, величаво, в виде пятиголосного хора. В этой кульминационной зоне, в отличие от близкой знаменному распеву мелодике всего хора, преобладают интонации яркие, скачкообразные, декламационные.

Лаконичный по форме второй номер цикла очень сложен для исполнителей: здесь задействован практически весь рабочий диапазон мужского хора. Долгие выдержанные аккорды в окончаниях фраз требуют очень тонкого и проникновенного звучания, чуткого слышания и понимания образа «мытаря», молящегося не на показ, а «внутри себя» — в противовес «фарисеею», образ которого передается зычным унисоном басов с пометкой *riascere*.

Заключительный номер хорового цикла — псалом «Господи, воззвах к Тебе». В качестве первоосновы здесь использован начальный отрывок из 140 псалма царя Давида, звучащего на каждом вечернем Богослужении. Этот номер наиболее близок каноническим традициям православного пения: как и предполагает жанр псалма, с первых тактов начинается неторопливое развертывание музыкальной мысли, сосредоточенное состояние которой создает образ таинственного моления.

Пример № 4



Ведущая тема опирается на восходящее и нисходящее движение по трихорду. Основной выразительный компонент мелодии, часто используемый композитором в этом номере, — это восходящая широкая интонация «возгласа», обращения, с которой начинается почти каждая музыкальная фраза:

Пример № 5



Этот мотив «возгласа» не случаен: являясь самой древней интонационной формой, с корнями, уходящими как в фольклор, так и в церковную музыку, он используется для интонационного выделения ключевых слов и фраз текста. И здесь эта интонация вырастает из семантики текста, подчеркивая значимые слова: чаще всего она звучит в виде квартового хода, который выделен метрически и ритмически, и находится или в самом начале фразы, как толчок к развитию, или в конце, как логическое завершение мысли.

В разворачивании музыкальной ткани хора композитор неоднократно повторяет ключевые фразы текста молитвы: «услыши мя» и «жертва вечерняя», причем последняя фраза повторяется пять раз, но каждый раз по-новому — варьируется интонационная структура мелодии, гармония, фактура, ритмика, динамика. Пятикратное повторение фразы позволяет утверждать, что именно в ней заложен смысловой центр псалма.

Завершает весь цикл образ вознесенной молитвы в прозрачном, фальцетном, почти ангельском звучании теноров, словно свидетельствуя об очищении и возвышении души над всем мирским. Сам

композитор очень много говорил о простоте, о её важности и ценности: в «Трёх стихирах для мужского хора» она воплощена не только в музыкальном тексте (через строгость звучания, минимум слов и лаконизм выразительных средств), а раскрывается во всём духовно-философском содержании цикла — через многогранный показ смысла жизни православной души — простоты и искренности

молитвы. Так, первый и третий хоры имеют смысловое сходство — обращение к Господу о ниспослании молитвы. Второй же хор повествует о сути молитвы, показывает, какой она должна быть. В целом это формирует логичную арочную драматургию всего цикла.

Выводом из вышеизложенного анализа может послужить известное утверждение А. Сохора, правомерное как для данного цикла, так и для всего музыкального наследия композитора: «Творчество Свиридова, как достойного представителя русской культуры, уходит своими корнями не только в отечественное искусство (включая музыку), но и в историю страны — от далекого прошлого до современности» [7, с. 9]. В «Трёх стихирах для мужского хора» история древнерусской православной певческой традиции органически сплавлена с современными принципами хорового мышления композитора. Музыкальная интонация подчинена слову и его духовному смыслу,

наследуя традиции знаменного распева. Сохранив его основные элементы (диатоника, свобода метра, нерегулярная ритмика, плавность мелодии, выделение ключевого слова распевом и др.), композитор в некоторых моментах отступает от канонической модели древнерусского богослужебного пения. В первом и втором хоре композитор использует семиступенный звукоряд и чётко фиксированную ладовую основу натурального минора (d-moll и e-moll), тогда как знаменная мелодия опирается на гексахорд и ладовую переменность. В хоре «Кондак о мытаре и фарисее» в традиционном размере 4/4 Г. Свиридовым завуалирована свобода метра, характерная для знаменных мелодий. В плавности голосоведения и линейности хоровой фактуры прослеживаются традиции строчного пения. Безусловно, ряд отступлений от древнерусской традиции обусловлены особенностями со-

временной нотации: композитор выпи- сывает обозначения динамики, темпа и характера, что противоречит знаменной нотации — но это сделано для предельно точной передачи замысла автора, того смысла, который раньше передавали сами крюковые обозначения.

В целом, древнерусская монастырская певческая традиция и современная хоровая культура в «Молитвах и песнопениях» Г. Свиридова слились, образуя органичный синтез как отражение духовности русского народа и его православного верования. В этом цикле «Бог и Человек устремлены друг к другу в поисках смысла отдельного и общего существования. Здесь исторгаемые душой человеческой звуки очерчивают не просто некое слышимое пространство, но тайну пространства. Здесь люди могут ощутить себя вдохновенно вознесенными» [4, с. 18].

1. Белоненко А. С. Метаморфоз традиций: Книга о Свиридове / А. С. Белоненко — М., 1983. — 166с.
2. Белоненко А. С. Хоровая «Теодицея» Свиридова / Полное собрание сочинений Георгия Свиридова в тридцати томах. — Том 21 / Национальный Свиридовский фонд. — 2001. — 73с.
3. Бровина И. В. Песнопения и молитвы Г. В. Свиридова в контексте древнерусской и современной культуры / Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2006. — сер. 2. вып. 1.
4. Ведерников А., Золотов А. Знаки жизни. Неизвестный Свиридов. — М.: Центр книги Рудомино, 2014. — 160с.
5. История отечественной музыки XX века / под редакцией Долинской Е. — М., 2001. — Вып. 3. 1960-1990. — 564 с.
6. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. Белоненко А. С. — М.: Молодая гвардия, 2002. — 798[2] с.

The article deals with one of the little-known spiritual choral works of Georgy Sviridov — "Three stichera" from the cycle "Chants and prayers". The author tries, from the performing point of view, to perform a synthesis of ancient and modern singing traditions in this essay.

Keywords: G. V. Sviridov; men's choir; sacred music; Orthodox song tradition; stanza; troparion; kontakion; a Psalm.

С. В. Федоров

Методологические аспекты изучения диалектики национального в музыкальной культуре

Качественное изменение отношений к проблемам национального в искусстве, культуре, в жизни наполнились новым содержанием. Принципы диалектической методологии приобрели декларативный характер и стали данью традиции. Практически отсутствует их творческое преломление и развитие. Суть диалектики и заключается в том, что возможно лишь бесконечное движение к истине, а ее фиксация означает остановку, смерть, утрату истины.

Ключевые слова: методология; диалектика; национальное; музыковедение; фольклор; культура; исследования; проблематика.

Актуальной для современного музыковедения становится методологическая проблематика — осмысление способов постановки и решения научных вопросов, обоснованная стратегия научных поисков, разработка методик и инструментария научных исследований.

Постановка проблемы. Последнее время отмечено значительно возросшим интересом к проблемам национального не только в культуре, искусстве, но и во всех областях жизни человека. Качественно изменилось отношение к этим действительно основополагающим категориям философии и эстетики, наполнились новым содержанием дефинициальные их смыслы, их диалектические связи.

Цель статьи. Проанализировать методологические проблемы, состоящие в изучении диалектики национального в музыкальной культуре.

Изложение основного материала. Пристальное изучение прошлой и настоящей музыкальной культуры любого народа позволяет нам увидеть очевидную неординарность её бытия. Исследователь сталкивается с рядом непростых вопросов, удивительных явлений, загадок. Захватывает сложность детерминистских связей того или иного музыкального феномена. Чего стоят, например, реалии жизненности «своего» стиля в среде других «агрессивных» стилей. Ведь переживаются и мода, и

взлёты, и падения, и всё остается в рамках некоего русла. Очевидно, это русло формируется самим народом и им же оберегается. Оно доступно исследованию по многим параметрам.

Даже без объяснения механизма такого взаимообусловленного сосуществования разных явлений в среде одной нации или одного народа можно и нужно ещё и ещё раз ставить вопрос об отношении и взгляде на сложившуюся многовековую культуру народа, какой бы бедной она нам не показалась. Ведь аксиомой должен быть сам факт неизбежного отчуждения народом всего ненужного, наносного. Удерживается ценное. А значит и сформулированный вопрос уместно ставить целенаправленнее: правомерно ли недооценивать то, что есть, то, что сложилось, что было? [4].

Диалектика развития, в какой-то мере, неизбежно отрицает предыдущее, иначе не будет самой диалектики. Но с выбором новых средств и способов, что именно должно отрицаться? В этом и заключается квинтэссенция вопроса. Находить ответ на него — значит хоть как-то прогнозировать будущее национального искусства, ориентироваться в необъятном море течений, стилей, нередко завоёвывающих «место под солнцем» путём воинствующего нигилизма, наглядность которого мы имеем, скажем, в случае с нынешней так называемой «массовой культурой».

Ориентир должен быть на глубокое постижение духовности народностей, наций в их фольклорном наследии и дальнейшее развитие этого наследия на широкой профессиональной основе. Именно в силу сложившейся структуры и современного состояния музыки, с её уклоном на общеевропейские образцы, народное должно развиваться как равноценная, профессиональная, вполне самостоятельная эстетическая параллель. Речь идёт, прежде всего, о слабо или вовсе не развивающихся народных жанрах. Тем самым создаются предпосылки безболезненного роста культуры народа в условиях нынешнего жёсткого

инспирирования интернационалистических принципов в обществе.

В условиях методического плюрализма и постоянной переоценки роли различных методов (даже у одних и тех же исследователей на относительно коротком промежутке времени) естественен лихорадочный и мучительный поиск «метатеории», некоего «панметода», требованиям которого уже не может «удовлетворить» традиционно понимаемая и казавшаяся универсальной диалектическая методология. Хотя в отечественном искусствоведении постоянно постулируются её принципы, практически отсутствует их творческое преломление и развитие (а это основное условие диалектики). Более того, принципы эти приобрели декларативный характер и стали данью традиции, общим местом огромного большинства работ, демонстрируя парадоксальную ситуацию метафизического отношения к диалектике. Так, целый ряд исследователей считает необходимым сослаться на раскрытие сущности метода как аналога изучаемого предмета, указывая на то, что методология, а в известной мере, и методика должны в каждой области знания разрабатываться и строиться по образу и подобию её предмета. Каков предмет — таков и способ его рассмотрения. Если так представлять себе метод, мы никогда не сможем вырваться из порочного замкнутого круга. Логика наших рассуждений проста. Если мы знаем, каков предмет, то к чему его изучать, рассматривать? Изучение и рассмотрение предпринимаются именно для того, чтобы узнать каков он. Следовательно, приступая к изучению, мы не можем заранее обладать методом, соответствующим его природе и конструкции, так как ещё не знаем, каковы они, и выяснение этого как раз и является целью изучения.

Сама история музыкального искусства и музыковедения опровергает попытки найти некий универсальный метод анализа музыки. Суть диалектики и заключается в том, что возможно лишь бесконечное движение к исти-

не, а её фиксация означает остановку, смерть, утрату истины, ничто. Попытки различных учёных доказать, что их метод — единственно истинный и правильный, или отыскать параметод — смешны и нелепы. Трудно не согласиться с В. Медушевским: «Есть единственный, выстраданный историей человечества метод, в основании которого лежит чистое и неодолимое стремление к истине, соответственно — познавательная скромность перед лицом познаваемого («я знаю то, что ничего не знаю»), вера в высокое предназначение человека, общества, народа, человечества» [6].

Для того чтобы совершить качественные преобразования, вне сомнения, национальное музыкознание должно вооружить себя современными методами исследования, подвергнув предмет рассмотрению с разных точек зрения. На сегодняшний день таких исследований, по существу, еще нет. Вместе с тем, созрели предпосылки для апробации на мононациональном материале сравнительно-типологического, социально-психологического, семиотического, структурно-антропологического, количественного, теологического, вероятностного, культурологического и др. методов. Их интеграция позволит овладеть системно-историческим комплексным методом как обобщающим, благодаря чему национальное музыкознание сможет стать вровень с различными музыковедческими школами современности. Для этого прерогативой должна стать методологическая проблематика — осмысление способов постановки и решения научных вопросов, обоснованная стратегия научных поисков, разработка методик и инструментария научных исследований, категориального и понятийного аппарата, аксиологических, онтологических, ономаσιологических, верификационных критериев и т. д.

Руководствуясь высказанным в подходе к национальному музыкальному искусству, можно сделать представляющиеся нам важными выводы и указать на ряд проблем, связанных с методологией его изучения. Избираемый здесь

принцип изложения от общего к частному ни в коем случае не претендует на исчерпывающую полноту постановки проблем и не представляет собой рекомендаций по последовательности исследований. Напротив, не решив целого ряда проблем, предстающих как частные в общей проблематике, невозможно будет установить магистральные направления и, наоборот, упуская из виду проблематику, связанную с основополагающими вопросами в решении частных задач, исследователь может уйти в сторону от анализируемого предмета.

Стратегической задачей самого общего плана представляется установление периодизации в истории развития национальной музыкальной культуры. Как верно подметил известный историк Л. Баткин: «Методология начинается с периодизации, ею же она увенчается» [1]. Огромные, кажущиеся порой неопределимыми трудности стоят на пути решения этой проблемы. Тактическое решение проблемы видится в современных усилиях учёных разных специальностей: историков, этнографов, археологов, географов, текстологов. Немалый вклад в решение данной проблемы могло бы внести и национальное музыковедение, различные его отрасли: фольклористика, органиология, этнофония, медиэвистика и т. д. Отсутствие письменно фиксируемых источников не должны смущать исследователя. Использование методов историко-сравнительного направления (В. М. Жирмунский, Б. Н. Путилов) может способствовать правильной постановке и решению проблем.

Так, типологический метод позволит верифицировать особенности музыкальной культуры на основе существующих работ: генетический — установить сквозные и прерывающиеся линии её развития, а контаминационный — сравнить и сопоставить влияние и взаимодействие культуры национальной с культурой соседних народов, имевших с нами контакты (метод иногда именуется и контактным) на всём протяжении развития. Вместе с тем, эти методы, ро-

дившиеся на основе диалектического принципа историзма, синтезируясь, не смогут дать положительных результатов без учета диахронии и синхронии (Ф. де Соссюр) — основополагающих понятий, сложившихся в рамках структурализма и блестяще воплощенных в антропологии К. Леви-Строссом. Рассматривая национальную музыкальную культуру как сложноорганизованный развивающийся объект, где сам процесс развития выступает как формирование и преобразование структуры объекта (а рассматривать её иначе сегодня — безнадёжный анахронизм), нельзя обойтись без синхронизации построения теории, способствующей хоть сколько-нибудь полному описанию и объяснению данной системы. С другой стороны, исследования в данных направлениях позволили бы осуществить дальнейшую разработку терминологии и методики самих методов, внести ясность, а порой и поправки, в такие понятия, как «тип сходства», «уровень сходства», «ареал сходства» и т. д., на несовершенство которых указывает В. Е. Гусев [2].

Сложности периодизации национальной музыкальной культуры связаны и с неустановившимися пока ещё принципами подхода. Рассматривая национальное музыкальное искусство как целостное явление (а объяснение такого подхода имеет ряд обоснований, хотя и воспринималось всегда как постулат, не требующий ни объяснений, ни доказательств), обладающее суммой факторов, свойственных гомогенным объектам, мы выделяем в нём наличие принципиально разнородных пластов, выявляющих гетерогенные свойства целостного явления. Необходимо дифференцировать в данной системе ряд субсистем, к которым мы относим в крупном плане: фольклор, профессиональную культуру, традиции, профессиональное творчество письменного типа, самодеятельное творчество. Только рассмотрение данных субсистем во взаимосвязи позволит правильно выявить основные закономерности национальной музыкальной культуры.

Вопросы, связанные с периодизацией, историей национальной музыкальной культуры, должны учитываться и при решении общетеоретических проблем, из которых важными и значительными представляются проблемы ладовой системы национальной музыки; метроритмической организации; жанрово-стилистических особенностей; формообразования; исполнительства. Они тесно связаны со своеобычностью воплощения основополагающих категорий бытия — времени, пространства, движения — в национальной психологии и культуре (музыкальной, в частности). Многовекторное использование традиционных и новых методик, среди которых необходимо выделить вероятностную, позволило бы в значительной степени продвинуть не только национальное теоретическое музыкознание, но и во многом внести коррективы в историографию и периодизацию национальной музыкальной культуры. Причем историзм в социологических, теоретических, семиотических, классификационно-аналитических и др. исследованиях должен воплощаться в детально-конкретном исследовании материала. И тут невозможно обойти вопрос об одном из главных методов, которым должен руководствоваться исследователь: историк, этнограф, музыковед, социолог, антрополог и т. д. Суть этого метода заключается в изучении любой области (лад, гармония, жанр) изнутри. В связи с этим, остро стоит в национальном музыкознании вопрос о понятийном и терминологическом аппарате, о необходимости глубоких ономаσιологических исследований. Исследователь музыкальной культуры должен отдавать себе отчет в том, что его понятийный аппарат может сильно отличаться от системы понятий, которой пользовались и всё ещё пользуются члены определенного культурного коллектива, что эти понятия были или до сих пор являются функцией этой культуры и что они формировали или формируют способ рассмотрения, точку зрения, с которыми члены данного

коллектива подходят, прежде всего, к своей собственной, но также и чужой музыке. Требование историзма, распространяемое на систему понятий и терминов музыковедения, глубоко раскрыл Е. В. Назайкинский.

Вывод. Данная работа не исчерпывает всех методологических проблем,

стоящих в изучении диалектики национального в музыкальной культуре. Однако их постановка поможет национальному музыковедению выйти на новые рубежи бесконечного пути исследования богатейшей музыкальной культуры.

1. Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность / Л. М. Баткин // Вопросы философии. — 1969. — №12. — с. 102.
2. Гусев В. Е. «Плюрализм» и «универсализм» в методологии фольклоризма / В. Е. Гусев // Методы изучения фольклора. — Л., 1983. — 110с.
3. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В. М. Жирмунский. — Л., 1979. — 55 с.
4. Зись А. К вопросу о характере методологической проблематики в искусствознании / А. Зись // Методологические проблемы музыковедения. — М.: Музыка, 1987. — 34 с.
5. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. — М., 1985. — 248 с.
6. Медушевский В. В. О методе музыковедения / В. В. Медушевский // Методологические проблемы музыковедения. — М., 1987. — 227 с.
7. Назайкинский Е. Понятия и термины теории музыки / Е. Назайкинский // Методологические проблемы музыковедения. — М., 1987. — 58 с.
8. Путилов Б. Н. Методология сравнительного изучения фольклора / Б. Н. Путилов. — Л., 1976. — 26 с.

Methodological aspects of studying dialectics of national in the music culture Qualitative change of attitudes to the problems of national in art, culture and life domains were filled with a new content. The principles of dialectical methodology assumed declarative character and became a tribute to traditions. Their creative interpretation and development are substantially absent. The essence of dialectics exactly involves just the possibility of endless movement to the truth, and its fixation means stoppage, the loss of truth.

Keywords: methodology; dialectics; national; musicology; folklore; culture; researches; problematics

УДК 78. 075

Н. С. Безкоровайная

Творчество Соломии Крушельницкой как объект музыкально-источниковедческого анализа

В статье рассматривается исполнительская деятельность выдающейся вокалистки Соломии Крушельницкой как объект анализа музыкального источниковедения. Представлены биографический метод и анализ источников — статей в зарубежных изданиях, исследований специалистов, музейных, мемуарных источников, теле-, фото- и киноматериалов.

Ключевые слова: Соломия Крушельницкая; музыкальное источниковедение; анализ; творчество

Исследование исполнительской деятельности известных представителей вокального искусства можно отнести к одному из наиболее важных направлений в музыковедении, которое позволяет более глубоко осмысливать процессы, происходящие в музыкальном искусстве определенной эпохи, выявлять основные их тенденции и влияние на дальнейшее развитие. Как правило, в музыковедческой литературе говорится об известных в тот или иной период певцах, представителях вокальной педагогики. Однако следует заметить, что в учебной и учебно-методической литературе о них имеется лишь краткая справочно-энциклопедическая информация.

В свою очередь, исполнительская деятельность Соломии Крушельницкой заслуживает более пристального внимания и изучения, в том числе научно-исследовательского характера.

К выдающимся исполнителям-вокалистам, несомненно, относится Соломия Крушельницкая — украинская певица мирового уровня первой половины XX века с редким в мировом оперном и камерном искусстве лирико-драматическим сопрано диапазоном почти в три октавы. Её репертуар насчитывал 63 партии из 61 оперы 33 композиторов. Непревзойденный голос вокалистки пленил Украину, Россию, Европу, Северную и Южную Америку, Египет.

Певцы с мировым именем — Энрико Карузо, Титто Руффо, Маттиа Баттистини, Федор Шаляпин считали за честь петь с Соломией Крушельницкой [3, с. 5].

Триумфальная исполнительская деятельность оперной примадонны не могла не оказать влияние на развитие мировой школы вокального исполнительства. Несмотря на её артистическую популярность ещё при жизни в Украине, в СССР и в Европе и авторитет на педагогическом поприще, в музыкознании до сих пор нет системного исследования, которое было бы посвящено анализу и выявлению значимости исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой. Это говорит о том, что системное комплексное изучение исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, которые мы предпринимаем, используя различные источниковедческие данные, является весьма актуальным.

Ранее в наших работах мы уже делали попытку анализа творчества выдающейся певицы на примере исследования фонографических записей её пения. Необходимо отметить, что данные исследования ещё продолжаются. Целью же настоящей статьи являются анализ и характеристика основных методов и методик источниковедческих исследований, которые мы используем, в контексте музыковедческого анализа исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Прежде всего, необходимо отметить, что историография данной тематики невелика, степень её изученности мала и, как уже упоминалось, на сегодняшний день комплексного системного музыковедческого исследования творческого пути Соломии Крушельницкой не осуществлялось.

Проблематика исследуемой темы заключается в необходимости анализа исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, определения её значения в истории мировой вокальной культуры первой половины XX века, что, несомненно, будет содействовать более объективным оценкам процессов развития вокального искусства в данный

период. Важным элементом в нашем исследовании является расширение источниковедческой базы по теме, в том числе, привлечение новых архивных источников, мемуарную, периодическую, научную литературу, фонографические записи и, соответственно, систематизацию полученных материалов. Важное место в исследовании занимает анализ источников, собранных по материалам не только постсоветского пространства, но и дальнего зарубежья, который нами осуществлялся и будет осуществляться в дальнейшем, а также раскрытие характерных особенностей исполнительской деятельности певицы и её педагогических принципов.

Одной из отраслей исторического музыкознания является музыкальное источниковедение, методологические принципы которого выступают ведущим направлением в наших исследованиях. Данные методологические принципы сформировались в результате сбора, изучения и систематизации различного рода источников. Эти принципы лежат в основе музыкального источниковедения, в его поле зрения находятся проблемы, которые связаны, в том числе, и с изучением жизни и творческой деятельности выдающихся музыкальных деятелей [2, с. 29].

На начальном этапе нашего источниковедческого исследования мы использовали эвристический метод, то есть непосредственный поиск источников, который позволил нам расширить спектр материалов в исследовании исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой. Как уже было сказано выше, в нашей работе используются источники как ближнего, так и дальнего зарубежья. Важное место занимает атрибуция, то есть определение авторства источников, после чего в ходе дальнейшего анализа можно приступить к их интерпретации, критике, а в дальнейшем выполнять сравнительный анализ для получения комплексной системной картины.

В методологии музыкального источниковедения важное место при исследовании

занимает анализ информационного потенциала источников, новизна, достоверность и полнота содержащихся в нем сведений. Одним из методов исследования является источниковедческий синтез, который позволяет сформулировать окончательные выводы из полученных данных, а также классифицировать разного рода источники — архивные, мемуарные, публицистические, фонографические и другие [2, с. 35].

Выше охарактеризованная методологическая база исследования на основе применения методов эвристики, анализа, сравнения, синтеза исследуемых источников позволят значительно расширить сведения по теме, ввести в исследовательский оборот материалы, которые ранее были неизвестны, уточнить имеющиеся сведения и выявить новые факты из биографии и исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Как известно, в музыкальном источниковедении одним из основных является биографический метод. Интересен и познавателен для исследователей метод исторической реконструкции. Биографический метод и метод исторической реконструкции позволяют анализировать объект исследования в становлении и развитии профессионального мастерства, в том числе, в контексте соответствующего исторического периода.

С введением в исследовательский арсенал вышеназванных материалов главной целью наших нынешних и последующих исследований является составление наиболее полной источниковедческой базы для исследования творческой биографии и исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой.

Биографический метод дает нам возможность выделить основные периоды жизни и исполнительской деятельности великой певицы. Так, исследуя жизненный путь С. Крушельницкой, мы можем выделить следующие основные этапы в её биографии и в творческой деятельности:

1-й период — детские годы;

2-й период — обучение в Тернопольской гимназии;

3-й период — обучение в Львовской консерватории;

4-й период связан непосредственно с творческой деятельностью легендарной певицы, который также можно разделить на львовский период (1893 г.); зенит славы, пик исполнительской деятельности (вторая половина 1890-х гг. — 1920 г.) и камерную концертную деятельность (20-30-е гг. XX в.). Как известно, в 1929 г. певица даёт последний гастрольный концерт в Риме.

Заключительный период жизни и деятельности выдающейся вокалистки (1945-1952 гг.) связан с преподавательской деятельностью во Львовской консерватории.

Среди источников, которые рассказывают о жизни и творчестве Соломии Крушельницкой можно выделить такую группу источников, как статьи в зарубежных изданиях. Так, в 2001 году в №1 издания Института истории провинции Лукка «Бюллетень истории и культуры» вышла статья «Чистый образ над морем Виареджо», посвященная известной певице: «По чудесному стечению обстоятельств именно этой оригинальной певице из далекой и почти неизвестной страны суждено было представить всему миру один из музыкальных шедевров Джакомо Пуччини» [7].

В своей статье итальянский автор подробно рассказывает о начале сотрудничества певицы и итальянского композитора, о мотивах, повлиявших на маэстро, предложившего сотрудничество молодой, но уже популярной в Европе, певицы. Интересны конкретные эпизоды, описанные автором в статье, например, о том, что «... С. Крушельницкая настолько серьезно отнеслась к своей работе, что работая над новой ролью в постановке, практически три месяца фактически не снимала с себя одежды, даже после репетиции, чтобы более достоверно войти в роль Чио-Чио-сан» [7].

«Исследователи итальянского театра Дж. Гуалерци и Дж. Рампоне в статье «Возвращение из прошлого» (Турин, 2000 г.) анализируют исполнительскую

деятельность, достигшую триумфального успеха. Авторы говорят о том, что Чио-Чио-сан в интерпретации Соломии была представлена на высоком интеллектуальном уровне, с содержанием и глубиной исполнения, удовлетворивших требования самых требовательных зрителей, артистка просто пленила их своим утонченным артистизмом» [8].

Важный источник — публикации в прессе, исследования специалистов — ученых, искусствоведов, краеведов, музеев и др. «Среди них, например, можно выделить серию публикаций организации «Фестиваль имени Пуччини», в 2003 году начавшей серию статей, посвященных выдающимся исполнителям прошлого. Первая публикация в этой серии была о Соломии Крушельницкой (автор Лиза Домениччи), а на обложке этого издания помещена фотография Соломии в роли Мадам Баттерфляй» [8].

Еще одной важнейшей группой источников при анализе исполнительской деятельности артистки можно выделить музейные источники, в том числе и фондовые, которые не представлены в постоянной экспозиции.

«Источники мемориального музея «Вилла Пуччини». Здесь в основной экспозиции и в фондах хранятся фотографии как документальный источник, дающий важную информацию об исполнительской деятельности артистки. На этих фотографиях Соломия Крушельницкая зафиксирована в разных ролях при исполнении в операх Дж. Пуччини, фото личного характера артистки и композитора вне сценической жизни, их фотографии во время совместного пребывания в Каире в 1904 г. (такое же фото можно увидеть в музее артистки у нее на родине вблизи Тернополя)» [8].

Во Львовском литературно-мемориальном музее имени Ивана Франко как отдел функционирует «...музыкально-мемориальный музей Соломии Крушельницкой. Сотрудники музея проводят не только просветительскую, но и поисковую и научно-исследовательскую работу. Так, работая с материалами фондовой коллекции, работни-

ки музея подготовили серию открыток «С. Крушельницкая в операх итальянских композиторов», буклеты экспозиций музея исполнительницы во Львове, иллюстрированный путеводитель «Музыкально-мемориальный музей Соломии Крушельницкой во Львове» (2002 г.), иллюстрированные календари разных лет, посвященные С. Крушельницкой, каталог пластинок певицы, библиографический справочник литературы о С. Крушельницкой «Бессмертная слава Соломии» (2007 г.), сборник «Соломия Крушельницкая: города и слава» (авторы-составитель Г. Тихобаева, И. Криворучка, 2009 г.), библиографический справочник «Музею Соломии Крушельницкой — 20 лет» (составитель М. Зубеяк, 2009 г.)» [5].

Одним из важных источников в музыкальном источниковедении выступают материалы теле— и киноискусства, рассказывающие о жизни того или иного композитора или исполнителя. Анализ исполнительской деятельности будет не полным, если мы не обратимся к характеристике теле— и кинофондов. Так, например, в качестве теле— и киноисточников, характеризующих жизнь и исполнительскую деятельность выдающейся певицы, выступают цикл телепередач «Салон искусств «Соломия», документальные фильмы «Соломия» (Львов, 1994 г.), «Две жизни Соломии» (Киев, 1997 г.), «Solo-mea» из цикла «Игра судьбы» (Киев, 2008 г.), телевизионные передачи, например, из цикла «Имена», посвященные жизни и творчеству Соломии Крушельницкой [5].

Исследуя фондовые коллекции музея певицы, необходимо отметить, что базовая его коллекция была составлена на основе личного архива Соломии, который сохранила и передала в музей племянница певицы — Одарка Бандриwsкая. Также в этот фонд позднее поступили материалы от Ивана Деркача и Михаила Головащенко — исследователей жизни и творчества вокалистки, членов семьи, коллекционеров и др. лиц.

Анализ фотографий исполнителя — один из методов исследования в музы-

кальном источниковедении. Так, например, в фондах музея артистки можно обнаружить множество фотографий о ее творческой и личной жизни, а также личные вещи, в том числе сценические костюмы, а также эпистолярное наследие — воспоминания родственников, друзей, коллег певицы, фото её партнеров по сцене, афиши и программы концертов, личные ноты и др.

Еще один, важный источник при анализе исполнительской деятельности любого артиста — анализ мемуарных источников. Здесь важны отзывы коллег, в большей степени зарубежных, о деятельности артистки. Руководитель Ла Скала и Метрополитен Опера Джулио Гатти-Казацца в своих мемуарах так отзывался об артистке: «Соломия Крушельницкая исполнила партию Саломеи. Она создала непревзойденной силы образ, равно которому не удавалось достичь предыдущим исполнительницам этой роли» (1941 г.).

В записной книжке Рихарда Штрауса обнаружена такая запись: «Певица из Милана Крушельницкая с необычайным вокальным мастерством выступила в ролях Саломеи и Электры». А на фотографии известного итальянского композитора Джакомо Пуччини была обнаружена подпись: «Самой великолепной и очаровательной Баттерфляй» (1904 г.)» [7].

В мемуарных воспоминаниях выдающегося итальянского оперного тенора мы находим следующие строки: «Крушельницкая — изумительная артистка. Она покорила публику не только красивым, широкого диапазона голосом, выразительной дикцией, но и замечательным артистизмом, высочайшей культурой, а также красотой и элегантностью» [7].

«Интересен для изучения анализ итальянского музыковеда Ринальдо Кортопасси: «... многочисленная публика собралась в театре на премьеру оперы «Мадам Баттерфляй». Тут был весь цвет Брешии, представители культуры, светского общества. Многие приехали из Милана. Все в напряжённом ожи-

дании. В девятом часу за дирижёрским пультом появляется маэстро Клеофонте Кампанини. Поднимается занавес. Блестящее оформление спектакля прекрасно, и значительно лучше миланской постановки передает дух оперы. Зал воодушевляется при звуках ариозо Пинкертона, чудно пропетом тенором Дзенателло. Зрители вызывают Пуччини (...) Прекрасно звучит переработанный композитором любовный дуэт и занавес опускается под рукоплескания зала. Потом его снова поднимают, чтобы повторить на бис финал дуэта. Публика вновь требует автора, Кампанини, Соломию Крушельницкую, которая бесподобно вела свою партию, Дзенателло... ». Знаменитый итальянский музыковед подробно рассказывает о том, как публика заставляет Крушельницкую повторить на бис знаменитую арию «В ясный день желанный», на бис исполнятся также дуэт Сузуки и Чио-Чио-сан, интермеццо перед 3-м актом» [9].

Таким образом, в нашей работе мы предприняли анализ исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой, исходя из позиций музыкального источниковедения. Были задействованы такие методы и подходы, как биографический метод, анализ источников: статей в зарубежных изданиях; исследований специалистов — учёных, искусствоведов, краеведов; музейных источников; теле-, фото— и киноматериалов, мемуарных источников.

Выше в статье мы указали, что в других публикациях автора уже уделялось внимание анализу фонографического наследия Соломии Крушельницкой. Поисковая деятельность её записей была длительной и охватывала различные страны: Польшу, Италию, Северную Америку, Англию. Любители оперного пения и коллекционеры редких пластинок позаботились о том, чтобы фонографическое наследие С. Крушельницкой не только не погибло, но и было переиздано и массово распространено на мировом рынке [4, с. 41-42].

Разработанные в ходе наших изысканий и представленные методы ана-

лиза могут быть использованы при изучении исполнительской деятельности других выдающихся представителей музыкального искусства; иметь особое значение для последующих научных исследований.

Материалы наших исследований уже включены в учебные программы по вокальной педагогике, вокальному искусству, его истории, что позволяет в дальнейшем дополнять и уточ-

нять содержание различных учебно-методических пособий и программ по вышеназванным дисциплинам. А презентованные в настоящей статье теоретико-методологические аспекты изучения исполнительской деятельности Соломии Крушельницкой с позиций музыкального источниковедения в дальнейшем будут дополнены полученными в ходе наших исследований материалами прикладного характера.

1. Абліцов В. Галактика „Україна“. Українська діаспора: видатні постаті / В. Абліцов. — К.: КИТ, 2007. — 436 с.

2. Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сборник научных статей / Н. В. Градобоева, Ф. Э. Пуртов; Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова // Редакторы-составители Н. В. Градобоева, Ф. Э. Пуртов. — СПб, 2001. — 212 с.

3. Гай А. Судьба, похожая на легенду / А. Гай // Советская культура. — 1980. — № 41(5361) — С. 5

4. Максим'юк С. З історії українського звукозапису та дискографії. / С. Максим'юк. — Львів-Вашингтон: НАНУ Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія «Історія української музики». — Випуск 12: Дослідження, 2003. — С. 13-42.

5. Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові — Електронний ресурс. — Режим доступу: <http://salomeamuseum.lviv.ua/info/history>

6. Павлишин С. Замечательная украинская певица // Советская музыка. — 1959. — № 2. — с. 128 — 131.

7. Соломия Крушельницкая. Дневники. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://dnevnik.bigmir.net/groups/article/49581>

8. Соломия Крушельницкая и Италия. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/solomiya-krushelnicka-italiya>

9. Цодоков Е. Украинская дива. Соломия Крушельницкая / Е. Цодоков — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history29.html>

The article discusses performing an outstanding singer Solomiya Krushelnytska as the object of analysis of the music source. Presents biographical method and analysis of the sources — articles in international journals, research specialists, Museum-, memoir sources, video-, photo- and film material.

Keywords: *Solomiya Krushelnytska; musical source studies; analysis; creativity*

УДК 78:377.5

И. С. Семухина

Развитие академического музыкального образования в Крыму на примере Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского: истоки и перспективы

В данной статье рассматриваются актуальные вопросы и научно-методические аспекты, касающиеся истоков академического музыкального образования в Крыму на примере Симферопольского музыкального училища имени П. И. Чайковского. Основное внимание уделяется определению, систематизации и анализу учебно-методической базы данного учебного заведения.

Ключевые слова: *академическое музыкальное искусство; музыкальная педагогика; музыкальное образование; Симферопольское музыкальное училище имени П. И. Чайковского*

Музыкальное академическое образование Крыма в данный исторический период проходит важный этап развития. Усилиями многих талантливых представителей крымской музыкально-педагогической и исполнительской школы создана определенная профессиональная традиция, а также сформирован ряд значительных концертных программ. В связи с этим, музыковедение на современном этапе разрабатывает ряд вопросов, касающихся сложных проблем музыкального образования в Крыму, его специфики, эстетики и методологии. В условиях напряженной творческой концертно-педагогической деятельности многоаспектные вопросы

академического музыкального, высшего и среднего уровня образования приобретают особую значимость и актуальность.

На сегодняшний день несколько парадоксальным является тот факт, что обширная и многогранная проблематика, касающаяся музыкального образования в Крыму, почти не освещалась в отечественном музыковедении.

Анализ публикаций и выявление проблем. Данная статья касается проблематики, практически не освещенной в отечественном музыковедении. В статье предпринята попытка обобщить наиболее важные архивные материалы, ранее не известные в научной музыковедче-

ской литературе, по вопросам развития крымского музыкального образования.

К концу XIX столетия русской музыкальной культуре «грозил разрыв между устремившейся к завоеванию вершины искусства композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми по своим вкусам слушателями из среды русской «демократии» [1]. Чтобы ликвидировать этот разрыв, нужна была широкая подготовка отечественных исполнителей, педагогов и композиторов, способных поднять в дальнейшем уровень русской музыкальной жизни не только в Москве и Петербурге, но и по всей стране. Поэтому С. В. Рахманинову, инспектору Русского музыкального общества, и выпала почетная роль открыть в 1909 году музыкальные классы в г. Симферополь.

Музыкальные классы стали предшественниками музыкального училища, т. е. музыкального образовательного учреждения. Основной их целью их была подготовка преподавателей музыкальных дисциплин.

Контингент учащихся в музыкальных классах в первые годы насчитывал примерно 80 человек. Они были платными (100 руб.), и поэтому в основном их посещали дети состоятельных родителей. Однако одаренные учащиеся освобождались от оплаты, но их было всего 4 человека. Чтобы помочь этим учащимся материально, им назначалась стипендия. На уроках велась подготовка по специальным предметам по желанию учащихся: фортепиано, скрипка, виолончель, духовые инструменты, сольное пение. Все учащиеся изучали музыкально-теоретические предметы: теорию музыки, гармонию, сольфеджио. Педагогический коллектив был невелик — всего 9 педагогов.

Чтобы заявить о себе и привлечь внимание к классической музыке, классы вели активную концертную деятельность. Так как больших коллективов еще не было, пропагандировали камерную музыку. Прошел примерно год, и в 1910 году на базе музыкальных классов создается музыкальное училище, т. е. среднее специальное учебное заведение.

В 1910-1911 учебном году в нём училось около 100 человек. Возглавил училище преподаватель класса виолончели П. П. Федоров. Класс теории и гармонии вел ученик Н. А. Римского-Корсакова композитор И. И. Чернов, скрипки — С. Сапельников, ученик основоположника русской скрипичной школы Л. Ауэра, класс фортепиано — талантливый педагог Е. П. Сеферова.

1917 год внес свои коррективы, и музыкальное училище становится музыкальным техникумом. Обучение было по-прежнему платным, а материальная база слабой, и преподаватели вынуждены были принимать большой процент малоодаренных учащихся, имеющих возможность оплатить обучение.

Но следует отметить, что почти 50% учащихся составляли одаренные ученики, дети бедных родителей. Они обучались бесплатно.

В 1925-1938 гг. возглавлял музыкальный техникум преподаватель по классу вокала К. А. Ардагов. Появились классы музыкально-теоретических и общественно-научных дисциплин.

Под девизом «Внедрение музыкальной культуры в среду интернационального населения» техникум вел общественно-образовательную деятельность. В 1927 году силами педагогов и учащихся проведен цикл концертов, посвященных 100-летию со дня смерти Л. В. Бетховена. Также прошел концерт к 70-летней годовщине смерти М. И. Глинки. В 1926-1927 учебном году было дано около 20 концертов. Постоянным шефом техникума был Артиллерийский полк. Ежемесячно учащиеся выступали у шефов с концертами и были всегда желанными гостями. Учащиеся техникума часто выступали по радио.

Необходимо указать на главную и важную причину трудного положения техникума — отсутствие собственного помещения. Частые переезды из одного помещения в другое отрицательно сказывались на учебном процессе. Не было возможности создать крупные музыкальные коллективы. Но, несмотря на трудности, педагоги и учащиеся смогли

осуществить постановку оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Надо отметить энтузиазм и преданность коллективу влюбленных в искусство преподавателей К. А. Ардагова, И. И. Чернова, Е. П. Сеферовой. Не жалея труда, сил и энергии, они создавали молодежные спектакли, успешно поставленные на сцене. У молодежи, обучающейся в те годы в Симферопольском музыкальном техникуме, появилась возможность слушать симфоническую музыку и оперные спектакли в хорошем исполнении.

При радиоцентре была создана Крымская опера, сыгравшая важную воспитательную роль в развитии музыкальной культуры учащихся и общественности. Учащиеся вокального и оркестрового отделения проходили практику в опере. Концерты симфонического оркестра также проводились силами учащихся музыкального техникума и его педагогов.

Музыкальной жизнью Симферополя в те годы руководил энергичный дирижер и отличный музыкант А. Б. Брискиным. Благодаря его энергии и энтузиазму с оркестром выступали известные дирижеры и гастролеры, например, В. И. Сук — дирижер Большого театра и др.

В репертуар симфонического оркестра входили симфонии П. И. Чайковского, Л. Бетховена, А. П. Бородина, А. Н. Скрябина, оркестровые антракты, интродукции из опер, симфонические поэмы, увертюры, сюиты и многое другое.

И, наконец, в 1934 году, благодаря настойчивости и энергии замечательного человека, отличного музыканта, прекрасного директора и блестящего организатора К. А. Ардагова, музыкальный техникум получил от горсовета собственное помещение на улице К. Маркса, 34, где он находился до 1978 года. Значительно увеличился контингент иногородних учащихся, которые нуждались в общежитии. По ходатайству К. А. Ардагова, в 1935-1936 гг. Симферопольский музыкальный техникум получил 3 комнаты для учащихся в общежитии № 6 по ул. Севастопольской.

Постепенно расширились возможности творческой деятельности музыкального техникума. При нем были открыты курсы музыкального образования.

В 1934 г. появился новый класс баяна. Первым преподавателем его был Джованни Востарцо, по происхождению итальянец, а первыми учащимися: К. Месик, В. Васильев, В. Кравченко, И. Ионенко. Остальные отделения продолжали функционировать и расширяться — фортепианное, струнное, вокальное и духовое.

В Симферопольском музыкальном техникуме делали свои первые шаги нынешние преподаватели училищ и консерваторий, руководители музыкальных школ, известные музыкальные деятели страны. Отсюда вышли в большой творческий путь лауреат государственной премии СССР композитор М. И. Чулаки, много лет возглавлявший Большой театр СССР, профессор Московской консерватории Б. Кузнецов, заслуженный артист РСФСР В. Бунчиков, артисты оперных театров, музыканты симфонических оркестров, солисты филармоний («Крымская правда» от 8 апреля 1981 года).

Выпускники 1930-х годов Т. А. Ходяшева, С. П. Коган, Н. В. Маркова впоследствии стали педагогами музыкального техникума и проработали всю жизнь в родном заведении. Фортепианное, духовое, вокальное и струнное отделения были укомплектованы сильными педагогами. Класс виолончели вел Л. Б. Финдаль, класс скрипки — Г. А. Аблин, вокальные классы — К. А. Ардагов. Инструментальный квартет, созданный педагогами, пропагандировал русскую и западную классическую камерную музыку.

Выпускники Симферопольского музыкального техникума получали очень глубокие и основательные знания, поэтому большинство из них продолжали образование в консерваториях. Были рекомендованы в консерватории: Л. Гринберг, Н. Калинковач, Ф. Якубович, Т. Эдигер и многие другие.

В 1937 году в жизни учебного заведения произошли большие изменения:

музыкальный техникум был переименован в Симферопольское музыкальное училище. При нем организуется детская музыкальная школа с обязательным прохождением общеобразовательных предметов [2].

Общежитие позволило увеличить состав учащихся за счет рабочей молодежи и молодежи из села. Новые учебные планы стали более сложными и углубленными.

Ученический симфонический оркестр, организованный педагогом оркестрового класса З. И. Справкиным, выступил в 1940 г. на сцене драматического театра на торжественном концерте, посвященном 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского.

К 1938 году возникла необходимость введения в штат училища должности завуча — до этого должности директора и завуча совмещал Е. А. Ардатов. С 1938 по 1941 г. директором училища была Н. Н. Шадрина, а завучем К. А. Ардатов, прекрасно знающий учебный процесс.

Много талантливых учащихся в дальнейшем поступало в консерватории Москвы, Ленинграда, Киева, Львова: А. Махачелян, Е. Дубова, А. Жукова и др.

В 1939 г. в училище велась большая подготовка к 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского. Силами педагогов и учащихся была поставлена опера «Евгений Онегин». Состоялся ряд концертов из произведений П. И. Чайковского, выступал симфонический оркестр и солисты. Творческая работа коллектива педагогов и учащихся была высоко оценена, в 1940 г. Симферопольскому музыкальному училищу присваивается имя П. И. Чайковского [3].

Великая Отечественная война прервала деятельность музыкального училища. По этому периоду имеются очень фрагментарные сведения, архивные материалы отсутствуют. Сохранились воспоминания бывшего преподавателя вокального отделения Т. А. Ходяшевой, во время войны оставшейся в училище. В 1942 г. фашистами были расстреляны многие педагоги училища.

Среди студентов училища есть люди с героической биографией — это ушедшие в партизаны Нора Давыдова и Ольга Шилина. Погибла в партизанском отряде баянистка Евгения Терехова.

Долгожданное освобождение Крыма произошло в 1944 году. Сразу же начали приниматься меры по восстановлению всех учебных заведений, в том числе и Симферопольского музыкального училища.

Первый послевоенный учебный год в училище начался 16 апреля 1944 г. Учащихся было 40 человек. В следующем учебном году число их увеличилось на 89 человек. [4].

Большим событием в жизни училища стало участие в смотре-конкурсе 1946 г. музыкальных училищ в городе Саратов. Учащиеся музыкального училища Н. Никитина, В. Емельянов, Е. Блох получили на конкурсе высокую оценку.

В эти же годы в училище открывается отделение народных инструментов по классу баяна для инвалидов войны, потерявших зрение. На этом отделении обучалось 30 человек [4]. В 1947 г. в училище открылось дирижерско-хоровое отделение, которое возглавила Н. В. Маркова, она вела все специальные предметы. Немного позже появился хоровой класс. Сначала хор выступал редко, выполняя в основном учебные функции. Численность его тогда не превышала 20-25 человек. В 1950 г. выпуск музучилища составил 20 специалистов.

Наряду с учебным процессом коллектив педагогов и учащихся вел постоянную общественную концертную деятельность. Ежемесячные концерты в подшефном госпитале инвалидов войны имели важное значение. Концертные бригады обслуживали не только госпитали, но и учреждения города и были широко известны в области. Они выступали на избирательных участках по выборам в Верховный Совет. Крепкая дружба связывала концертные бригады музыкального училища с военными моряками Черноморского флота. Уже к началу 1947 г. силами преподавателей и подготовленных учащихся был дан

открытый концерт в Доме офицеров, а 18 июня в концертном зале музыкального училища прошел отчетный концерт.

По инициативе преподавателя дирижерско-хорового отделения А. М. Покровского, учащиеся хорового отделения выезжали в Одесскую консерваторию, где присутствовали на репетиции хора под руководством профессора К. К. Пигрова.

В 1949-1950 гг. успешно проходили тематические концерты педагогов, например, «Народная песня в творчестве русских и советских композиторов».

Учащиеся и педагоги несколько раз выступали по радио. Состоялись передачи: урок в фортепианном классе и экзамен сценической подготовки. Трансляция концертов музыкального училища по радио имела целью пропагандировать лучшие образцы русской, советской и зарубежной музыки [6].

В 1950-е годы страна возрождалась после Великой Отечественной войны. Власти стали уделять больше внимания материальной базе учреждений образования, науки, культуры. Коснулось это и Симферопольского музыкального училища. В 1951-1952 учебном году занятия велись в небольшом здании по ул. К. Маркса, 34, где было 17 классов для занятий и концертный зал на 190 мест. Но в это же время здесь проходили занятия Симферопольской музыкальной школы. Расписание было очень уплотнено. В библиотеке достаточно было учебной литературы, но из-за дефицита помещений не было читального зала. Чтобы расширить общий культурный уровень учащихся факультативно преподавалась история искусств.

К существующим пяти отделениям (фортепианное, оркестровое, вокальное, дирижерско-хоровое, народных инструментов) в 1953 г. прибавилось новое — теоретическое [8]. Созданы два курса — один из нового специального приема, а второй из числа учащихся наиболее способных к музыкально-теоретическим предметам.

В 1978 г. закончилось строительство специального здания для Симферопольского

польского музыкального училища. Его построили в живописнейшем месте в центре города, на берегу р. Салгир, на улице им. 60-летия СССР.

В новом здании всё было предусмотрено для обеспечения качественного учебно-воспитательного процесса — 50 учебных аудиторий, одна аудитория для специальных занятий оркестра и хора на 80 мест, 7 кабинетов: истории и обществоведения, русского языка и литературы, иностранного языка, физики, химии, начальной военной подготовки, физического воспитания, музыкальной литературы, а также лаборатории физики и химии, лингафонный кабинет на 14 человек, библиотека с книжным фондом 12 777 книг и 44842 нот и читальный зал на 16 мест.

В 1980 году вступил в строй концертный зал училища на 734 места, где проводятся отчетные концерты, смотры-конкурсы, торжественные вечера и т. д. [9].

Такая учебно-материальная база в полной мере обеспечивала качественное проведение занятий. Этому способствовало и наличие в достаточном количестве музыкальных инструментов, и четкая плановость в организации учебного процесса.

За период 1965-1983 гг. в составе педагогических кадров произошли значительные изменения. Каждый год в коллектив вливались высококвалифицированные молодые преподаватели, окончившие консерватории. Немало среди них и выпускников Симферопольского музыкального училища.

В 1965 г. пришли в училище новые специалисты. На фортепианное отделение: Т. В. Диденко, Л. Л. Казанская, на оркестровое: В. А. Хейфец, Н. С. Соломатина, Б. О. Чечик, на народное отделение: В. П. Карпычев, Г. Г. Пойда, А. Г. Тимошенко, на теоретическое М. А. Валит, на дирижерско-хоровое: Г. А. Вовчаренко, Р. П. Яни [7]. Много лет успешно работала на отделении фортепиано выпускница 1948 г. Е. А. Перепелкина. После окончания музучилища концертмейстерский класс на оркестровом отделении

вела Е. К. Озерова. Педагогами по классу фортепиано работали выпускники музыкального училища Г. П. Муратти, О. В. Мищенко, С. Д. Каневская, М. С. Гурджи [7].

В 1965 году преподавателем и дирижером симфонического оркестра был приглашен заслуженный деятель Киргизской ССР В. И. Чернов, который за короткий период времени поднял работу оркестра на высокий профессиональный уровень [7].

В ноябре 1966 г. училище отмечало юбилей, посвященный 60-летию со дня рождения и 30-летию педагогической и исполнительской деятельности П. Я. Штольца. Он был награжден знаком Министерства культуры СССР «За отличную работу». Силами педагогов и учащихся был дан концерт, в программу которого входили произведения, обработанные П. Я. Штольцем [7].

На теоретическое отделение были приняты выпускница Харьковского института искусств Л. Н. Капранова, педагог В. И. Панфилова, Е. А. Вьючина, В. Г. Высочин, М. Т. Прожуган, концертмейстер Е. А. Король.

В связи с уходом по болезни А. С. Налбандова, с января 1963 г. коллектив музыкального училища возглавил Н. В. Жорняк, опытный педагог и методист. За большие заслуги в развитии искусства Николаю Власовичу Жорняку было присвоено почетное звание «Заслуженный работник культуры» [5].

В связи с 50-летием Союза ССР были награждены грамотами Управления культуры педагоги: М. А. Валит, М. И. Задорожная, В. А. Хейфиц, Т. А. Ходяшева, Л. А. Шестернина, Н. М. Штанько.

За заслуги в развитии народного самодеятельного искусства Президиум Верховного Совета УССР наградил Почетной грамотой и Грамотой Президиума Верховного Совета УССР заслуженного работника М. Р. Борисову — руководителя самодеятельной народной хоровой капеллы «Октава» Симферопольского Дома культуры и педагога дирижерско-хорового отделения музыкального училища [10].

26 ноября 1978 г. хоровой капелле «Октава» была вручена большая Золотая медаль за участие во Всесоюзном фестивале самодеятельного искусства [9].

В 1979-80 гг. коллектив училища торжественно проводил на заслуженный отдых преподавателя дирижерско-хорового отделения М. Р. Борисову и педагога общего фортепиано М. Т. Прожуган.

В новом учебном году были приняты молодые специалисты Т. А. Зиновенко (фортепианное отделение), В. А. Ушаков (народное). Педагоги не ограничивались преподаванием своих дисциплин, но и создавали творческие проекты. Так, педагогом Е. Р. Евпаком были разработаны хоровые распевки, которые издала «Музична Україна». Педагог Е. Н. Невдрова составила сборник «Ритмические упражнения на уроках сольфеджио», который был рекомендован к изданию республиканским научно-методическим кабинетом. В 1979 г. опытного педагога-музыковеда И. А. Горель Министерство культуры УССР пригласило на республиканский семинар педагогов-музыковедов музыкальных училищ УССР для чтения лекций по истории русской музыки.

Из архивных источников видно, что за период с 1965 по 1983 г. количество педагогов увеличилось почти в два раза. За период с 1975 по 1983 г. значительно вырос состав преподавателей с высшим образованием. Это объясняется совершенствованием учебно-воспитательного процесса и возросшими требованиями, предъявляемыми к педагогу. Главной задачей в учебном процессе всегда являлось качественное проведение занятий.

1970-80-е годы следует оценить как наиболее плодотворные в истории Симферопольского музыкального училища им. П. И. Чайковского. За это время произошли заметные позитивные качественные изменения в развитии материальной базы, укрепления состава педагогических кадров. Значительно увеличился контингент учащихся. Возросли государственные ассигнования на содержание и развитие учебного заведения.

Созданная материальная база позволила обеспечить качественное улучшение учебно-воспитательного процесса, повысить творческую отдачу педагогического коллектива и учащихся.

Как результат, училище значительно продвинулось вперед в методической работе, была достигнута стабильно высокая успеваемость, найдены и получили развитие новые, оправдавшие себя на практике, формы пропаганды музыкального искусства среди населения. Более содержательной и целенаправленной стала общественная жизнь училища, закладывались прочные традиции преемственности в педагогическом коллективе.

Осуществился переход на кабинетную систему обучения. Успешно работали творческие коллективы: оркестр народных инструментов — дирижер Б. Н. Демидов, симфонический оркестр — дирижер В. В. Мотов, оркестр духовых инструментов — дирижер В. Д. Тихонов, камерный оркестр — дирижер Б. Н. Чечик, хор учащихся — дирижер В. В. Пухленко [11].

Выпускники училища поступали в лучшие музыкальные вузы страны: Московскую, Санкт-Петербургскую, Киевскую консерватории, институт им. Гнесиных и другие. Среди выпускников училища было много талантливых композиторов, артистов театра, филармонии, руководителей коллективов, педагогов:

— А. С. Караманов — величайший симфонист современности, на весь мир прославился своими сочинениями, музыкой к кинофильмам (в т. ч. к фильму «Обыкновенный фашизм»);

— М. И. Чулаки — композитор, народный артист СССР, лауреат Гос. премии СССР, профессор;

— Г. Шендерев — выдающийся композитор-баянист, чье имя присуждено конкурсу, регулярно проходящему в Крыму и за его пределами.

В 1985 году выпускник преподавателя В. П. Карпычева В. Грачев стал лауреатом Международного конкурса аккордеонистов в г. Сент-Этьен (Франция), обладателем Золотой медали, Гран-При национального приза за лучшее исполнение обязательного произведения [11].

В том же году В. Легкоступова, выпускница Н. С. Соломатиной, стала лауреатом III фестиваля народного творчества стран социалистического Содружества в Праге [11].

На современном этапе Симферопольское музыкальное училище является крупнейшим музыкальным учебным заведением среднего профессионального образования в Крыму, выпускает преподавателей, артистов оркестра, ансамбля, дирижеров оркестров и хоров, концертмейстеров.

В настоящее время музыкальное училище имеет сложившуюся организационную структуру, которую составляют семь базовых отделений — теории и истории музыки, фортепианное, струнно-смычковое, дирижерско-хоровое, народных инструментов, духовых инструментов и вокальное.

Таким образом, важнейшие результаты концертно-педагогической деятельности Симферопольского музыкального училища можно определить как основу процесса развития крымского музыкального образования. На протяжении второй половины XX — начала XXI в. и по настоящее время усилиями педагогов и студентов данного учебного заведения крымское музыкальное образование занимает достойное место в развитии отечественной музыкальной культуры. За более чем столетнюю историю училище — старейшее учебное заведение — сохранило свою самобытность и продолжает способствовать дальнейшему развитию музыкального образования в Крыму.

-
1. Асафьев Б. В. Их было трое / Б. В. Асафьев // Советская музыка: сборник статей. — Вып. 2. — М., 1944 — 90 с.
 2. ГААРК, ф. р-3076, оп. 1, д. 39, л. 7.
 3. ГААРК, ф. Р-3076. оп. 1, д. 39, л. 14.
 4. Госархив г. Симферополя, ф. 30, оп. 1, ед. хр. 2, л. 4.
 5. Госархив г. Симферополя, ф. 30, оп. 1, ед. хр. 9 и 15, л. 2, 6.
 6. Летопись Симферопольского музыкального училища. В 9-ти томах. — Т. 2 // Летопись хранится в музее училища.
 7. Летопись Симферопольского музыкального училища. В 9-ти томах. — Т. 4. // Летопись хранится в музее училища.
 8. Летопись Симферопольского музыкального училища. В 9-ти томах. — Т. 5. // Летопись хранится в музее училища.
 9. Летопись Симферопольского музыкального училища. В 9-ти томах. Т. 9. // Летопись хранится в музее училища.
 10. «Крымская правда». — 1973. — 13 сентября.
 11. Отчет Симферопольского музучилища им. П. И. Чайковского 1985 — 1990// Хранится в училище.

The article deals scientific and methodological aspects of the role music art in the Crimea. The focus is on identifying collating and analysis of methodological aspects of music college in Crimea.

Keywords: *music art; music pedagogies; music education; music college of Simferopol*

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

Л. П. Лабинцева

Профессиональная подготовка музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического восприятия

В статье рассматривается возможность профессиональной подготовки педагогов-музыкантов с целью синкретического воспитания учащейся молодежи. Основой синкретического воспитания является использование музыкотерапевтических технологий, направленных на сохранение и укрепление индивидуального здоровья учащихся с помощью последовательных действий в учебно-воспитательном процессе.

Ключевые слова: профессиональная подготовка; музыканты-педагоги; синкретическое воспитание; музыкотерапия

Проблемы профессиональной подготовки студентов музыкально-педагогического профиля в системе высшего образования отражают постоянную трансформацию социума, которая определяет политику воспитания. Идеалом воспитания становится гармонично развитый, высокообразованный гражданин, способный к саморазвитию и самосовершенствованию. Воспитание изначально возникло в интеграционном, синкретическом виде и способствовало физическому, умственному и нравственно-эмоциональному становлению человека.

Каждый человек стремится быть здоровым, сильным, психически урав-

новешенным, что дает основу для становления его как творческой личности. Здоровье в жизни человека всегда представляло важнейшую ценность. Это подтверждают слова народной пословицы «Береги здоровье смолоду». Именно физическое развитие является одним из интегративных показателей состояния здоровья, биологической зрелости всех систем организма.

В связи с вышеизложенным, актуальным вопросом системы образования и воспитания становится обеспечение сохранения, укрепления и восстановления здоровья детей. Использование здоровьесберегающих музыкальных технологий является одним из способов улучшения

психического состояния и физического здоровья школьников. С нашей точки зрения, терапия музыкальным искусством может стать методом лечения школьных неврозов, поможет улучшить состояние сердечно-сосудистой системы, органов дыхания учащихся.

Одной из причин сложившейся ситуации в сфере музыкальной педагогики, является наличие глубокого социального противоречия между мощным оздоровительным потенциалом музыкального искусства и неподготовленностью музыкантов-педагогов к использованию музыкально-терапевтического влияния на здоровье детей.

В связи с этим, большое значение приобретает подготовка квалифицированных специалистов, призванных осуществлять музыкотерапию, распространять высокохудожественные образцы музыкального искусства, активно влиять на сознание детей с использованием музыки для сохранения их здоровья. Заметим, что хотя термин «музыкотерапия» имеет греко-латинское происхождение и в переводе означает «лечение музыкой», но мы предполагаем использование методов влияния музыки не в медицинских целях, а, скорее, в воспитательных и профилактических.

Сейчас музыкотерапия находится на стыке нескольких наук: медицины, физиологии, общей и музыкальной психологии, музыковедения и других научных сфер. Обращение музыканта-педагога к музыкотерапии расширяет его профессиональную компетентность, позволяет глубже понять смысл процессов, что происходят в психике человека при общении с музыкой.

Независимо от того, будут ли в будущем ученики профессиональными музыкантами, музыкальное искусство должно стать неотъемлемой частью их жизни. Реализация поставленных задач будет полноценной, если учитель понимает значение музыки для развития человеческой индивидуальности, рассматривает музыкальные занятия как средство формирования здорового образа жизни в разнообразных видах де-

ятельности. Музыка помогает, когда ее слушают. Именно развитие слуховой чувствительности способствует пробуждению здоровых механизмов защиты организма и дает оздоровительный и воспитательный эффект.

В современных исследованиях раскрыты лечебные свойства звука на основе вибрационного действия (А. Крамер). В работах Л. Гаркави, А. Квакиной, Т. Кузьменко представлено, что музыкальные произведения, построенные на основе «золотого сечения» (шедевры классической музыки), действуют по принципу информационных действий и поддерживают сверхстойкость биологической системы на клеточном уровне в организме [3].

Физиологическое действие музыки на человека основано на том, что нервная система, мускулатура обладают способностью усвоения ритма (А. Осипов). Музыка как ритмический раздражитель стимулирует физиологические процессы организма, происходящие ритмично. В исследованиях В. Тесленко доказана возможность применения музыкальной гармонизирующей физиотерапии с целью профилактики и лечения заболеваний опорно-двигательного аппарата, нервной, иммунной, эндокринной и дыхательной систем.

Лечебное воздействие музыкальных звуков на психосоматическое состояние человека рассматривается в исследованиях И. Догеля и И. Сеченова. Авторы доказали стимулирующее воздействие маршевой музыки: мелодии, доставляющие человеку радость, стимулируют силу сердечных сокращений, способствуют расширению сосудов и нормализуют артериальное давление. Л. Демлинг исследовал изменения кислотности желудочного сока в процессе прослушивания симфонических произведений. В свою очередь, Н. Чичерина указывает на то, что музыка, в частности, звучание музыкальных инструментов является средством против стрессов и усталости, повышает жизненный тонус, работоспособность и иммунитет, стимулирует функционирование мы-

шечной, пищеварительной и респираторной систем организма.

В работах Н. Фудина, А. Тараканова, С. Классиной доказано положительное влияние музыки в состоянии стресса, повышение тонуса головного мозга, активизация целенаправленной деятельности. Интерес представляют исследования И. Темкина, в которых показываются изменения вегетативных реакций организма в зависимости от характера музыки. В свою очередь, В. Бианки и П. Шарапова отмечают повышение эффективности физиологических процессов, усиление эмоционального возбуждения, внимания, активизацию центральной нервной системы, стимулирование мышечной деятельности, увеличение работоспособности.

В частности, широкий спектр научных работ, в которых рассматриваются аспекты профессиональной подготовки музыкантов-педагогов, представлен в современной теории и методике обучения музыки (Э. Абдуллин, Ю. Алиев, Л. Арчажникова, Л. Безбородова, Г. Падалка, А. Ростовский, О. Щелокова и др.).

Однако большинство диссертационных работ и научных трудов сосредоточено на решении тех или иных аспектов проблемы, что слабо влияет на реализацию воспитательных задач, всех компонентов многоуровневой системы воспитания школьников. К сожалению, вопрос исследования влияния музыки на здоровье детей в общеобразовательных учреждениях в условиях современной модернизации системы образования освещен недостаточно.

Поэтому целью статьи является рассмотрение профессиональной подготовки музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания.

В нашем понимании «синкретическое воспитание» обучающихся опирается на принципы:

— фасцинации (положительное отношение к действительности);

— синкретичности (единство интеллекта, здоровья, духовности с музыкальным искусством);

— творческой направленности (мотивация к познанию музыки как фактора здоровья).

С нашей точки зрения, все вышесказанное способствует формированию позитивного отношения ребенка к окружающей действительности, к обществу, к себе. В связи с этим, мы предлагаем разработать пути синкретического воспитания детей, результатом которого мы видим личность, которая сочетает в себе духовное богатство, моральную чистоту, интеллект, интеллигентность и физическое совершенство. Как объект исследования, синкретическое воспитание будет способствовать обеспечению наиболее эффективных условий для физического развития ребенка, осознанию средств влияния музыки на здоровье учащейся молодежи, их взаимодействия в формировании духовно богатой нации.

Феномен музыкального воздействия специалисты объясняют так: «Организм человека — это система вибрирующая. А музыка — это тоже вибрация, только упорядоченная, определенным образом синхронизированная. Она вносит порядок в нашу систему, настраивает ее на определенный лад, влияет на настроение и работу внутренних органов и систем. А любые болезни проявляются как вполне определенные диссонансы, возникающие вследствие разбалансировки больного органа со здоровым организмом. Музыка может провоцировать процесс десинхронизации, что приводит к болезни, а может и наоборот — гармонизировать организм, поддерживая в человеке здоровье» [1]. Исследования С. Шушарджана свидетельствуют, что музыка может способствовать быстрому излечению от многих болезней [8]. По нашему мнению, очень важно прививать детям интерес и любовь к музыке как важной составляющей здорового образа жизни.

Заметим, что оздоровительно-воспитательный потенциал музыкальной терапии в дискурсе синкретического воспитания очень велик. Как указывает С. Шабутин: «С помощью различных

средств музыкальной терапии (специализированной комплексной музыки, классической музыки, музыки природы, вокалотерапии, звукотерапии, разнообразных методик дыхательной гимнастики, музыкально-ритмических игр) мы можем позитивно и эффективно влиять на поведение учащихся, улучшать настроение, развивать музыкально-творческие способности, формировать положительную самооценку, воспитать нравственные качества, художественный вкус и стремление к самооздоровлению с помощью музыки» [7, с. 183].

На современном этапе внедрения технологий и инноваций в образовательный процесс особого внимания заслуживает предмет нашего исследования — музыкотерапевтическая технология. Это — инновационная педагогическая здоровье сохраняющая технология, направленная на сохранение и укрепление индивидуального здоровья учащихся с помощью последовательных действий в ходе учебно-воспитательного процесса.

Как считает Л. Панькив, «...одной из основных задач использования музыкотерапевтических технологий на уроках музыки является восстановление положительного эмоционально-энергетического тонуса учащихся, снятие нервно-психических перегрузок» [5, с. 58]. Мы согласны с этим и считаем, что музыкотерапевтические технологии способствуют одновременно и музыкально-творческому развитию учеников, и оздоровлению их традиционными педагогическими приемами и инновационными средствами музыкотерапии.

В нашем понимании музыкотерапия как инновационная педагогическая технология ставит перед собой оздоровительные (создание условий для комфорта самоощущения), воспитательные (воспитание интереса и уважения к культурно-музыкальному наследия страны); образовательные (усвоение определенного объема знаний по музыке и музыкотерапии; овладение навыками вокалотерапии, дыхательных

разминок; разучивание православных канонов), развивающие задачи (развитие музыкальных способностей, коммуникативных качеств; развитие способностей к созданию музыкально-поэтических произведений и импровизации).

Исходя из того, что музыкальная терапия — это метод восстановления здоровья и оптимизации поведения с помощью музыкальных средств, музыкотерапия может использоваться как прием на уроках художественно-эстетического цикла и как вспомогательное средство избавления от школьных стрессов во внешкольные часы.

Кстати, В. Завьялов и В. Петрушин предлагают такие механизмы воспитательного и психотерапевтического воздействия: эмоциональное активирование в ходе урока; музыкальный катарсис; эмоциональная разрядка или регулирование эмоциональным состоянием; развитие коммуникативных способностей; повышение художественно-эстетических потребностей; приобретение новых средств эмоциональной экспрессии; формирование установок на позитивные отношения с собой, с коллективом, с миром [4; 6].

Ученые (А. Ворожцова, В. Завьялов, С. Геник) предлагают активную и рецептивную формы применения музыкотерапии. Активная музыкотерапия достигается через собственно музыкальную деятельность учителя и учащихся, через воспроизведение музыкального художественного образа и фантазии учеников после его восприятия, совместную импровизацию мелодии голосом и музыкальными инструментами (для этого подойдут шумовые инструменты, с помощью которых учащиеся могут выразить свои чувства, вызванные музыкой, а также языком инструментальных звуков воспроизвести диалоговое общение); одним из вариантов может быть хоровое исполнение произведения, что создает атмосферу доверия между учениками.

Рецептивная музыкотерапия существует в трех формах:

— коммуникативная (совместное прослушивание музыки, направленное на поддержку контактов, взаимопонимания);

— реактивная (достижение учащимся катарсиса);

— регулятивная (способствует снижению нервно-психологического напряжения).

Формы применения активной или рецептивной музыкотерапии зависят от педагога-музыканта, которому надо учитывать тонкое психологическое ощущение класса, характер которого можно фиксировать с помощью двух карточек красного и зеленого цветов. Красная карточка символизирует утомление, раздражение; зеленая — позитивное настроение, восстановление сил. Карточки предлагаются учащимся в начале урока; с их помощью проверяется эмоциональное состояние класса при проведении занятий, в процессе которых учителем используется музыкальный материал [2].

Предпосылкой использования музыкотерапии в практике деятельности учителей являются психофизиологические исследования чувственно-эмоциональных реакций личности на музыку В. Бехтерева, С. Лазарева, Ю. Цагарели и др.

Некоторые ученые понимают «правильной» и «здоровой» музыку трактуя через восприятие ритма (частоты) и громкости мелодии. Исследователи уверяют, что музыка тем полезнее, чем она менее ритмична и тише. Известным является тот факт, что музыка с ритмом 60 ударов в минуту — как медитация — замедляет бета-волны в

головном мозге, и мозг в таком ослабленном состоянии прекращает испытывать стресс и стабилизируется. Именно поэтому прослушивание музыки с таким ритмом позволяет избавиться от нервозности и тревоги, улучшить трудоспособность и внимательность, нормализовать общее состояние и вернуть чувство умиротворения.

Общение с музыкой совершенствует духовную организацию человека и повышает его общую эмоциональность, что положительно сказывается на состоянии здоровья личности. Очень точно о назначении музыки сказал П. Чайковский: «Цель музыки — возбудить душевное волнение. Никакое другое искусство не пробуждает так возвышенным образом благородные чувства в сердце человека».

Таким образом, профессиональная подготовка музыкантов-педагогов в дискурсе синкретического воспитания предполагает использование здоровьесберегающих музыкальных технологий, что является одним из способов формирования здоровых физически и духовно детей. Расширение и развитие эмоциональной сферы, переживание радостных состояний ведет к формированию оптимистического мировоззрения, что является основой концепции синкретического воспитания. Счастливый человек живет в согласии с окружением и с самим собой. Чувственную основу нравственности составляют любовь и доверие к окружающим близким людям, ощущение порядка, красоты, гармонии, душевного равновесия, эмоционального и телесного комфорта.

5. Паньків Л. І. Вплив музики на психічне здоров'я особистості [Текст] / Л. І. Паньків // Початкова школа. — 1999. — № 1. — С. 58 — 60.

6. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В. И. Петрушин. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. — 176 с.

7. Шабутін С. В. Зцілення музикою [Текст] : науково-популярна література / С. В. Шабутін, С. В. Хміль, І. В. Шабутіна. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. — 246 с.

8. Шушарджан С. В. Руководство по музыкальной терапии [Текст] / С. В. Шушарджан. — М.: Медицина, 2005. — 450 с.

The article discusses the possibility of professional training of teachers-musicians with the aim of syncretic education of students. The basis of the syncretic education is the use of music therapy techniques aimed at the preservation and strengthening of individual health of students through sequential activities in the educational process.

Keywords: professional training; teachers of music; syncretic education; music therapy

1. Блаво Р. Исцеление музыкой [Текст] / Рушель Блаво. — СПб.: Питер, 2003. — 192 с.

2. Ворожцова О. А. Музыка и игра в детской психотерапии. Музыкальная арт-терапия для детей [Текст] / О. А. Ворожцова. — М.: Изд-во ин-та психотерапии, 2004. — 90 с.

3. Гаркави Л. Х., Квакина Е. Б., Кузьменко Т. С. Антистрессорные реакции и активационная терапия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://lib.convdocs.org> (дата обращения 25.11.2016)

4. Зав'ялов В. Ю. Регулятивний музичний тренінг та музична терапія для дітей та підлітків [Текст] / В. Ю. Зав'ялов. — К.: Освіта, 1990. — 234 с.

И. Г. Матросова

Информационные технологии в гуманитарных исследованиях и гуманитарном образовании: проблемы и перспективы

В статье рассматриваются характерные тенденции развивающегося информационного общества, проявляющиеся в интеграции гуманитарного и технического знания на базе информационных технологий, получившей название «цифровой поворот». «Цифровой поворот» представляет собой определённый уровень междисциплинарного взаимодействия гуманитарных дисциплин, направленный на разработку общей инфраструктуры для информационной поддержки всей гуманитарной сферы и гуманитарного образования.

Ключевые слова: информационные технологии; цифровой поворот; меж дисциплинарность.

Постановка проблемы. 90-е годы XX в. отмечены рождением нового понятия в гуманитарных науках — информационное общество. Стремительное развитие информационных технологий и формирование информационного общества сопровождаются распространением таких явлений, как ориентация на знания (общество знаний), виртуализация производства и изменение его организационной структуры, активные профессиональные и личностные коммуникации в сетевой среде.

Как отмечает Н. П. Лукина, «...перiod становления информационного общества совпал с процессом глобализации, который отразил основные вызовы стре-

мительно меняющегося мира: сверхбыстрое развитие электронной коммерции, скоординированность финансовых рынков, развитие наднациональных организаций, трансфер вкусов» [1]. Наряду с понятием информационное общество, появляется такой термин как «переходность». С. Д. Бортников характеризует переходный период как значительный промежуток времени, в течение которого относительно стабильное состояние общества, в силу определённых внутренних и внешних причин, дестабилизируется, осуществляется его переход в некое новое состояние [2].

Особо «чувствительным» к негативным факторам переходного периода

является гуманитарное образование. Среди таких факторов можно выделить следующие: преобладание прагматико-ориентированного образования, его транснациональный характер, угроза информационной безопасности (информационные войны), новые формы коммуникации в виртуальной среде, стандартизация и унификация в образовании, снижение общей гуманитарной культуры среди молодых специалистов, отсутствие востребованности студентов-гуманитариев на рынке труда.

Цель статьи — изучение основных направлений использования информационных технологий в гуманитарных науках и гуманитарном образовании.

Анализ последних публикаций. Исследованиями гуманитарного знания в информационном обществе занимаются многие учёные: Л. И. Алешин, Л. И. Бородкин, И. М. Гарскова, Е. Ю. Журавлева, К. К. Колин, Г. В. Можяева и др. В основном, проблематика этих исследований сосредоточена на поиске новых подходов к решению социально-гуманитарных задач информационного общества и подготовки специалистов, сочетающих знания гуманитарных наук и профессиональное владение информационными технологиями.

Изложение основного материала. Динамичные изменения в информационных технологиях способствуют появлению новых направлений в научных исследованиях, одним из которых является так называемый «цифровой поворот», отмеченный появлением «цифровой науки» — digital science или digital research — практически в каждой научной области.

И. М. Гарскова разъясняет содержание этого явления, как развитие «цифровой науки», основанной на концепции цифрового представления объектов и процедур исследования и характеризующейся междисциплинарным характером [3].

В гуманитарных исследованиях «цифровой поворот» широко представлен не только объектами исследования Digital humanities, но и гуманитарными

дисциплинами, такими как Digital history, Digital linguistics, Digital anthropology, Digital archaeology и др. Digital humanities далеко не однородная, а только формирующаяся область гуманитарных исследований, связанная с применением информационных, компьютерных и медиа технологий.

Наибольшее распространение цифровые технологии в гуманитарных науках получили за рубежом. Использование количественных методов в гуманитарных исследованиях связано с интенсивным применением компьютерной техники и соответствующего программного обеспечения, приоритет в разработке которого принадлежит Западу. Ещё в 1962 г. в США с целью изучения методики и применения количественных методов в общественно-гуманитарных науках были организованы Межуниверситетский консорциум по политическим исследованиям в Анн-Арборе, Центр политических наук при Институте социальных исследований. Несколько позже, в середине 1960-х гг. возникли центры историко-социальных исследований в Швеции и ФРГ [4], также широкое распространение получили центры цифровых исследований в гуманитарных науках. Наиболее популярным объединением в данной области науки считается Альянс цифровых гуманитарных организаций (ADHO) — объединение, которое поддерживает цифровые научные разработки во всех искусствах и гуманитарных дисциплинах, выступая в качестве консультанта [5].

Таким образом, «цифровой поворот» представляет собой определённый уровень междисциплинарного взаимодействия гуманитарных и естественных дисциплин, направленный на разработку общей инфраструктуры для информационной поддержки всей гуманитарной сферы. Это предполагает, в первую очередь, создание и обеспечение онлайн-доступа к большим объёмам электронных (цифровых) ресурсов, представляющих собой не только огромное количество баз данных, но и текстов, электронных публикаций,

сетевых журналов, изобразительных материалов, современных методов и технологий анализа материалов, что открывает новые перспективы для постановки и решения новых исследовательских задач.

Эти ресурсы предоставляют гуманитариям не только методическую, программную, технологическую поддержку в режиме онлайн, но и средства визуализации, контент-анализа, виртуальной реконструкции, пространственного анализа, что позволяет усилить аналитическую компоненту гуманитарных исследований.

Естественным продолжением развития информационной инфраструктуры гуманитарных исследований является не только разработка значительных по объёму информационных ресурсов, но также дальнейшее развитие взаимодействия гуманитарных и информационных наук, направленное на решение проблем сохранения историко-культурного наследия, оцифровка огромных коллекций библиотек, архивов и музеев.

Деятельность по созданию информационных ресурсов гуманитарных исследований — не единственный аспект проявления междисциплинарности. Информационные технологии вносят свои коррективы в методы гуманитарных исследований при решении таких стандартных задач как статистический анализ, формирование фактографических баз данных; качественный анализ, текстологические исследования; разработка тематических электронных ресурсов. Более специализированными приложениями для гуманитарных дисциплин являются математическое и пространственное моделирование; сетевой анализ; виртуальная реконструкция объектов историко-культурного наследия. Использование герменевтического, семантического анализа и интерпретации художественных и научных текстов, контент-анализа, требуют практического освоения информационных технологий.

Потребность в специалистах новой формации в настоящее время ощущает-

ся достаточно остро. Институты и университеты культуры находятся в поиске инновационных форм образовательной деятельности, способствующих формированию информационной культуры студентов, направленных на широкое использование мультимедийных технологий в учебно-познавательной деятельности. Реализуются новые бакалаврские программы в гуманитарных вузах такие как «Прикладная информатика в социально-культурной сфере» и магистерские программы «Прикладная информатика в области искусства и гуманитарных наук». Тем не менее, можно отметить слабое использование междисциплинарных учебно-методических курсов, спецкурсов и факультативов, основанных на новой образовательной модели гуманитарного образования с использованием инновационной информационной среды и педагогических технологий.

Поиск новых подходов к организации образовательного процесса в инновационной информационной среде, обеспечивающей процессы самореализации личности и её профессиональный рост, заставляет обратиться к зарубежному опыту подготовки специалистов гуманитарного профиля к использованию педагогического дизайна в профессиональной деятельности. Следует отметить, что в настоящее время за рубежом предлагается большое количество учебных программ педагогического дизайна на различных уровнях образования: бакалавр, магистр и PhD, а также сертифицированных курсов для менеджеров, библиотекарей, музеологов, журналистов, специалистов по персоналу и т. д. Эти программы охватывают широкий спектр профессиональных знаний, умений и навыков в области педагогических технологий, дистанционного образования, тренингов, методов и средств изучения и развития человеческих ресурсов, инструментальных средств мультимедиа и т. д.

Одним из путей решения проблемы использования междисциплинарного подхода, интеграции гуманитарного и

технического знания в отечественной образовательной практике, является организация учебно-научных межкафедральных лабораторий цифровых технологий в социально-культурной деятельности. Цель таких лабораторий — содействие инновационным процессам в библиотечной, музейной, образователь-

ной, туристской сферах путём проведения поисковых теоретических исследований, разработки экспериментальных проектов и их осуществления в тесной кооперации профессорско-преподавательского состава и студентов с практиками социально-культурной сферы.

1. Лукина Н. П. Информационное общество: состояние и перспективы социально-философского исследования [Электронный ресурс] / Н. П. Лукина // Открытый междисциплинарный электронный журнал «Гуманитарная информатика». — 2012. — Вып. 1. — Режим доступа: <http://huminf.tsu.ru/e-jurnal/magazine/1/lukina.htm>.

2. Бортников С. Д. Проблема переходности в гуманитарном образовании и переходные периоды в существовании общества / С. Д. Бортников, В. В. Халев // Мир науки, культуры, образования. — 2013. — № 4 (41). — С. 376-379.

3. Гарскова И. М. Информационное обеспечение гуманитарных исследований в цифровую эпоху: модели формирования и развития / И. М. Гарскова // Вестник Пермского университета. История. — Вып. 3 (26). — 2014. — 76-83.

4. Криворученко В. К. О количественных методах в исторических исследованиях / В. К. Криворученко // Знание. Понимание. Умение. — 2009. — №2. — С. 96. — 105.

5. Alliance of Digital Humanities Organizations [Electronic resource]. — Mode of access: <http://adho.org/>.

The article examines the characteristic trends of the developing information society, which is manifested in the integration of humanitarian and technical knowledge based on information technology, called "digital turn". The "digital turn" represents a certain level of interdisciplinary cooperation of the Humanities, aimed at developing a common infrastructure for information support of the whole humanitarian sector and humanitarian education.

Keywords: *information technology; "digital turn"; interdisciplinarity*

УДК 911.53=11; 372.881.1

В. С. Бузова

Использование краеведческого материала на занятиях по иностранному языку

Данная статья посвящена роли краеведческого материала в процессе обучения иностранному языку и культуре, так как этот аспект является ключом к пониманию иноязычной культуры. Изучение чужой культуры посредством языка становится возможным только на сформированной национально-культурной базе родного языка. В статье рассматривается роль самостоятельной работы студентов в изучении краеведческого материала.

Ключевые слова: местный материал; региональная культура; иноязычная культура; формы и методы обучения

Использование краеведческого материала в процессе обучения иностранному языку всегда привлекало внимание педагогов. Проблемы изучения культуры родного края, малой Родины, стали особенно интенсивно исследоваться в последнее время, так как все острее ощущается необходимость формирования нового поколения социально-активных граждан.

Методологической и теоретической базой данного исследования послужили труды специалистов, изучавших методику, содержание и средства обучения иностранному языку и межкультурной коммуникации, а также рассматривавших краеведение в каче-

стве дидактического и воспитательного средства, таких как: В. П. Беспалько, И. Л. Бим, М. Л. Вайсбурд, Н. Х. Весель, О. Н. Гурьянова, М. С. Ильин, И. И. Коваль, Н. Ф. Коряковцева, Л. Г. Кузьмина, Р. Ладо, Р. К. Миньяр-Белоручев, Г. В. Рогова, Т. Ю. Тамбовкина, Ю. Ф. Тарасов, Л. Шалькевич и другие.

Как подчеркивает И. Л. Бим: «Важно усилить роль обучения иностранному языку в воспитании человека культуры, используя весь воспитательный потенциал иностранного языка как меж предметной дисциплины, способствующей к общению учащихся к мировой культуре и тем самым к лучшему осознанию своей собственной культуры» [1, с. 43-50].

Постановка проблемы. Практика показывает, что знания о своей стране или регионе проживания часто используются в изучении иностранного языка фрагментарно. В связи с этим, важным представляется вопрос о реализации краеведческого подхода при изучении иностранного языка. Не вызывает сомнений, что особое значение данный аспект имеет для Крыма в новых исторических условиях.

Данная проблема приобретает особую актуальность, так как обычаи, традиции, культура, окружающая среда, природа, памятники старины, выдающиеся люди — это круг интересов, которые охватывает краеведение и которые чаще всего являются предметом общения с представителями других культур. По мнению В. А. Телегина и А. В. Фролова, «В российском обществе постперестроечного времени существенно изменилось отношение к таким непреходящим ценностям, как Отечество, патриотизм, долг, честь, достоинство, знание истории своего народа, верность героическим и трудовым традициям» [5].

Региональная культура, развиваясь, питается из двух источников, один из которых — внутреннее саморазвитие, связанное со спецификой природы и социума, а второй — взаимодействие с другими культурами, что позволяет выделить в структуре регионального компонента два аспекта: поликультурный и краеведческий.

Цель данной статьи заключается:

— в обосновании использования в качестве дидактического средства краеведческих материалов в процессе обучения иностранному языку и межкультурной коммуникации студентами вузов в рамках реализации программы, предусмотренной Законом об образовании в РФ;

— в разработке средств обучения межкультурной коммуникации, в т. ч. учебного пособия, созданного на основе краеведческих материалов;

Для реализации основной цели исследования были поставлены следующие **задачи**:

— обосновать лингводидактические принципы использования краеведческих материалов в обучении иностранному языку и подготовке студентов к реальной межкультурной коммуникации;

— разработать комплекс упражнений в виде экспериментального учебного пособия по английскому языку на базе краеведческих материалах о Крыме;

— в процессе опытного обучения проверить эффективность учебного пособия как средства повышения мотивации обучения и подготовки учащихся к реальной межкультурной коммуникации.

Объектом исследования является процесс обучения иностранному языку и межкультурной коммуникации в языковом вузе (в частности, КУКИИТ) Республики Крым.

Предмет исследования — использование краеведческих материалов в обучении иностранному языку и межкультурной коммуникации в вузе как средство формирования готовности к реальной межкультурной коммуникации.

В соответствии с Законом об образовании РФ (ст. 7), предусматривающим возможность введения в содержание образования материала национально-регионального содержания на занятиях по иностранному языку в целях воспитания личностных качеств патриота, активно используется краеведческий материал.

Интеграция краеведения с изучением английского языка осуществляется по двум направлениям: 1) включение краеведческой информации в программу изучения английского языка (т. е. тематический способ усвоения краеведческой информации); 2) творческое переосмысление полученной краеведческой информации, умение конкретизировать и анализировать исторические и современные тенденции развития родного края.

Вовлечение в краеведческую деятельность происходит главным образом через работу над проектами. «Важно отметить, что при выборе материала для краеведческих исследований учитываются следующие положения: реальность материалов для студентов; заинтересованность студентов в данном материале; отсутствие информации о данном материале в учебном пособии; привязанность данного материала к учебной теме; социализирующая ценность данного материала» [3, с. 46-47].

Как отмечают Л. Р. Татарникова и В. С. Бузова: «Краеведческий матери-

ал, содержащий социокультурный опыт человека, служит овладению теоретическими знаниями о культуре, традициях родного региона, способствует воспитанию личностных качеств патриота «малой Родины». Мира не узнаешь, не зная своего края. Краеведение — это, по большому счету, историческая память» [4, с. 25]. В настоящее время это особенно актуально в Крыму, где на наших глазах и при нашем активном участии происходит вхождение в образовательное и культурное пространство Российской Федерации. Занятия по изучению родного края не только способствуют воспитанию уважения к традициям народов Крыма, но и заново устанавливают историко-культурные связи Крымского полуострова как органичной части России. Использование регионального компонента позволит решить две взаимосвязанные задачи:

— повысить эффективность изучения основного содержания предмета

— поднять уровень владения иностранным языком у студентов, опираясь на личностно-ориентированный подход к организации работы студентов со знакомым для них местным материалом.

Согласно учебной программе по иностранному языку, согласованной с научно-методическим советом ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», студенты изучают тему «Моя страна». Изучение данной темы предлагает обширные возможности для использования краеведческого материала, однако определенную сложность представляет отсутствие новой учебной литературы на английском языке.

В основном, преподаватели опираются на учебное пособие А. П. Полупан и В. Л. Полупана «More about the Crimea: a Cultural Reader» (Харьков, 1999). Однако данное пособие, содержащее интересный и разнообразный материал по истории, географии и культуре полуострова, в силу произошедших общественно-политических изменений и времени представляется устаревшим.

В связи с этим, восполняя потребность в переосмыслении регионального компонента в изучении англий-

ского языка, преподаватели кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникации КУКИИТ разработали электронное учебно-методическое пособие «Basic Facts about the Crimea. Study Guide for Students». Авторы пособия отобрали материал, который отражает уникальность полуострова, его неповторимый характер, и, в то же время, обладает общечеловеческой ценностью. В ходе работы на практических занятиях по английскому языку предполагается, что студенты знакомятся со следующими разделами:

— географическое положение;

— символика Крыма;

— народы Крыма;

— природа;

— история;

— основные города;

— литературно-художественный Крым.

В пособии прослеживается связь региональной культуры с культурой России и мира. В учебно-методическом пособии систематизирован краеведческий материал, соблюдены принципы междисциплинарности, тематичности, принцип толерантности.

Ограниченность объема аудиторных занятий по иностранному языку в неязыковом вузе предполагает большой объем самостоятельной работы студентов. Эффективное владение иностранным языком как средством, обеспечивающим потребности социально-культурной деятельности, предполагает умение самостоятельно работать над изучением языка, поддерживать и пополнять свои знания и умения, развивать собственную коммуникативную и информационную культуру. Самостоятельная работа способствует:

— углублению и расширению знаний

— формированию интереса к познавательной деятельности

— развитию познавательных способностей.

Целью самостоятельной работы является совершенствование основных языковых и речевых навыков, которые формируются на практических занятиях, особенно умение работать со справочной литературой.

Наряду с практической целью — совершенствование речевых умений и языковых навыков — самостоятельная работа способствует достижению общеобразовательных и воспитательных целей. Расширение кругозора, освоение информационных технологий для дальнейшего самообразования выражается, в частности, в активном использовании Интернет-ресурсов. Роль Интернета в обучении иностранных языков велика, так как подразумевает активную работу с информацией, где особая роль отводится критическому и творческому мышлению. Студенты готовят презентации, разрабатывают виртуальные экскурсии по Крыму, доклады, рефераты, индивидуальные проекты. Особенно актуальны данные формы работы с краеведческим материалом для студентов, обучающихся по направлениям «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», «Туризм». Для других специальностей нашего вуза изучение краеведческого материала также имеет важное значение. Студенты специальностей режиссура, музыкальное искусство, используя краеведческий материал, изучают творчество писателей, композиторов, которые жили и работали в Крыму.

Все это позволяет «сместить акцент с аудиторных занятий с преобладанием репродуктивно — тренировочных заданий на самостоятельные поисково-познавательные виды деятельности с разной степенью учебной автономии» [2, с. 6].

Большое значение при использовании краеведческого материала на занятиях по иностранному языку имеют профессиональная подготовка и личностные качества преподавателя, так как моменты, связанные с краеведческим материалом, должны быть интересными и актуальными, лишены излишнего дидактизма и формализма.

Заключение. Таким образом, использование краеведческого материала в обучении иностранному языку повышает эффективность учебного процесса, создает благоприятные условия для организации различных заданий творческого характера, применения в учебной работе разнообразных элементов поиска и исследования местных источников. Все это помогает понять студентам, насколько наследие как «малой Родины», так и большого Отечества.

1. Бим И. Л. Подход к системе упражнений с позиций иерархии целей и задач / И. Л. Бим // Общая методика обучения иностранных языков. Хрестоматия [составил А. А. Леонтьев]. — М., 1991. — С. 43-50.

2. «Иностранный язык» для неязыковых вузов и факультетов // Примерная программа [Под ред. С. Г. Тер-Минасовой]. — М.: Министерство образования и науки РФ. — 2009. — 23 с.

3. Миролюбов А. А. Культуроведческая направленность в обучении иностранным языкам / А. А. Миролюбов // Иностранные языки в школе. — 2006. — № 7. — С. 46-47.

4. Татарникова Л. Р., Бурова В. С. Воспитание патриотизма посредством иностранного языка у студентов вузов нелингвистических специальностей / Л. Р. Татарникова, В. С. Бурова // Таврические студии. — №9 (2016). — Симферополь, «ГБОУ ВО КУКИИТ» — 2016. — С. 22-27.

5. Телегин В. А., Фролов А. В. Гражданско-патриотическое воспитание студентов в государственном вузе [Электронный ресурс] / В. А. Телегин, А. В. Фролов // Педагогические науки. — №5. — 2007. — Режим доступа: http://www.rusnauka.com/22_NIOBG_2007/Pedagogica/24478.doc.htm

This article is devoted to the role of regional material in the process of teaching foreign languages and culture, as it is the way to understanding a foreign culture. The study of foreign culture through language is possible only on the formed national cultural basis of the native language. In article the role of independent work of students in studying of local history material is considered.

Key-words: local material; regional culture; foreign culture; forms and methods of teaching

Э. А. Шарбатов

Авторский тест на определение ценностных ориентаций, психологических ценностей и отношения к личному выбору

С каждым годом в современной психологии всё более острой становится проблема эмпирических исследований посредством анкетирования. Заполнение анкет занимает много времени и даёт скудную, порой поверхностную, информацию о психологических особенностях респондента.

Для оптимизации выделенной проблемы мы разработали универсальный психологический тест: анкета из 24 вопросов предполагает три различных интерпретации. Ещё одним преимуществом является то, что этот тест не «примеряет» на испытуемого привычные для психологов установки и нормы. Методика способна адекватно оценить отношение респондента к собственному выбору. Как и другие наши исследования, тест разработан в гуманистическом направлении и посвящён развитию молодой науки аксиопсихологии.

Ключевые слова: аксиопсихология, эмпирические исследования, психологический тест, ценностные ориентации, отношение к выбору.

В статье представлен психологический тест с анкетой и тремя интерпретациями. Мы разработали его на основе научных исследований в сфере аксиологической психологии.

Принцип нашего метода компенсирует главные недостатки эмпирических исследований с использованием анкетирования: заполнение анкеты не требует от респондента значительных затрат времени, а методика позволяет получить в три раза больше информации, чем при использовании большинства других тестов. Интерпретация не дискриминирует респондента, помещая его в общепринятые рамки, а исследует его индивидуальные особенности в

формате собственного выбора культуры и личностных ценностей.

В виду солидного объёма интерпретации теста, его изучение возможно только на основе анализа трёх уже опубликованных статей. В статье «Перечень основных ценностей в аксиопсихологии» раскрыты все 24 основных идеала [7; с. 114-118]. Статья «Перечень психологических ценностей конформистов» раскрывает 24 модели злоупотребления ими [8; с. 399-405]. В статье «Значение ценностей межкатегориальной структуры в аксиопсихологии» приведены анализ основных категорий искажённых психологических ценностей [5; с. 371-373], таблицы категориальной

классификации личностных идеалов и конформных ценностей [5; с. 370-371].

Цель статьи: раскрыть содержание разработанного нами теста, определяющего ценностные ориентации, психологические ценности и отношения респондентов к личному выбору с целью оптимизации процесса эмпирических исследований, связанных с аксиологической психологией.

Изложение основного материала

Цель теста: определение ценностной ориентации студентов гуманитарных специальностей.

Задачи теста:

1. Определить категорию ценностей респондента.
2. Оценить отношение респондента к своей ценностной ориентации.
3. Выделить главные психологические ценности респондента.

Ход проведения: испытуемый должен внимательно, не торопясь ознакомиться со всеми вариантами ответов на каждый вопрос и указать по одному наиболее подходящему на его взгляд.

Текст (в статье представлен вариант анкеты, рассчитанный на студентов):

1. Какой нормативный принцип наиболее уместен для Вас в освоении будущей профессии?
 - a) отказ от шаблонных установок;
 - b) самоотверженность ради принятой ответственности;
 - c) примерное соответствие нормам трудового коллектива;
 - d) конкурентоспособность в избранной сфере.
2. Какое отношение к другим представителям Вашей специальности во вне рабочее/ вне учебное время Вы бы сочли наиболее оптимальным?
 - a) большей частью, отчуждённое;
 - b) взаимопомощь, поддержка;
 - c) тесный дружеский коллектив;
 - d) либо свой, либо недруг.
3. Что заставляет Вас осваивать науку избранной специальности?
 - a) интерес к самому процессу их постижения;
 - b) стремление достойно подготовить себя к профессии;

c) установленные нормы обучающей программы;

d) стремление выделиться среди учащихся.

4. В чём состоит Ваше главное достоинство?

- a) утончённое, богатое мировосприятие;
- b) чистота помыслов, искренность;
- c) уровень культуры, сдержанность;
- d) великодушие, находчивость.

5. Укажите главное личное качество, которое позволяет Вам вливаться в коллектив.

- a) живой интерес к его развитию;
- b) готовность разделить чужие трудности;
- c) обходительное отношение;
- d) верность лидеру и/или характер лидера.

6. Что бы наилучшим образом способствовало Вашему развитию в исследуемой сфере?

- a) независимость от чужих рекомендаций;
- b) ответственность, как критерий самоконтроля;
- c) поддержка опытного руководителя;
- d) умение отстаивать свою позицию.

7. С каким сотрудником Вам проще всего договориться о неплановом исключении в трудовом графике?

- a) Человек, склонный к риску.
- b) Альтруист.
- c) Культурный человек.
- d) Собственник.

8. Какого отношения Вы ожидаете от близких людей, когда Вам нужно провести сложное, длительное научное исследование?

- a) На длительное время оставили бы Вас в покое.
- b) Достоинно несли бы собственные роли.
- c) Могли бы посодействовать Вам хотя бы косвенно.
- d) Не сомневались бы в ваших возможностях.

9. С каким руководителем/начальником, Вам было бы проще найти общий язык?

- a) Обладающим живым интересом к поставленным целям.

- b) Беспристрастным в решениях.
 - c) Обходительно относящимся к подчинённым.
 - d) Обладающим сильным характером, решительностью.
10. Какое условие в выборе работы является самым неотъемлемым для Вас?
- a) Работа по близкой душе специальности.
 - b) Легальность деятельности организации.
 - c) Престижная деятельность.
 - d) Высокая зарплата.
11. Как бы Вы хотели, чтобы к Вам относились в обществе?
- a) Не нарушая Вашей индивидуальности.
 - b) Без высокомерия и без «пьедесталов».
 - c) Вежливо, тактично.
 - d) Всегда, учитывая Вашу роль и статус в обществе.
12. Какие условия существования Вашей организации в обществе были бы наиболее приемлемы для Вас?
- a) Независимость от общего социального состояния.
 - b) Независимое постижение принятых общественных идеалов.
 - c) Тактичное сосуществование со всеобщим положением вещей.
 - d) Готовность защищаться от внешних социальных факторов.
13. Какую модель поведения представителей Вашей деятельности Вы считаете наименее приемлемой?
- a) Слепое подчинение устоям.
 - b) Эгоцентризм представителей.
 - c) Уклонение от коллективных норм.
 - d) Неучтивость к Вашей личности.
14. С каким человеком Вы бы не нашли общий язык?
- a) С зависимым от общественного мнения.
 - b) Со слугой чужих амбиций.
 - c) С эгоистичным потребителем.
 - d) С жестоким и фанатичным.
15. Какая модель мотивации личных действий больше всего оскорбила бы Вас?
- a) Искажение Ваших планов, оправдываясь чужими ошибками.

- b) Стремление подчинить Ваш труд чужим личным интересам.
 - c) Нарушение Ваших норм, подаваясь ребяческим искушениям.
 - d) Применение заведомо неуместных принципов Вам в ущерб.
16. Каким поведением проще всего заслужить Вашего презрения?
- a) Накопительством материальных благ без нужды.
 - b) Получением удовольствия за счёт нанесения ущерба.
 - c) Потакая личным интересам за счёт чужих средств.
 - d) Лишением необходимого ради непрактичных идей.
17. Какое отношение коллектива Вы бы сочли наименее приемлемым по отношению к себе?
- a) Дотошное требование формальностей.
 - b) Надменность начальника.
 - c) Отказ иметь с Вами дело.
 - d) Фамильярность подчинённых.
18. Какое качество, присущее представителям Вашего общества, Вы бы искоренили?
- a) Отказ от личной позиции, чтобы повторить очевидную ошибку предшественников.
 - b) Склонность к утверждению личной позиции, мотивируя свои действия непониманием.
 - c) Девиантное поведение, как стратегия ухода от общественных норм.
 - d) Подмена уважительных отношений стратегией принуждения.
19. Представьте ситуацию: Вас грозят уволить с работы, если вы не примете откровенно несправедливые установки. Как бы Вы поступили?
- a) Уволюсь, но не потеряю себя.
 - b) Приму законные меры, чтобы больше никто не пострадал.
 - c) Сделаю всё, чтобы сгладить происшедшее.
 - d) Приму бой и уступлю лишь достойному.
20. Если Ваши личные отношения с любимым человеком ограничены из-за высокой нагрузки на его/её работе, как бы Вы решили проблему?

- a) Решу, что мне нужнее: личная жизнь, или работа. Но в любом случае не свяжусь с человеком, который не уделяет мне времени.
 - b) Приму его/её профессию, как социальный аспект личности и ничего не буду менять.
 - c) Постараемся найти взаимовыгодный компромисс. Но в любом случае я не откажусь от социальной жизни.
 - d) Кто из нас главней, тот и решит, кому пора менять работу.
21. Кого бы Вы осудили в первую очередь в случае, если результаты работы Вашей организации стали ущербными?
- a) Клиентов.
 - b) Себя.
 - c) Начальство и/или подчинённых.
 - d) Сотрудников.
22. Вы получили прибавку к зарплате, чтобы справиться с повышенной нагрузкой за рекордно короткий срок. Во что бы вы вложили деньги?
- a) Потрачу их на себя, чтобы быть в рабочей форме.
 - b) В средства постижения поставленной задачи.
 - c) Оплачу помощь квалифицированных знакомых.
 - d) Потрачу, чтобы отпраздновать окончание нагрузки.
23. Вам причинена душевная травма. Как бы Вы реабилитировали свой внутренний мир?
- a) Уединюсь для сублимации.
 - b) Никак: боль — это моя сила.
 - c) Обсужу проблему с друзьями.
 - d) Собью спесь с обидчика.
24. Представьте себе, что образ жизни Вашего сотрудника перестал соответствовать принятым нормам. Что бы Вы сделали?
- a) Поддержал бы его в новых начинаниях.
 - b) Не изменил бы к нему своего отношения.
 - c) Вежливо напомнил бы ему о правилах.
 - d) Заставил бы его исправиться.
- Интерпретация** анкет любого варианта одинаковая.

Для сравнения результатов первой (вопросы 1 — 6), второй (вопросы 7 — 12), третьей (вопросы 13 — 18) и четвёртой (вопросы 19 — 24) частей теста их следует приводить в четырёх колонках (табл. 1).

Таблица 1.

Классификация результатов теста

1. А.	7. А.	13. А.	19. А.
2. А.	8. А.	14. А.	20. А.
3. А.	9. А.	15. А.	21. А.
4. А.	10. А.	16. А.	22. А.
5. А.	11. А.	17. А.	23. А.
6. А.	12. А.	18. А.	24. А.

Тест рассчитан на анализ следующих вопросов:

1. Первая часть теста (вопросы 1 — 6) раскрывает вопрос: «На какие ценности ориентирован респондент, как личность?».

2. Вторая часть теста (вопросы 7 — 12) раскрывает вопрос: «На какие ценности ориентирован респондент в реализации личностных ценностей?».

3. Третья часть теста (вопросы 13 — 18) раскрывает вопрос: «Какие ценности наиболее ущербны для респондента?».

4. Четвёртая часть теста (вопросы 19 — 24) раскрывает вопрос: «На какие ценности ориентирован респондент, в реабилитации личностных ценностей?».

Определим **категорию ценностей** респондента. В любом вопросе теста варианты ответов соответствуют ценностям из следующих категорий: А — индивидуалисты, В — мирные, С — коллективисты, D — агрессоры.

За каждый ответ добавляется по 1 баллу к соответствующей категории ценностей. Ценности объекта соответствуют категории, которая отличается наибольшим числом баллов. В тех случаях, когда наибольшее число баллов соответствует двум категориям ценностей, ценности одной из которых лежат в основе других, то категория ценностей объекта, выбирается из списка:

1. Если наибольшее число баллов соответствует категориям ценностей ин-

дивидуалистов и мирных личностей, то объект исследования относится к категории ценностей реформаторов.

2. Если наибольшее число баллов соответствует категориям ценностей мирных личностей и коллективистов, то объект исследования относится к категории ценностей трудящихся.

3. Если наибольшее число баллов соответствует категориям ценностей коллективистов и агрессоров, то объект исследования относится к категории ценностей консерваторов.

4. Если наибольшее число баллов соответствует категориям ценностей агрессоров и индивидуалистов, то объект исследования относится к категории ценностей разрушителей.

Точный показатель баллов в таких случаях засчитывается исходя из наибольшего показателя одной из двух данных категорий.

Установить выраженность отношения к категории ценностей можно по следующей шкале:

6-8 — незначительное проявление. Испытуемый объект сделал выбор ценностей данной категории либо ситуативно, либо не вполне осознаёт свой выбор. Для него имеют значение и чужие ценности, иногда противоречивые по психической структуре. Ценностная ориентация не определена, и главные психологические ценности испытуемого подлежат изменениям.

9-11 — среднее проявление. Выбор категории ценностей был сделан, но ценностная ориентация ещё не вполне определена. Испытуемый объект осознаёт психологические особенности ценностей своей категории и может отличить их от чужих психологических ценностей. Но главные ценности испытуемого всё равно могут потерпеть изменения.

12-24 — значительное проявление. Выбор категории психологических ценностей объективно осознаётся испытуемым объектом. Для его анализа также доступны и чужие психологические ценности. Ценностная ориентация была определена. Главные психологические

ценности испытуемого объекта неоднократно взвешивались и к настоящему времени успели утвердиться.

Следующим этапом определяется отношение испытуемого к личному выбору, исходя из которого, можно выделить четыре основных типа людей:

1. Идеалисты.
2. Конформисты.
3. Реабилитологи.
4. Антагонисты.

Учитывая, что первые шесть вопросов теста позволяют определить ценности испытуемого объекта непосредственно, а последующие шесть вопросов определяют те же шесть ценностей, но ожидаемые объектом уже от других людей, то их сравнение позволяет определить конформность или идеалистичность ценностной ориентации; сравнение же третьей (вопросы 13 — 18) и четвёртой (вопросы 19 — 24) частей теста позволяет определить, стремится ли респондент оптимизировать проблемы своей культуры или наоборот создавать их. Но нельзя исключать, также, что идеалистичность объекта в отношении некоторых ценностей может проявляться наряду с его конформностью в отношении других ценностей, так же, как конструктивное отношение наряду с ущербным, что на практике встречается не так часто, как правило, у подростков, у которых не вполне сформировалась ценностная ориентация.

Так, сравним ответы на следующие пары вопросов анкеты: 1 и 7, 2 и 8, 3 и 9, 4 и 10, 5 и 11, 6 и 12.

Если пункты ответов за определённую пару вопросов совпадают, то следует добавить один балл к идеалистичности объекта исследования. Если же пункты ответов относятся к противопоставленным категориям, то следует добавить один балл к конформности объекта исследования.

К противопоставленным категориям относятся соотношения категорий под следующими пунктами:

1. А и С (индивидуалисты и коллективисты).
2. В и D (мирные и агрессоры).

Установить выраженность идеалистичности можно по следующей шкале:

0 — не проявляется. Выбор категории ценностей испытуемого объекта не сопровождался излишним энтузиазмом. Ценностная ориентация почти не зависит от идеалов принятых объектом норм и условностей. Если модель поведения респондента не будет детально сформирована в соответствии с принятыми идеалами, то его жизненные ценности будут сформированы с позиции конформного соответствия нормативным ценностям той культуры, в которой он окажется, и лишь условным ценностям избранных идеалов.

1 — незначительное проявление. По крайней мере, одна из основных ценностей лежит в основе конструктивного развития испытуемого объекта. Респондент уже осознаёт свой выбор ценностной ориентации. Но данный личностный идеал будет представлять ценность постоянно лишь в случае конструктивного постижения, также, и других идеалов выбранной категории.

2 — среднее проявление. Респондент стремится постичь смысл вещей, с которыми соприкасается его бытие, и распознать в них истинные ценности. Дальнейшее развитие потенциала испытуемого объекта может существенно оптимизировать его жизнь и культуру, и состояние культуры его общества. В анализе и постижении идеалов окружающей реальности он может упускать из виду чужое стремление злоупотребить ими — как правило, это наиболее значительное препятствие в его развитии.

3-6 — значительное проявление. Данная личность является идеалистом своего выбора ценностной ориентации. Такой человек способен объективно дать оценку, как своим, так и чужим ценностям. Он конструктивно относится к понятиям личного и социального, целей и средств, норм и рационализации. Его деятельность, несомненно, приносит больше пользы, чем от него можно ожидать; к сожалению, не все и не всегда это понимают и ценят, но его стремление к совершенству настолько

сильно, что минусы окружающего мира — это благо для него, т. к. они лишь увеличивают актуальность роли этой личности в его культуре.

Установить выраженность конформности можно по следующей шкале:

0 — не проявляется. Испытуемый объект не склонен злоупотреблять ни своими, ни чужими психологическими ценностями. Их искажение не имеет отражения на его ценностной ориентации. Респондент не повторяет своих проступков навязчиво и не обращается к ценностям чужих категорий для их оправдания и личного самоутверждения.

1 — незначительное проявление. Испытуемый объект злоупотребляет, по крайней мере, одной из основных ценностей в ущерб и себе и другим. Своё несоответствие данной ценностной норме оправдывает нормативами ценностей чужой ориентации, противопоставленными своей по психической структуре. Если не решить эту проблему и не проанализировать свой выбор, то могут быть искажены проявления и других психологических ценностей личности.

2 — среднее проявление. Испытуемый объект стремится постигать не психологические ценности, а то, через что они выражаются, в следствие чего, искажается проявление ценностей его культуры и отношение к ценностям чужого выбора. Для того чтобы его слабости были идентифицированы как сила, он применяет в своём обществе нормативные ценности чужой ориентации, противопоставленные своим по психической структуре. Для решения данной проблемы, есть смысл поменять круг общения.

3-6 — значительное проявление. То, что может представлять ценность для человека, рассматривается респондентом, как перспектива для злоупотребления. Его ценностная ориентация по психологической структуре противоречит его выбору категории ценностей для утверждения собственных ценностей за счёт обесценивания чужих. Осознание истинной сути причинённого ущерба от подмены ценностей не способствует оптимизации его отношения к принятым

идеалам, а, наоборот, даёт возможность отточить мастерство утверждения личных ценностей за счёт деградации всеобщей культуры.

Сравним ответы на следующие пары вопросов анкеты: 13 и 19, 14 и 20, 15 и 21, 16 и 22, 17 и 23, 18 и 24.

Если пункты ответов за определённую пару вопросов совпадают, то следует добавить один балл к конструктивности позиции респондента. Если же пункты ответов относятся к противопоставленным категориям, то следует добавить один балл к деструктивности позиции объекта исследования.

Ценности реабилитологов проявляются в соответствии со шкалой:

0 — не проявляется. Личность либо не умеет, либо не стремится что-либо предпринимать в тех случаях, когда ситуация выходит из-под контроля. Но есть стремление к анализу соответствия личных устремлений реальному выбору идеалов. Если в ближайшее время модель поведения респондента не будет детально сформирована в соответствии с его ценностной ориентацией, то в его жизни станут актуальными отрицание и другие психологические защиты, как неотъемлемая часть дальнейшего развития.

1 — незначительное проявление. Респондент уже способен учитывать некоторые недостатки в реализации своих приоритетов и постоянно ищет конструктивные пути их компенсации, что выражено в структуре, по крайней мере, одной ценности. И хотя внешние психические факторы по-прежнему могут его дезинформировать, но меняется лишь стратегия реабилитации данной личностной ценности, восприятие же её уже утвердилось.

2 — среднее проявление. Деятельность респондента сосредоточена на реабилитации как своего внутреннего, так и окружающего мира. Принятые ценности воспринимаются им, как идеалы, подлежащие реабилитации из пепла. По этой же причине в окружающей реальности он выделяет преимущественно минусы, чем может обидеть друзей и

близких, лишь желая им помочь. В действительности же он избирает предельно конструктивные пути постижения своих целей, даже когда вынужден подвергать искуплению нарушителей.

3-6 — значительное проявление. Испытуемый безошибочно распознаёт нарушения в своей культуре и быте. Очень самокритичен и может винить себя даже за чужие грехи. Его путь — искупление, оптимизация и реабилитация несовершенных ценностей в обществе. Он встаёт на защиту справедливости, даже когда обстоятельства не на его стороне. Удары судьбы делают его только сильнее. Ослабить же его борьбу может только низкая самооценка.

Ценности антагонистов проявляются в соответствии со шкалой:

0 — не проявляется. Личность считает свой выбор категории ценностей наиболее оптимальным, и что постижение выбранных ценностей несёт благо. В постижении своих психологических ценностей, испытуемый объект во многом берёт пример у других представителей своей культуры.

1 — незначительное проявление. У респондента возникает ощутимый дискомфорт в выборе и постижении ценностей своей категории, что выражено в психической структуре, по крайней мере, одной ценности. Он не считает, что другие представители его культуры и быта соответствуют ценностным нормам и некоторые психологические ценности постигает самостоятельно.

2 — среднее проявление. Испытуемый объект отделяет себя от других представителей ценностей его категории по непревзойдённому качеству их постижения. Ни с кем не считается в постижении ценностей своей ориентации и устанавливает их для других, как нормативные (в основе такой позиции вовсе не обязательно лежат амбиции, но любые аспекты акцентуации характера).

3-6 — значительное проявление. Респондент убеждён, что избранная им категория ценностей сформирована наи-

худшим образом. Его цель — в корне изменить ценностные ориентации окружающих, к которым относится с острой неприязнью, и защитить более достойных представителей своей культуры и быта от зла, которое несут конформисты. Первый же этап его планов — привести к краху свою культуру и социальную формацию.

Для определения объективности в выборе ценностной ориентации и, насколько велика вероятность объекта быть обманутым, следует сложить баллы категории ценностей, противопоставленной ценностной ориентации объекта с отношением суммы баллов двух других категорий, не являющихся ценностной ориентацией объекта, и 2. Для определения объективности в выборе категорий ценностей реформаторов, строителей, консерваторов или разрушителей сложим баллы противопоставленных категорий ценностей. Установить объективность выбора можно по следующей шкале:

0-3 — незначительная вероятность. Испытуемый объект на объективном уровне осознаёт свой выбор ценностной ориентации. Даже в мелочах он следует нормам своего выбора и может отличить их от чужих.

3,5-4 — средняя вероятность. В целом, испытуемый осознаёт свой выбор ценностной ориентации. Но если усложнить проявление или технику

восприятия привычных для него ценностей, то могут быть допущены и необъективные ошибки в их постижении.

4,5-6 — значительная вероятность. Низкая объективность осознания ценностной ориентации, вероятность быть обманутым высокая. К такому человеку легко могут быть применены чужие установки и нормы — и он может по ошибке идентифицировать их, как свои собственные.

Для определения преобладающих психологических ценностей личности, необходимо сопоставлять порядок результатов теста в таблице 1, с порядковыми номерами ценностей в таблицах их категориальной классификации [5; с. 370-371]. Для определения моделей злоупотребления идеалами, необходимо сравнить показатели 1 и 2, а также 3 и 4 столбцов таблицы 1, если идеалы противоречат друг другу по структуре, то модель определяется в соответствии с показателем 2 или 3 столбца.

Выводы. Мы разработали психологический тест на основе исследований в сфере аксиологической психологии. В статье приводится анкета, имеющая три интерпретации. Методика рассчитана на определение ценностных ориентаций, психологических ценностей и отношения респондентов к личному выбору. Приведённая анкета рассчитана на студентов.

1. Большой психологический словарь / под редакцией Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — Санкт-Петербург: Прайм — ЕВРОЗНАК, 2007. — 672, — С. 6

2. Карпенко З. С. Аксиопсихологія особистості [Текст] / З. С. Карпенко. — К.: ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1998. — 220 с.

3. Кондратьев М. Ю., Ильин В. А. Азбука социального психолога-практика [Текст] / М. Ю. Кондратьев, В. А. Ильин. — М.: ПЕР СЭ, 2007. — 464 с.

4. Психология А-Я: словарь-справочник [Текст] / Перевод с английского К. С. Ткаченко. — МФАИР — ПРЕСС, 1999. — 448 с.

5. Шарбатов Э. А. Значение ценностей межкатегориальной структуры в аксиопсихологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблемы сучасної педагогічної освіти, 2013г. — Серія: педагогіка і психологія. — Випуск 41. — Частина 3. — С. 368-375.

6. Шарбатов Э. А. К вопросу о новых категориях в аксиологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // «Дні науки філософського факультету — 2013» матеріали доповідей та виступів, 2013. — С. 209-211.

7. Шарбатов Э. А. Перечень основных ценностей в аксиопсихологии [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблемы сучасної педагогічної освіти, 2013г. — Серія: педагогіка і психологія. — Випуск 41. — Частина 1. — С. 113-119.

8. Шарбатов Э. А. Перечень психологических ценностей конформистов [Текст] / Э. А. Шарбатов // Проблемы современного педагогического образования, 2014г. — Серия: педагогика и психология. — Выпуск 45(1). — С. 397-406.

9. Шарбатов Э. А. Ценностная логика Г. Д. Левина [Текст] / Э. А. Шарбатов // Культура народов Причерноморья. — Симферополь, 2013г. — №246. — С. 165-168.

10. Якимович А. К. «Свой-чужой» в системах культуры [Текст] / А. К. Якимович // Вопросы философии, 2003. — №4. — С. 48-60.

With every passing year the problem of empirical research through filling questionnaires in Modern Psychology has become even more vital. This process takes up much time and gives little, sometimes superficial, information of psychological peculiarities of the respondent.

For optimization of the underlined problem we have developed a universal psychological test: one questionnaire holding 24 questions assumes three different interpretations. One more advantage is the point that the test doesn't "try on" the respondent usual for psychologists settings and norms. This methodic is able equivalently appreciate the attitude of the respondent to his own choice.

As our other researches this test has been conducted in the humanistic direction and is devoted to the developing of the young science of axiopsychology.

Keywords: *axiopsychology; empirical studies; psychological test; value orientations; the attitude towards the choose.*

РЕЦЕНЗИИ

*А. В. Севастьянов
(г. Симферополь)*

**РУССКОЕ ПРАВОСЛАВИЕ
МЕЖДУ СТАЛИНЫМ И ГИТЛЕРОМ:
ТРАГЕДИЯ ПОКОЛЕНИЯ,
ИСТОРИЧЕСКИЙ ВЫБОР,
ОСОЗНАННАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ
СЛУЖЕНИЯ?**

*Рец. на кн.: Петров И. В. Православная Балтия 1939–1953 годов:
период войн, репрессий и межнациональных противоречий.
СПб.: Бумажные книги, 2016. 382 с.*

Исследование проблемы взаимоотношений церкви и государства является одним из наиболее актуальных и недостаточно изученных направлений современных исторических штудий. В этом процессе можно проследить как объективную составляющую, свидетельствующую о возрастании роли церкви в жизни общества, так и перспективную — в свете необходимости заполнения историографических лакун и публикации новых архивных материалов и относительно конъюнктурную — вследствие попытки использовать «церковные» сюжеты в определенных политических целях. Современная историография уже зна-

кома с определенной тенденцией, которую можно сравнить с «эффектом маятника», когда отдельные сюжеты приобретают особое звучание в зависимости от далеко не научной актуальности. Это, вне всякого сомнения, вредит науке как таковой, сообществу историков, авторитету исследователей — в частности.

В связи с этим, нельзя не отметить ценность появления фундаментальных, масштабных исследований, отвергающих конъюнктуру и стремящихся к всестороннему анализу сложного явления взаимоотношений церкви, государства и общества, особенно если эта работа посвящена драматическо-

му, противоречивому априори отрезку времени. Заявленные выше принципы в полной мере относятся к монографическому исследованию И. В. Петрова, кандидата исторических наук, преподавателя кафедры новейшей истории России Института истории Санкт-Петербургского государственного университета «Православная Балтия 1939 — 1953 годов: период войн, репрессий и межнациональных противоречий». Молодой исследователь в 2012 году защитил кандидатскую диссертацию, посвященную сложной проблеме деятельности православной церкви на территории Балтии и Северо-запада России в годы после включения балтийских республик в состав СССР и во время Великой Отечественной войны. Новая работа обобщает накопленные автором данные и предлагает расширенную концепцию событий — от начала Второй Мировой войны и до смерти И. В. Сталина. Можно констатировать, учитывая специфику географических рамок монографии, что данное расширение хронологического контекста представляется удачным и обоснованным, так как, по сути, автор предлагает анализ условий существования православной церкви в Балтии в условиях и сталинского, и гитлеровского тоталитарных режимов.

Монография содержит исчерпывающий, в некоторых местах даже несколько излишне детализированный, историографический обзор, однако, учитывая дискуссионность темы, это не представляется ее недостатком. Важно отметить, что ученый постарался воздержаться от навешивания ярлыков и сумел определить необходимые обоснованные критерии оценки литературы по проблеме. Из текста данного раздела видно, что И. В. Петров владеет важной для молодого исследователя методикой — выделить даже в самых полярных оценках тех или иных явлений и событий рациональный научный смысл и содержание. Это позволяет представить степень исследованности темы всесторонне и беспристрастно.

Еще одним достоинством рецензируемого труда является четкое разделение автором истории православной церкви в Балтии на события до и после включения Латвии, Литвы и Эстонии в состав СССР в 1940 году. Важным аспектом в деятельности церкви в досоветский период было ее особое положение в структуре новых буржуазных национальных республик. С одной стороны, православные приходы были определенным пережитком, являвшимся свидетельством пребывания данных территорий в составе Российской империи, с другой стороны, православное духовенство и миряне, как и правительства балтийских республик, находились на антисоветских политических позициях. Данная дихотомия положения церкви как института, и ее прихожан, как социальной группы, безусловно, играла ключевую роль во взаимоотношениях с государственными органами. Справедливо отмечает автор и аспект национального вопроса, который не мог не являться актуальным в данной ситуации. Появление и привлечение национальных кадров к служению было не только определенным политико-идеологическим ходом, но и свидетельствовало о возрастании роли православной церкви в общественно-политической жизни балтийских государств. Объективно автор касается вопроса автокефалии, актуального на рубеже 30–40-х гг. XX в. для приходов Литвы, указывается общее стремление православного духовенства к снижению влияния или полному отказу от духовного руководства со стороны Московской патриархии и переходу в подчинение Константинопольской патриархии.

Поворотным моментом, изменившим организацию жизни православных Балтии, стало включение республик в состав СССР. И. В. Петров подробно освещает этот процесс через призму возвращения приходов под Московскую патриархию, специально акцентирует внимание на том, что новые иерархи были вполне встроены в советскую государственную систему, а

их деятельность сопряжена не только с восстановлением канонического влияния Москвы, но и несла выгодную Советской власти идейную нагрузку. Данное обстоятельство не могло не вызвать напряженной атмосферы как среди слушателей культа, так и среди прихожан, особенно на контрасте в общей антисоветской линии церкви в период до включения территории Балтии в состав СССР. Непосредственным следствием данного положения стали репрессии в отношении неугодных большевистской власти иерархов и верующих, в данном случае не только в идеологическом, но и национальном контексте.

Можно констатировать, что один из «каменных противоречия» в современных взаимоотношениях стран Балтии и РФ происходит из однозначно преступной репрессивной политики, проводимой советским руководством в Латвии, Литве и Эстонии в 1940–1941 гг.

Не менее драматичным в изложении И. В. Петрова представляется и период нацистской оккупации, который привел к расколу среди православных, как по линии иерархов, так и прихожан, относительно выбора духовной ориентации: остаться верными Москве или продолжить линию на автокефалию и подчинение Константинополю. Проблема выбора усугублялась не только репрессиями, которые не закончились с уходом представителей Советской власти во время отступления, но и как таковой проблемой самоидентификации православных Балтии. Ведь к конфессиональному и национальному аспектам добавлялся теперь и непосредственно морально-политический аспект — как относиться к оккупационным властям, есть ли право и основания сотрудничать с оккупантами? Автору удалось, избежав привычных и ограниченных клише, проследить мотивации конкретных людей, оказавшихся перед судьбоносным выбором, показать, какими соображениями и принципами они руководствовались, принимая то или иное — вне всякого сомнения — тяжелое для себя решение.

Период освобождения территории Балтии и послевоенные годы вплоть до смерти И. В. Сталина показаны в монографии как период поиска новых путей выживания и развития православных приходов. Автор уделит внимание проблеме эвакуации из Латвии и Эстонии автокефальной части духовенства, не желавшего оставаться под властью коммунистов. Данная акция была продиктована очевидной угрозой новых репрессий со стороны власти, причем, сыграть негативную роль могло и как пребывание на территории, оккупированной нацистами, так и сама принадлежность к автокефальной церкви, да и сама церковная деятельность. Вследствие значительного обновления кадрового состава православных приходов Балтии после 1944 года можно охарактеризовать практику их возвращения под управление Московской патриархии как одновременно вынужденный и относительно спокойный процесс. Неудивительно, что новый виток репрессий конца 40-х гг. XX в., как справедливо отмечает исследователь, существенно затронул православных священников и прихожан. В условиях поиска новых мишеней — «врагов народа», переименованных в «безродных космополитов», жители Балтии, оказавшиеся на трагическом перекрестке событий, были удобны и логичны. Период существования православной церкви в Балтии после окончания Великой Отечественной войны и смерти И. В. Сталина, в целом, заложил основу ее деятельности в регионе вплоть до второй половины 80-х годов XX в.

Следует отметить значительную источниковую базу исследования, которая основывается на документах архивов России, Латвии, Литвы, Эстонии, русской эмиграции, православной церкви. Очень важно отметить, что монография И. В. Петрова — не просто перечень событий на заданную тему. Автор предлагает галерею портретов ярких и незаурядных личностей, которые становятся ближе к нам благодаря объемному приложению, где опублико-

вано большое количество новых архивных документов по теме исследования. Качественный иллюстративный ряд делает тему «живой», представляя героев книги в «интерьере времени».

Таким образом, можно констатировать, что монография И. В. Петрова займет достойное место в ряду исторических трудов по истории православной

церкви, а опубликованная в ней информация станет фундаментом для продолжения изучения взаимоотношений государства и церкви как в конкретном регионе, так и в целом в эпоху столкновения и торжества противных самой сути христианской веры тоталитарных режимов.

Сведения об авторах

Абрашкевичус Галина Александровна — кандидат культурологии, доцент кафедры театрального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Безкоровайная Наталья Степановна — заслуженная артистка Украины, доцент кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Бурова Валентина Сергеевна — старший преподаватель кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Донская Елена Викторовна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Дробязко Наталья Евгеньевна — кандидат культурологии, доцент кафедры истории, культурологии и музееведения ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Идрисова Мирьем Абдувелиевна — преподаватель кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Карпов Леонид Владимирович — кандидат педагогических наук, заслуженный работник культуры РФ, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Костромицкая Анна Вадимовна — кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурологии и религиоведения Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

Лабинцева Лариса Павловна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Мамутова Хатидже Энверовна — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и религиоведения Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

Матросова Инэга Григорьевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Микитинец Александр Юрьевич — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Микитинец Ольга Ивановна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Нилова Вера Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки ФГАОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Норманская Анжела Викторовна — старший преподаватель кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Пирожкова Татьяна Викторовна — преподаватель кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Празднова Ольга Сергеевна — аспирант кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Пружина Ирина Алексеевна — аспирант кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Севастьянов Александр Валериевич — кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и библиотечно-информационной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Семухина Ирина Сергеевна — преподаватель кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Скрябин Алексей Олегович — аспирант кафедры культурологии и религиоведения Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

Умнов Алексей Юрьевич — доцент кафедры хорового дирижирования Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова.

Федоров Сергей Владимирович — доцент кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Шарбатов Эльдар Адильевич — аспирант кафедры Гуманитарно-педагогической академии ФГАОУ ВО «КФУ имени В. И. Вернадского» (г. Ялта)

Швецова Антонина Викторовна — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Authors

Abrashkevich Galina Alexandrovna, Candidate of Culturology, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Bezkorovaynaya Natalya Stepanovna, The Honored Artist of Ukraine Crimean University of Culture Arts and Tourism

Burova Valentina Sergeevna, Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Donskaya Elena Viktorovna, Candidate of Culturology, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Drobyazko Natalia Evgenievna, Candidate of Culturology, Associate Professor Krasnodar State University of Culture

Idrisova Mir'yem Abduveliyevna, Crimean University of Culture Arts and Tourism

Karpov Leonid Vladimirovich, Candidate of Pedagogic Sciences, the Honored Worker of Culture of Russian Federation St. Petersburg State Institute of Culture

Kostromitskaya Anna Vadimovna, Candidate of Culturology Taurida Academy of V. I. Vernadskiy Crimean Federal University

Labintseva Larisa Pavlovna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor Institute of culture and arts of Taras Shevchenko National University (Lugansk, Lugansk People's Republic)

Mamutova Khatidzhe Enverovna, Candidate of Culturology, Associate Professor Taurida Academy of V. I. Vernadskiy Crimean Federal University

Matrosova Ineta Grigor'yevna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Mikitinets Aleksandr Yur'yevich, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Mikitinets Olga Ivanovna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Nilova Vera Ivanovna, Doctor of Art Criticism, Professor The Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Normanskaya Angela Viktorovna, Crimean University of Culture Arts and Tourism

Pirozhkova Tatyana Viktorovna, Crimean University of Culture Arts and Tourism

Prazdnova Olga Sergeevna, Graduate student of philosophy, culture and humanities Crimean University of Culture Arts and Tourism

Pruzhyna Irina Alekseevna, Graduate student of philosophy, culture and humanities Crimean University of Culture Arts and Tourism

Sevastianov Alexander Valeriyevich, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Semukhina Irina Sergeevna, Crimean University of Culture Arts and Tourism

Skryabin Alexey Olegovich, Postgraduate student Taurida Academy of V. I. Vernadskiy Crimean Federal University

Umnov Alexey Yuryevich, Associate Professor of the chair of choral conducting The Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Fedorov Sergey Vladimirovich, Associate Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

Sharbatov Eldar Adilyevich, Postgraduate student Humanitarian and Pedagogical Academy of V. I. Vernadskiy Crimean Federal University

Shvetsova Antonina Viktorovna, Doctor of Philosophy, Professor Crimean University of Culture Arts and Tourism

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- А. В. Норманская, А. В. Швецова*
Массовая литература
как феномен современной массовой культуры6
- Г. А. Абрашкевичус*
Роль театральной коммуникации
в современном культурном пространстве15
- Е. В. Донская*
Иллюзорность постмодернизма20
- Н. Е. Дробязко*
Дилемма экстернализма и интернализма в истории науки26
- М. А. Идрисова*
Интервальность
как метод культурологического исследования культуры
Крымского ханства32
- А. В. Костромицкая*
Реализация культурных практик в поликультурном обществе
(на материале Ростова-на-Дону и Симферополя)40
- Х. Э. Мамутова*
Практика межкультурной коммуникации
в современном мире47
- А. Ю. Микитинец*
Экзистенциально-этический образ воина
в балладах В. С. Высоцкого53

- О. И. Микитинец*
Пространственно-временная структура текста
в постмодернизме59
- Т. В. Пирожкова*
Книжное дело в Крымской АССР:
проблемы полиграфического производства 1920 — 1930-х гг.
(по архивным материалам)67
- О. С. Празднова*
Секреты успеха великих мюзиклов XX века73
- И. А. Пружина*
Вербатим как сценическое воплощение правды79
- А. О. Скрябин*
Мифические и полумифические народы
северного Причерноморья и Приазовья
в описании античных авторов87
- ### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
- В. И. Нилова*
INTIMUM Сведенборга и VOCES INTIMAE Сибелиуса:
опыт выражения невыразимого94
- Л. В. Карпов*
Характеристика видов исполнительской техники игры
на классической гитаре99

А. Ю. Умнов
Воплощение особенностей
православного богослужебного пения в хоровом цикле
Г. Свиридова «Песнопения и молитвы»105

С. В. Федоров
Методологические аспекты изучения диалектики
национального в музыкальной культуре112

Н. С. Безкоровайная
Творчество Соломии Крушельницкой
как объект музыкально-источниковедческого анализа117

И. С. Семухина
Развитие академического
музыкального образования в Крыму
на примере Симферопольского музыкального училища
им. П. И. Чайковского: истоки и перспективы123

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

Л. П. Лабинцева
Профессиональная подготовка музыкантов-педагогов
в дискурсе синкретичного воспитания132

И. Г. Матросова
Информационные технологии в гуманитарных исследованиях
и гуманитарном образовании: проблемы и перспективы138

В. С. Бузова
Использование краеведческого материала на занятиях
по иностранному языку142

Э. А. Шарбатов
Авторский тест на определение ценностных ориентаций,
психологических ценностей и отношения
к личному выбору146

РЕЦЕНЗИИ

А. В. Севастьянов
Русское православие между Сталиным и Гитлером:
трагедия поколения, исторический выбор,
осознанная необходимость служения?
Рец. на кн.: Петров И. В.
Православная Балтия 1939–1953 годов:
период войн, репрессий и межнациональных противоречий.
СПб.: Бумажные книги, 2016. 382 с.156

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 11 (2016)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати 06.2016
Формат 189x283, Усл. печ. л....
Гарнитура Times New Roman
Тираж 300 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел.: +79788913701 e-mail: antikva07@mail. ru

Напечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.