

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

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 18 (2019)



Симферополь
2019

Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол №6 от 20 июня 2019 г.)

Редакционная коллегия:

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

Заместитель главного редактора — О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Члены редакционной коллегии:

В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
Л. И. Редькина, доктор педагогических наук, профессор
А. В. Швецова, доктор филологических наук, профессор
Л. А. Штомпель, доктор филологических наук, профессор
О. М. Штомпель, доктор филологических наук, профессор
О. В. Баева, кандидат исторических наук, доцент
Е. В. Донская, кандидат культурологии, доцент
О. Б. Элькан, кандидат культурологии, доцент
А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук, доцент
О. И. Микитинец, кандидат философских наук, доцент
М. Р. Скоробогатова, кандидат педагогических наук, доцент
А. В. Норманская, кандидат культурологии
С. А. Стасюк, кандидат искусствоведения, доцент

Г. Н. Гржибовская — литературный редактор
В. И. Цирульник — консультант по английскому языку
А. Н. Жаворонков — ответственный секретарь

Таврические студии № 18 / ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма». — Симферополь : Из-во ООО «Антиква», 2019. — 128 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», 2019
© Оформление. ООО «Антиква», 2019

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ
ГБОУ ВО РК «КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ,
ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

**III ВСЕРОССИЙСКАЯ
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
ДЛЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ
В СФЕРЕ ИСКУССТВА**



**IV НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«КРЫМ В ОБЩЕРОССИЙСКОМ
КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
РЕАЛИИ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»
6-7 ИЮНЯ 2019 г.**

Симферополь

**ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ
И ТУРИЗМА**

Э. С. Аблаева

Эвристические возможности метода Case Study в изучении феномена этнокультурного туризма (на примере финно-угорского этнокультурного парка)

В статье рассматривается Case Study как метод анализа, который основан на поиске максимально полной информации об определенном «случае» и создании проблемной ситуации на основе фактов из повседневной жизни. Метод Case Study может быть использован в культурологических исследованиях в качестве прикладного для обоснования теоретических положений. На основании примененного метода Case Study рассмотрен Финно-угорский этнокультурный парк как объект этнокультурного туризма.

Ключевые слова: этнокультурный туризм, метод Case Study, этнокультурные парки, Финно-угорский этнопарк.

Актуальность. В настоящее время метод Case Study востребован в широком диапазоне социально-гуманитарных исследований: от сферы менеджмента и экономики до культурологии. Данный метод «конкретных ситуаций» основан на процедуре решения определенных задач — кейсов [8, с. 7]. Появился он в 70-х гг. XIX столетия и получил развитие в XX веке в США в Гарвардской школе бизнеса. В отечественной научно-исследовательской практике Case Study стали применять в 80-х гг. XX столетия в вузах и на специальных курсах переподготовки специалистов разного профиля. На наш взгляд, метод Case Study является перспектив-

ным с точки зрения прикладного обоснования теоретических проблем в культурологии.

Теоретические и исторические аспекты изучения метода Case Study разрабатывались в исследованиях М. В. Золотова, О. А. Деминой «О некоторых моментах использования метода кейсов в обучении иностранному языку» [1], Е. Полухиной «Case-study как исследовательская стратегия» [6], Н. В. Сорокиной «Кейс-стади как метод педагогического исследования» [7], Н. В. Тищенко «Особенности применения метода кейс-стади в культурологических исследованиях» [8].

Объект исследования: методологический арсенал современной куль-

турологии. **Предмет исследования:** case study как метод изучения современного отечественного этнокультурного туризма.

Цель данной статьи: на примере Финно-угорского этнокультурного парка раскрыть эвристические возможности метода case study в изучении этнокультурного туризма.

Задачи исследования:

1. Выявить особенности использования метода Case Study в культурологии.

2. Рассмотреть при помощи метода Case Study Финно-угорский этнокультурный парк как пример феномена этнокультурного туризма.

Методология исследования

- Культурно-исторический метод, позволяющий проследить особенности развития этнокультурного туризма (на примере Финно-угорского этнокультурного парка).

- Метод Case Study, который был использован для рассмотрения Финно-угорского этнокультурного парка как пример развития этнокультурного туризма.

Результаты исследования. Возможности применения Case Study в культурологических исследованиях недостаточно изучены, но эвристически ценны. Этот метод способствует активизации творческого начала в решении проблем и формированию навыка анализа ситуации и принятия взвешенного решения. Особенностью Case Study является направленность на поиск максимально полной информации об определенном «случае» и создание проблемной ситуации на основе фактов из повседневной жизни. Одна из задач данного метода — показать, как академическая теория подтверждается в реальных событиях и процессах. При помощи метода Case Study возможно скорректировать теоретические положения, дополнив их конкретным эмпирическим материалом. Метод подразумевает отказ от чрезмерной

теоретизации, которая, действительно, в некоторых ситуациях излишне схематизирует и необоснованно упрощает исследование проблемы. При этом, метод Case Study концентрирует внимание исследователя на поиске и комплексном анализе информации из максимально разнообразных источников (исключительно соответствующей проблематике «случая») и обнаружении самых неожиданных взаимодействий изучаемых элементов культуры. Таким образом, анализ кейсов позволяет увеличить количество эмпирического материала в современных культурологических исследованиях.

В последнее время большое количество отечественных культурологических работ посвящается исследованиям проблем повседневной культуры. «Культура повседневности — совокупность адаптированных норм, навыков и ситуаций каждодневного опыта, окружающих человека в обычной жизни. Культура повседневности имеет своей конечной целью сохранение непрерывности процесса инкультурации (приобщения человека к миру культуры). Повседневность — это континуум воспроизводства культурных практик. Одним из топосов культуры повседневности является город, в рамках публичного пространства которого имеются все условия для конституирования культурных практик» [5, с. 35]. Усиливается интерес к тем темам, которые отражают культурные процессы, и это, соответственно, влияет на усиление критического восприятия действительности и, следовательно, возрастает важность и способность к оценке происходящих событий [8, с. 198].

Отдельно отметим, что при использовании Case Study факты не разделяются на «важные» и «неважные». В качестве искомого «случая» может выступить любое событие, которое имеет возможность быть подвергну-

тым анализу и дискуссии. Также метод Case Study предполагает отсутствие единого правильного способа интерпретации ситуации. Напротив, при рассмотрении кейса исследователь собирает все возможные на неё взгляды. Это могут быть как мнения экспертов или участников какой-либо ситуации, так и законодательные акты, в которых каждый путь исследования рассматривается как потенциально верный [8, с. 198].

Использование метода Case Study в исследованиях подразумевает непрерывный поиск информации, благодаря чему можно рассмотреть проблему с максимально различных ракурсов. По мнению современных исследователей, кейсы можно условно разделить на «закрытые» и «открытые». Суть закрытого кейса в том, что он включает в себя поиск всей информации, которая используется для анализа, но данный тип имеет наименьшую эвристическую исследовательскую ценность. Такой кейс можно «открыть», для чего нужно на основе собранной информации сформулировать вопросы, с помощью ответа на которые обнаружится дополнительная интересная для исследователя информация [7, с. 9]. В случае если кейс открыт, появляется возможность рассмотреть проблему с учётом различных точек зрения и сделать важные выводы, а также определить возможные перспективы развития определенных процессов в культуре.

Значимость метода Case Study заключается в способности решать сложные проблемы без определенной структуры, к которым не может быть применен аналитический способ. В рамках этого метода можно использовать наблюдение, интервью, анализировать документы, работать со статистическими источниками. Сама процедура исследования с помощью Case Study полностью зави-

сит от первоначально поставленной цели. В работах, посвященных этому методу, не существует общего принципа исследования. Модель может меняться, и проверяется это в процессе изучения собранного материала. Исходя из вышеизложенного, предложим следующие этапы, которые помогут провести исследование с помощью метода кейс-стади. Во-первых, необходимо выявить проблему и «кейс» исследования. Далее следует собрать всю возможную информацию о данном «случае». Это может быть этнографическое описание, как реальное, так и символическое «пространство», в котором располагается «кейс». Затем проанализировать дополнительные источники, которые могут помочь в исследовании, например, статистика, анализ документации [1, с. 134].

При исследовании часто прибегают к выбору исследовательской стратегии — общему подходу, при помощи которого можно решить поставленные исследовательские задачи. Схожим с Case Study является этнографический метод. Обе стратегии являются разновидностями полевого качественного исследования и иногда границы между ними бывают нечеткими, вследствие чего его можно реализовать двумя разными стратегиями. Рассмотрим отличительные черты этнографического метода. С его помощью данные получают в естественных, повседневных условиях при помощи длительного взаимодействия с объектом исследования. Информацию извлекают обычно неформализованными способами (при помощи включенного наблюдения и неформализованного интервью), а исследователь при этом «вживается» в культурный контекст. Полученные данные носят описательный характер, к анализу их требуется особый этический подход [6].

На основании метода Case Study в качестве примера рассмотрим Фин-

но-угорский этнокультурный парк, который находится в 56 километрах от Сыктывкара, возле реки Сысола. Этнопарк находится в селе Ыб с уникальной историей, которое является одним из древних поселений в данном регионе. Первое упоминание о нем относится к XVI веку (1585-1586 гг.). Село выгодно отличается ландшафт: высокий берег реки Сысола, возвышенности и холмы, с которых открывается панорамный вид, а также 12 целебных источников и нетронутые леса. В этом селе сохранилась церковь XIX века, а в заказнике «Каргортский» были найдены останки динозавров.

Этнопарк создан в период с 2010 по 2012 год в рамках целевой программы Республики Коми, а с 2012 года он стал федеральным инвестиционным проектом, после реализации которого его стали посещать и зарубежные туристы. Данный парк является многофункциональным туристическим комплексом, в котором широко используется этнический компонент. Основу туристского предложения составляет культурное наследие 24 родственных финно-угорских и самодийских народов.

В структуре парка находится 16 объектов основной и вспомогательной инфраструктуры: площадки для проведения мероприятий, гостиница, конгресс-холл, кафе, административное здание, ремесленные мастерские, палаточный лагерь, чум — национальное жилище оленеводов и др. Посетители могут ежедневно участвовать более чем в 20 познавательно-развлекательных, спортивных и обучающих программах. А детей привлекает сказочная тропа со скульптурами героев из финно-угорских сказок, легенд и мифов [9].

В этнопарке представлены все виды туризма, выполняющие познавательную, рекреационную и развивающую функции. Посредством

этнокомпонента, который является отличительной чертой деятельности этнопарка, все мероприятия преследуют одну цель — погрузить гостя в природу и традиционную культуру финно-угорских и самодийских народов. Таким образом, происходит интерактивное обучение и популяризация культуры (См.: [9]). Парк предлагает семейный тур — «Отдых выходного дня», где каждому посетителю предлагают занятия, которые ему будут интересны. Гости могут поиграть в оригинальные спортивные игры, отведать национальную кухню, поучаствовать в современных зимних и летних активных видах отдыха и побыть на свежем воздухе. Также отличительной особенностью этнопарка является проведение профессиональных мастер-классов, разнообразных программ, которые насыщены этнической атмосферой.

Дважды в год в парке проходит международный финно-угорский мультифестиваль «Ыбница». Гости могут увидеть известных шоуменов, танцевальные ансамбли и артистов, приезжающих из окрестных регионов и из-за рубежа. Также на территории парка проходит Международный фестиваль «Завалинка», народный праздник «Луд». Здесь проходят занятия и для молодежи, которая предпочитает различные виды спорта, рыбалки, рафтинга. Также гости могут отправиться в тур по Республике Коми и Архангельской области и познакомиться с легендами северного края.

По статистическим данным, за первый месяц работы Финно-угорский этнокультурный парк принял более 50 тысяч гостей, а в рейтинге этнопарков, который был составлен аналитическим агентством ТурСтат в 2017 году, Финно-угорский этнопарк вошел в тройку лучших этнографических комплексов и музеев России под открытым небом. Парк посетило 20,5 тысяч человек [10].

В 2018 году Финно-угорский этнопарк получил возможность приглашать туристов из-за рубежа. После получения статуса туроператора по международному туризму перед этнопарком открылись широкие перспективы. Республика Коми привлекает гостей благодаря природному, этнографическому и арктическому туризму. Первая иностранная делегация отправилась в тур 24 ноября 2018 г. В течение 7 дней 19 туристов из Словакии путешествовали по Коми и Ямало-Ненецкому автономному округу. В Воркуте группа совершила экскурсию в учебную угольную шахту, гости приняли участие в проведении ежегодного праздника оленевода и наблюдали за гонками на оленьих упряжках. Также следует отметить, что в «...2018 году в Финно-угорском Этнопарке прошел гастрономический фестиваль «ШаньгаФест» (1-3 мая), фестиваль воздухоплавания «Живой воздух» (23-24 июня) и ЛымЛун (декабрь) [9].

С 2019 года номера в гостинице в Финно-угорском этнопарке приобрели национальный колорит. Интерьер в комнатах несет на себе отпечаток быта одной из народностей финно-угорской семьи. Комната удмуртов была разукрашена яркими оттенками оранжевого, так как представители этого народа имеют рыжий цвет волос. В комнате ижоров на стену повесили рыболовную сеть — данный народ славится морским промыслом. В другом номере можно увидеть в бокале пробки от винных бутылок, которые собрали в разных регионах Венгрии. В апартаментах также имеются арт-объекты, фотографии, игрушки и фигурки. Гости могут ознакомиться с культурой финно-угорских народов благодаря справочным изданиям, которые находятся в номерах. Интересными элементами интерьера стали текстиль

и картины. Участники международного симпозиума этнофутуристов «Архаика и современность» изобразили национальные орнаменты на тканях [3].

Также гордостью этнокультурного парка является единственный в мире «Музей нефтяного искусства». Автором работ выступил Виталий Касаткин — художник, который пишет картины нефтью. Существует легенда, что «Куинджи в своей знаменитой картине "Лунная ночь на Днепре", чтобы добиться необыкновенного сияния реки, добавил на полотно нефтяные пигменты. И сделал он это якобы по совету своего приятеля, химика Менделеева, который утверждал, что "сжигать нефть — все равно, что топить печку ассигнациями"» [9].

По мнению Виталия Касаткина, при помощи данной техники особенно красивыми получаются русские пейзажи. Также у него есть работы на городские и анималистические темы, портреты. Мечтой художника является создание «Школы нефтяной живописи». Сейчас художник пишет серию картин из нефти «Сто чудес России». Виталий Касаткин считает: «Памятники истории, культуры, уникальные природные заповедники нашей огромной страны должны быть увековечены не только фото-, видео- и живописными работами, но и тем материалом, который составляет сегодня главное богатство России — нефтью» [9].

Таким образом, можно утверждать, что Финно-угорский этнокультурный парк — это территория возможностей, этнокультурная площадка, где сконцентрированы инновационные технические, коммуникативные и демонстрационные средства популяризации этнических культур. Это место проведения активного отдыха, развлекательных программ, разнообразных республиканских мероприятий, международных и межре-

гиональных форумов, национальных праздников и концертов.

Подводя итоги, отметим, что еще в начале 2017 года жители села Ыб направили в редакцию народной газеты республики Коми «Трибуна» коллективное письмо. В нем говорилось о том, что этнопарк не «вписался» в жизнь села, и «смычки города с деревней» не произошло. Как обещало ранее руководство парка, здесь должны были появиться новые предприятия и учреждения, которые дали бы селу дополнительные рабочие места и улучшение инфраструктуры. В настоящее время, новым направлением работы этнопарка является концепция «Гостеприимство для всех», один из аспектов которого — активное участие местного населения в развитии парка. На территории учреждения реализуются декоративные свечи и пряники, произведенные местными жителями, а также чай и мед: «С 2017 года проводятся туры с участием местных рыбаков, охотников и активистов села — «Ыбская рыбалка», «Ыбская охота», байдарочный тур «Яснэг — Ыб», ознакомительный тур на страусиную ферму» [2].

Также отметим, что на сегодняшний день в рамках туристского кластера «Финно-угорский этнокультурный парк» в Республике Коми развивается этнокультурный туризм. В данный кластер входят Государственное автономное учреждение Республики Коми «Финно-угорский этнокультурный парк», гостевой комплекс «Савапиян», Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Дом народных ремесел «Зарань». В регионе представлена многообразная сеть учреждений культуры: 249 библиотек, 9 музеев, 310 культурно-досуговых учреждений» [4]. Особой популярностью пользуются туры, основной целью которых является знакомство с культурой и бытом финно-угорских

и самодийских народов посредством праздников, фестивалей и иных традиционных мероприятий коренных жителей региона.

По итогам 2017 года, Финно-угорский этнокультурный парк вошел в тройку лучших этнографических комплексов и музеев России под открытым небом. В 2018 году он получил статус туроператора по международному туризму. Благодаря этому, перед этнопарком открылись большие перспективы, которые, при должном внимании, могут способствовать популяризации данного культурного учреждения.

Выводы:

1. Обзор литературы по исследуемой теме показал, что Case Study, в основном, применяется как метод активного проблемно-ситуационного анализа, основанного на поиске максимально полной информации об определенном «случае» и создании проблемной ситуации извлеченной из фактов повседневной жизни, который распространен в менеджменте и экономике. Наряду с этим, Case Study может быть использован в культурологических исследованиях в качестве прикладного метода для обоснования теоретических положений.

2. На основании примененного метода Case Study был рассмотрен Финно-угорский этнокультурный парк как объект этнокультурного туризма. Это многофункциональный туристический комплекс, в котором широко используется этнический компонент. Главная цель создания данного этнопарка — это сохранение истории и культуры финно-угорских и самодийских народов. Для этого перед этнокультурным парком стоит задача: при непосредственном участии коренных жителей достоверно реконструировать финно-угорские традиции, игры и уклад жизни.

1. Золотова М. В., Демина О. А. О некоторых моментах использования метода кейсов в обучении иностранному языку / М. В. Золотова // Теория и практика общественного развития. — 2015. — № 4. — С. 133–136.
2. Коми онлайн: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://komionline.ru/node/76509>.
3. Комсомольская правда: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.komi.kp.ru/daily/26925/3973284/>
4. Культура и туризм на селе: лучшие практики III выпуск: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://travel-tomsk.ru/userfiles/files/luchshie_praktiki_selsckogo_turizma2018.pdf.
5. Микитинец А. Ю. Роль культурных практик в развитии пространства повседневности современной культуры Крыма / А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец // Таврические студии. — 2016. — № 8. — С. 31-38.
6. Полухина Е. Case-study как исследовательская стратегия: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.hse.ru/pubs/share/direct/document/98560292>.
7. Сорокина Н. В. Кейс-стади как метод педагогического исследования / Н. В. Сорокина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Педагогические науки». — 2011. — № 6 (60). — С. 7-11.
8. Тищенко, Н. В. Особенности применения метода кейс-стади в культурологических исследованиях / Н. В. Тищенко // Теория и практика общественного развития (электронный журнал). — 2015. — № 10. — С. 197-199.
9. Финно-угорский этнокультурный парк: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ethnopark-rk.ru/page/gostyam/>.
10. Финно-угорский этнопарк вошел в тройку лучших в России: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.bnkomi.ru/data/news/75154/>.

The article discusses Case study as a method of analysis, which is based on the search for the most complete information about a particular "case" and the creation of a problem situation based on facts from everyday life. The Case Study method can be used in cultural studies as an applied method for substantiating theoretical propositions. On the basis of the applied Case Study method, the Finno-Ugric ethno-cultural park was considered as an object of ethno-cultural tourism.

Keywords: *ethnocultural tourism, case study method, ethnocultural parks, Finno-Ugric ethnopark.*

УДК 351.85

Н. Г. Попович

Комитет по культуре и искусству как законодательная структура по продвижению культурного самовыражения

В статье исследуются законодательная деятельность в области культуры и искусства, понятия «культурного пространства» и «нового культурного пространства» в контексте основных направлений развития культуры в Республике Крым. Обосновывается создание законодательной структуры в составе Государственного Совета как механизма эффективного формирования нового культурного пространства законодательными средствами.

Ключевые слова: *законодательство по культуре, региональное законодательство, культурное пространство, культурное самовыражение.*

Постановка проблемы. В Республике Крым вопросы культуры регулируются федеральными и региональными законами [13-16]. На региональном уровне законодательную деятельность осуществляет Государственный Совет Республики Крым, которым разработан ряд документов, в т. ч. проект Закона о культуре, устанавливающий правовые, организационные, экономические и социальные основы деятельности в сфере культуры в Республике Крым, определяющий основные принципы законодательства о культуре [1-3].

Обоснование актуальности. Основные направления развития культуры в Республике Крым отражены в «Стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» от 28 декабря 2016 года. В разделе «Стратегия “Трёх побед”» в качестве одного из стратегических направле-

ний утверждено развитие направления «Новое культурное пространство» [4, с. 12]. Это направление предполагает «формирование принципиально новой культурной среды, способствующей развитию культурного потенциала населения Республики Крым за счёт стимулирования его творческой активности и возникновения новых видов и направлений искусств под влиянием постоянного культурного обмена и взаимного проникновения богатейших культур и традиций многонационального Крыма» [4, с. 216].

Анализ последних исследований и публикаций. Понятие «культурного пространства» сегодня исследуется достаточно активно и, прежде всего, в гуманитарных науках. Так, М. Я. Сараф определяет культурное пространство как целостность, общее единство формы бытия человека и общества, а в качестве

его функций — организацию, прогнозирование и регулирование смыслов, производимых в пространствах культуры, как среды общения людей различных культур [12, с. 17]. К. В. Политковская в работе «Культурное пространство в современной науке» называет культурное пространство «местом», в котором существуют и реализуются различные виды культур [9]. По мнению Е. В. Орловой, это пространство распространения идей, взглядов, традиций, целей и интересов [6]. То есть некая и материальная, и духовная реальность, и способ существования человека в культуре. Такое многообразие подходов вызвано сложностью самого понятия.

Выделение нерешённых ранее частей общей проблемы. Отправной точкой исследования выступает необходимость понимания законодателями культурного пространства как сложного и противоречивого процесса, предполагающего наличие различных проблем. Культурная жизнь, прогрессивные процессы в культуре во многом зависят от деятельности ветвей власти различного уровня — законодательной, исполнительной муниципальной, а также приоритетов культурной политики. Законодатели обеспечивают сферу культуры правовыми средствами, прежде всего, для решения практических проблем, которые стоят перед творческим сообществом с учетом особенностей создания и развития нового культурного пространства в Крыму и в контексте основных проблем экономического развития и переходных процессов.

Объектом исследования является законодательная деятельность в сфере культуры и искусства, предметом — региональные законодательные структуры в этой области.

Целью исследования является поиск механизмов эффективного формирования нового культурного пространства законодательными средствами.

Изложение основного материала исследования. Опираясь на законодательство о культуре, можно определить культурное пространство как простран-

ство, предполагающее законодательное, институциональное и организационное обеспечение устойчивости развития культурной среды, реализующей свободу доступа ко всем культурным составляющим и освоение всех существующих творческих ресурсов, закреплённых в положениях Конституции как гаранта широкого круга прав и свобод человека в области культуры.

Сегодня законодатель видит в культуре действенный потенциал прогресса страны и движущую силу модернизации. А в новой культурной среде — сферу продвижения культурных и моральных ценностей, культурных традиций и верований, отражающую понимание культуры в современном контексте как совокупности характерных признаков и набора духовных ценностей, которые находят отражение в искусстве и в образе жизни людей.

Формирование нового культурного пространства предполагает особое принятие и предназначение культуры. В соответствии с вызовами нового, XXI века, изменилось отношение к культуре как со стороны тех, кто непосредственно участвует в культурной жизни — деятелей культуры, работников профессиональных учреждений, так и со стороны государства.

Законодательную деятельность в сфере культуры в Республике Крым осуществляет Государственный Совет Республики Крым, в котором существует Комитет Государственного Совета Республики Крым по культуре и вопросам охраны культурного наследия (далее — Комитет). В его функции входят законодательная работа, предварительное рассмотрение, обсуждение и подготовка вопросов, относящихся к ведению Государственного Совета, контроль за соблюдением и исполнением законов и нормативных правовых актов Государственного Совета по вопросам, входящим в компетенцию Комитета [8].

Как субъект законодательной инициативы, Комитет за последние пять лет внес на рассмотрение проекты: Закона

Республики Крым «О культуре в Республике Крым» (2017-2018 гг.), Закона Республики Крым «Об объектах культурного наследия в Республике Крым», Закона Республики Крым «О свободе совести и религиозных объединениях в Республике Крым», Закона Республики Крым «Об обязательном экземпляре», Закона Республики Крым «О музеях и музейной деятельности в Республике Крым» (2016 г.). В настоящее время находится в стадии обсуждения Проект закона о культуре, который предусматривает четкое руководство по защите и развитию культуры.

Главные направления работы Комитета определены: «... внесение предложений в план законопроектных работ Государственного Совета; разработка проектов законов Республики Крым в соответствии с планом законопроектных работ Государственного Совета; подготовка и внесение проектов законов на первое и второе чтения для рассмотрения Государственным Советом; подготовка заключений по проектам законов Республики Крым и нормативным правовым актам Государственного Совета, поступившим от субъектов законодательной инициативы, а также по поправкам, замечаниям и предложениям к проектам законов Республики Крым и нормативным правовым актам Государственного Совета, относящимся к ведению Комитета; подготовка по поручению Государственного Совета или его Президиума замечаний, предложений и поправок по проектам федеральных законов; рассмотрение поступивших в Комитет от субъектов права законодательной инициативы предложений, касающихся изменения законодательства; рассмотрение информации, справок, экспертных заключений на проекты законов Республики Крым и нормативных правовых актов Государственного Совета, а также на законы Республики Крым и нормативные правовые акты Государственного Совета» [8].

Законодательная деятельность Комитета в основном ориентирована на

проблемы объектов культурного наследия. При этом, недостаточно регулируются проблемы искусства и творчества, что при формировании нового культурного пространства является важным, так как предполагает процесс создания значимых ценностей, а не только их распространение.

С учетом сказанного, целесообразно внести в законопроект о культуре предложение о создании Комитета по культуре и искусству в качестве структуры по продвижению культурного самовыражения [11]. Предполагается, что деятельность Комитета не будет дублировать функции Комитета по культуре и вопросам охраны культурного наследия, а будет ориентирована на следующие функции по закреплению на законодательном уровне:

— популяризация различных видов искусств Республики Крым путем признания и пропаганды культурных / творческих талантов;

— привлечение к законотворческим инициативам деятелей культуры и искусства из региональных организаций культуры и искусства, что улучшит управление культурой, поднимет управленческие рейтинги и обеспечит работу правительственных инициатив по обеспечению потребностей творческих личностей;

— поддержка деятельности в области искусства по всему региону путем предоставления консультаций, посредничества и создания различного рода коммуникативных сетей, повышения качества и количества региональных проектов в области искусства, развития региональной сети культурных партнерств;

— учреждение стипендии Государственного Совета «Искусство и культура», что принесет пользу и законодателям, углубляя их знания о специфике отрасли, расширяя круг изучаемых вопросов культуры и искусства, позволит узнать о широком спектре отрасли, отвечающей их интересам;

— поощрение исследований в области искусства посредством создания

рабочих мест и получения доходов работниками культуры.

Комитет объединит направления, важные для местного сообщества: 1) культура, искусство и традиции; 2) культурное разнообразие; 3) гражданское участие. Другими словами, это создание пространства для диалога, которое бы активно и постоянно включало местное сообщество в проблемы культуры, связанные с сохранением и интерпретацией культурного наследия. Такой подход позволит предотвращать этнические, религиозные, языковые и культурные различия, двигаться вперед для конструктивного решения главных проблем на основе общих национальных ценностей.

В сферу ответственности Комитета входят:

1. Культурные аспекты Республики Крым, и в частности:

- а) улучшение знаний о культуре и распространение культуры;
- б) защита и поощрение культурного и языкового разнообразия;
- в) сохранение и защита культурного наследия, культурных обменов и художественного творчества.

2. Образовательная политика Комитета, включая пространство высшего образования, продвижение системы региональных школ и обучения на протяжении всей жизни.

3. Аудиовизуальная политика и культурно-образовательные аспекты информационного общества.

4. Молодежная политика.

5. Участие в разработке спортивно-досуговой политики.

6. Информационная и медийная политика.

7. Сотрудничество с субъектами Российской Федерации в области культуры, отношения с соответствующими региональными организациями и учреждениями.

Индустриализация, градостроительство, расширение массового туризма, стандартизация образа жизни в городах и деревнях составляют контекст, который ставит культуру в уяз-

вимое положение. Культура является «живым наследием», которое нуждается в сохранении укоренившихся вековых практик, возможности развиваться вместе со временем, поощрять реальные методики, которые будут внедрены в современном обществе и будут взаимодействовать с другими культурами, находясь в центре нового видения устойчивого развития. Это требует, в случае необходимости, пересмотра законодательства с целью обеспечения более гибкой региональной культурной политики.

Деятельность Комитета не будет дублировать деятельность Комиссии по вопросам культуры и межнациональных отношений при Общественной палате Республики Крым. Комиссия, в соответствии с целями и задачами деятельности Общественной палаты, призвана обеспечивать согласование общественно значимых интересов граждан, некоммерческих организаций, органов государственной власти Республики Крым и органов местного самоуправления для решения наиболее важных вопросов культурного развития Республики Крым путем: 1) привлечения граждан и некоммерческих организаций; 2) выдвижения и поддержки гражданских инициатив, направленных на реализацию конституционных прав, свобод и законных интересов граждан, прав и законных интересов некоммерческих организаций; 3) содействия в реализации прав общественных объединений и иных некоммерческих организаций, осуществляющих деятельность на территории Республики Крым.

Идея создания Комитета основана на гармоничном соединении уважения к разнообразию культур в Республике Крым и межкультурной толерантности, на продуктивном диалоге о культурном пространстве Крыма. Государственный Совет в лице Комитета по культуре и искусству закрепит отстаивание культурных ценностей, самобытности и разнообразия видов искусств, а также будет содействовать упрочению межкультурных связей.

С этой целью Комитет будет работать и как площадка-форум для регулярных дебатов по ключевым вопросам между художниками, писателями, музыкантами, хореографами, историками, философами, дизайнерами, архитекторами и другими деятелями культуры и искусства, ориентированная на создание важных законодательских инициатив. Комитет объединит небольшие региональные культурные организации, а также государственные культурные учреждения, связывая их с общественными структурами и представителями других служб Государственного Совета Республики Крым.

Стратегической целью Комитета по культуре и искусству станет содействие культурному разнообразию и межкультурному диалогу как важному элементу межнациональных отношений.

Ожидаемые результаты от реализации инициативы:

- национально-культурное развитие региона;
- укрепление национальной безопасности через внимание к разнообразию культур;
- охрана культурного наследия через продвижение национальных видов искусств;
- повышение качества услуг в области культуры и искусства;
- эффективное управление сферой культуры;
- увеличение финансирования культуры и искусства;
- интеграция культуры в политику развития региона;
- рост участия граждан в федеральных и региональных культурных программах;
- улучшение условий труда для деятелей культуры и искусства;

— расширение производства и создания культурных товаров и услуг;

— увеличение инвестиций в сектор культуры.

Финансовые ресурсы, выделяемые для реализации инициативы: финансирование из республиканского бюджета на развитие культуры и искусства.

Таким образом, руководствуясь положением п. 19 «Образование комитетов (комиссий) Государственного Совета, избрание их составов, избрание председателей комитетов Государственного Совета и их заместителей, а также освобождение их от должностей» ст. 8. «Полномочия Государственного Совета» Закона Республики Крым от 15 мая 2014 года №2-ЗРК «О Государственном Совете Республики Крым — Парламенте Республики Крым», предлагается создать в структуре Государственного Совета Республики Крым Комитет по культуре и искусству как законодательную структуру по продвижению культурного самовыражения.

Выводы. Комитет по культуре и искусству станет институциональной основой для создания нового культурного пространства, учитывающего культурную самобытность, понимание и уважение к культурному разнообразию. Деятельность Комитета будет способствовать изучению разнообразных форм партнерских отношений с участием деятелей культуры и гражданского общества в законодательном процессе региона с целью упрочения принципа демократического управления в продвижении культурного самовыражения, расширяя таким образом институциональные рамки для деятелей культуры и искусства.

1. Закон Республики Крым «О библиотечном деле» от 30 декабря 2015 года №199-ЗРК/2015 <http://base.garant.ru/23710976/>.

2. Закон Республики Крым «О музеях и музейном деле в Республике Крым» от 09 января 2018 года №453 — ЗРК/2018 <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/act/453z.pdf>.

3. Закон Республики Крым «Об объектах культурного наследия в Республике Крым» от 11 сентября 2014 года №68-ЗРК <http://base.garant.ru/23707046/>.

4. Закон Республики Крым «О стратегии социально-экономического развития Республики Крым до 2030 года» от 28 декабря 2016 года [https://gkmmn.rk.gov.ru/file/352\(2\).pdf](https://gkmmn.rk.gov.ru/file/352(2).pdf).
5. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993) // Собрание законодательства Российской Федерации. — 2014. — № 15. — ст. 1691.
6. Орлова Е. В. Культурное пространство: определение, специфика, структура // Аналитика культурологии, 2010. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnoe-prostranstvo-opredelenie-spetsifika-struktura>.
7. Основы законодательства Российской Федерации о культуре (утв. ВС РФ 09.10.1992 N 3612-1) (ред. от 21.07.2014, с изм. от 01.12.2014) (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2015).
8. Отчет Комитета Государственного Совета Республики Крым по культуре и вопросам охраны культурного наследия о результатах своей деятельности за период работы с октября 2017 года по сентябрь 2018 года <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/act/2125pr.pdf>.
9. Политковская К. В. «Культурное пространство в современной науке» // Вестник СПбГУКИ, № 1 (34). 2018. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnoe-prostranstvo-v-sovremennoy-nauke>.
10. Постановление Правительства РФ от 15.04.2014 N 317 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации "Развитие культуры и туризма" на 2013-2020 годы».
11. Проект Закона Республики Крым о культуре <http://crimea.gov.ru/textdoc/ru/7/project/149.pdf>.
12. Сараф М. Я. Культурное пространство как предмет исследования // Пространство и время. №4 (6). 2011. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kulturnoe-prostranstvo-kak-predmet-issledovaniya>.
13. Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. № 78-ФЗ «О библиотечном деле».
14. Федеральный закон от 25.06.2002 N 73-ФЗ (ред. от 08.03.2015) «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации».
15. Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» от 26.05.1996 N 54-ФЗ.

The legislative activities in the field of culture and art, the concept of "cultural space" and "new cultural space" in the context of the main directions of development of culture in the Republic of Crimea are studied. The creation of a legislative structure in the structure of the State Council as a mechanism for the effective formation of a new cultural space by legislative means is substantiated.

Keywords: cultural legislation, regional lawmaking, cultural space, cultural expression.

УДК 379.85

И. Ю. Соломина, Д. Д. Малышева

К вопросу об организации военно-исторического туризма в Севастополе

Статья посвящена проблеме организации военно-исторического туризма в городе Севастополь. Проанализированы определения данного вида туризма, показаны его особенности, ресурсная база. Исследуются возможности военно-исторического туризма города, как основы формирования туристской привлекательности не только региона, но и страны.

Ключевые слова: военно-исторический туризм, туристские ресурсы, туризм, культурный туризм, туристские фирмы, патриотизм.

Обоснование актуальности. В 2014 году в результате свободного волеизъявления жителей Крыма в России, наряду с Москвой и Санкт-Петербургом, появляется третий город федерального значения с яркой военной историей — Севастополь. 8 мая 1965 года Севастополю присвоено почетное звание Города-героя.

На данный момент Севастополь занимает 55 место из 85 в национальном туристском рейтинге, составленном Центром информационных коммуникаций «Рейтинг» и «Отдых в России» за 2018 год, входя в группу с названием «Крепкие профи». Первое место в этой группе занимает Калининградская область, а последнее — Орловская. По сравнению с 2017 годом, Севастополь улучшил свои позиции согласно показателям туристского рейтинга за 2017 г. Это связано с про-

ведением ярких, запоминающихся событийных мероприятий, в частности, Международного музыкального фестиваля «Опера в Херсонесе», а также Крымского военно-исторического фестиваля. По словам эксперта, гендиректора туркомпании «Ариадна — Крым», старшего преподавателя кафедры туризма Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского Е. В. Одарюк, въездной туризм на территории Севастополя пока ещё не является массовым — не хватает отельной базы и недостаточно туристских предложений со стороны туроператоров. Однако в будущем потенциал, влияющий на развитие военно-исторического туризма, у Севастополя будет расти [6].

В настоящее время военно-исторический туризм — важный ресурс, способствующий развитию у подрастающего поколения

патриотизма, гордость за героическое прошлое России. Туризм через экскурсионные, событийные, интерактивные, виртуальные практики активно использует объекты культурного наследия территории военно-исторического содержания, такие как памятники, памятные места, событийные практики, сведения биографического характера о героических личностях, выступает катализатором формирования патриотизма, чувства гордости за героическое прошлое, одновременно являясь значимым элементом «государственной внутренней политики» [4].

Изучая историю развития туристско-экскурсионной деятельности Севастополя, А. Д. Попов отмечает, что «героико-патриотическая тема «красной нитью» проходит через всю историю туристского и экскурсионного посещения города в дореволюционный, советский и постсоветский период. Это нашло своё отражение в названии и построении туристско-экскурсионных маршрутов, выборе объектов показа, содержании туристских аттракций» [8]. Данное исследование подтверждает, что для Севастополя изначально важным элементом туристской привлекательности был военно-исторический туризм.

Цель исследования — определить возможности развития военно-исторического туризма в городе Севастополе на современном этапе. Для достижения поставлен-

ной цели необходимо: проанализировать определения отечественных авторов понятия военно-исторический туризм; охарактеризовать ресурсную базу военно-исторического туризма города Севастополя; проанализировать предложения севастопольских туроператоров по организации военно-исторических туров; дать характеристику военно-историческим событийным мероприятиям Севастополя.

Объект исследования — военно-исторический туризм. **Предмет исследования** — организация военно-исторического туризма в городе Севастополе, как перспективное направление для данной территории.

Военно-исторический туризм — разновидность культурного туризма, изучением которого занимались такие отечественные исследователи, как А. В. Квартальный, Т. Ю. Колпащикова, А. Б. Косолапов, С. А. Красная, Н. П. Крачило, Е. В. Кулагина, О. А. Халява, В. А. Черненко и др. В монографии, посвящённой развитию культурно-познавательного туризма, Т. А. Колпащикова определяет его «... как комплексное явление, в котором сочетается выезд туриста с территории своего региона (страны), в другой регион (страну) для ознакомления с культурой и её постижением, в результате которого личность формирует культурную компетентность, самосознание и культурное самоопределение в мировом простран-

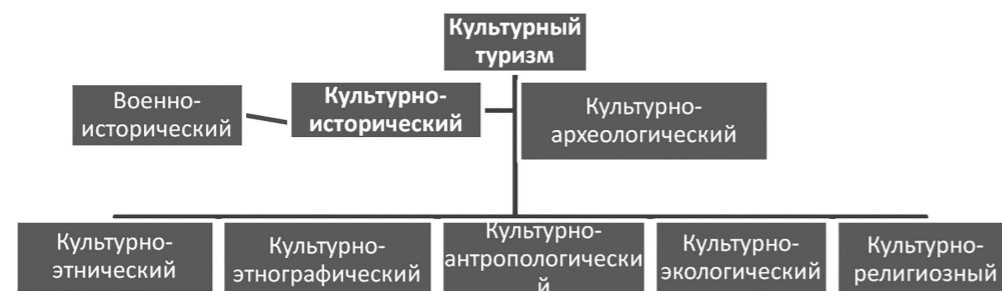
стве» [10]. На схеме показаны виды культурного туризма, выделенные Е. Мошнягой [5].

На схеме видно, что военно-исторический туризм является подвидом культурно-исторического туризма, который характеризуется интересом к военной истории, посещением памятников героям и памятных мест, чтением тематических лекций по военной истории. Исследовательской основой по проблемам развития военно-исторического туризма являются работы С. К. Волкова, Е. К. Голиковой, Е. Л. Драчевой, Д. А. Троцкого, Э. А. Рыжиковой, А. А. Федуллина и многих других.

С. К. Волков., О. В. Кониная, А. А. Дебелый определяют военно-исторический туризм как форму «представления исторических героических событий в виде событийных мероприятий (фестивалей, реконструкций) туристских маршрутов по местам боевой славы; посещение полей военных сражений, музейных объектов, действующих военных объектов и полигонов, мест дислокации боевых транспортных средств; участие в военно-спортивных мероприятиях» [1]. В данном определении представлен, на наш взгляд, не совсем полный перечень мест посещения военно-исторического туризма, не указано посещение тюрем и концентрационных лагерей, мест испытаний различных видов боевого оружия, техники в различных войнах. Т. В. Гордиенко указывает на использование военной техники и ориентирования на развитие культурно-познавательных и спортивно-туристских программ [3], однако автор не указывает на такие важные аспекты военно-исторических туров, как посещение военно-исторических музеев и памятных мест, а также участие в реконструкциях боев, хотя они являются одними из ключевых для привлечения туристов.

Е. А. Титова обозначает военно-исторический туризм как «вид путешествия, в ходе которого турист знакомится с национальной и местной культурой, связанной с военной историей» [9]. В данном определении акцент сделан на цели данного вида туризма — знакомство с культурой страны через изучение ее истории, которая, в свою очередь, неразрывно связана с войнами. Следуя логике представленного анализа определений военно-исторического туризма, военно-исторический туризм — это временное перемещение граждан с постоянного места жительства в другую страну (регион) с целью приобщения к военно-историческому прошлому какой-либо местности. Военно-исторический туристский маршрут должен включать посещение музеев военной тематики, мемориальных комплексов, мест военных сражений, полигонов, концлагерей; участие в реконструкциях боевых действий, военно-исторических фестивалей и военно-спортивных мероприятий, парадов. Военно-исторический туризм представляет собой многогранный феномен, сочетая в себе событийный, музейный, образовательный и другие виды туризма.

Важным фактором в развитии определённого туристского направления территории является наличие ресурсной базы, использование которой создаёт возможности для туристской привлекательности. Севастополь — это главная военно-морская база Черноморского флота РФ, на его территории сконцентрированы огромные ресурсы для развития военно-исторического туризма, в первую очередь, необходимо выявить и дать характеристику ресурсам военно-исторического туризма в Севастополе (табл. 1).



Виды культурного туризма

1. Крепость Чембало, построена в 14-18 веках
Генуэзская крепость, построенная в оборонительных целях. Была местом вооруженных столкновений генуэзцев с татарами и феодоритами. В 1475 г. захвачена турецкими войсками и в 15-18 веках находилась под их контролем.
2. Панорама «Оборона Севастополя 1854-1855 гг.», открыта в 1904 году
Автор панорамы — Ф. А. Рубо. В основе произведения — самый яркий эпизод обороны Севастополя во время Крымской войны — бой на Малаховом кургане 6.06.1855 года. В этот день 75-тысячная русская армия успешно отразила натиск 173-тысячного англо-французского войска.
3. Мемориальный комплекс Сапун-гора, установлен в 1944-1945 гг.
Архитектор — М. Я. Гинзбург. 7 мая 1944 года состоялся знаменитый штурм ее высот (сейчас в этот день проводится широкомасштабная реконструкция этого события), который позволил освободить Севастополь.
4. Оборонительная башня Малахова кургана, построена в 1854 г.
Оборонительная башня — одно из немногих сохранившихся со времен первой обороны (Крымская война) фортификационных сооружений. Во время первой обороны после разрушения верхнего яруса, использовалась как жилье для офицеров, походная церковь, перевязочный пункт, пороховой погреб. В 1905 году восстановлена как памятник. В ходе военных действий 1941-1945 года была вновь разрушена. С 1962 г. — объект Государственного музея обороны и освобождения Севастополя.
5. Памятник затопленным кораблям, сооружён в 1905 г.
Монумент сооружен к 50-летию первой обороны города, во время которой были затоплены русские парусные корабли, чтобы спасти Севастополь от входа вражеских судов на рейд. С 12 февраля 1969 г. монумент изображен на гербе города, а с 12 апреля 2000 г. и на флаге.
6. Военно-исторический музей Черноморского флота открыт в 1869 г.
Ведет свое начало от музея Севастопольской обороны 1854-1855 года, который был основан 14.09.1869 года по инициативе участников 349-дневной обороны Севастополя при покровительстве Александра II. В 1895 году для музея было построено отдельное здание.
7. Объект 825 ГТС (К-825) («Музей холодной войны» или Музей подводных лодок), открыт в 1953-1961 гг.
Подземная база подводных лодок. Секретный военный объект времен холодной войны (сооружение противоядерной защиты первой категории). В 2014 году стал южной площадкой Военно-исторического музея фортификационных сооружений РФ.
8. Диорама «Штурм Сапун-горы», открыта в 1959 г.
Живописная картина с передним предметным планом из сооружений, реальных и бутафорских предметов времён Великой Отечественной войны.
9. Мемориальный комплекс Малахов курган
Большой парковый комплекс, построенный в честь обороны города в 1854-1855 г, 1941-1944 годах. Назван в честь штабс-капитана М. М. Малахова. Его высота 97 м. над уровнем моря. На территории комплекса находится более 20 памятников.
10. Музей «35 береговая батарея», открыт в 2008 г.
Был воздвигнут на месте последней линии защиты города во время обороны 1941-1942 года. Все работы по его созданию выполнены только за счет народных пожертвований. Основная экспозиция размещается в казематах.
11. Военно-морской музей «Михайловская батарея», открыт в 2017 г.
Михайловская береговая батарея построена как одно из 10 фортификационных сооружений. Названа в честь сына Николая I, Михаила Николаевича.

12. Музейно-выставочный комплекс «Константиновская батарея», открыт в 2017 г.
Константиновская батарея — памятник российского фортификационного искусства и военной архитектуры. Построена для защиты входа в бухту Севастополя. Является самой длинной казематированной батареей в городе.
13. Памятник Э. И. Тотлебену, был создан в 1909 г.
Установлен в честь военного инженера Эдуарда Ивановича Тотлебена, который возглавлял инженерную оборону Севастополя во время Крымской войны.
14. Памятник Казарскому (бригу «Меркурий»), появился в 1839 г.
Открыт по инициативе адмирала Лазарева Деньги на его установку были собраны моряками Черноморского и Балтийского флотов. Монумент посвящен подвигу командира брига Меркурий Александра Казарского, который 14 мая 1829 году одержал победу с двумя турецкими линейными кораблями.
15. Памятник Нахимову, открыт в 1848 году, воссоздан в 1959 году
В честь выдающегося русского флотоводца Павла Степановича Нахимова. Авторы воссозданного памятника скульптор Николай Васильевич Томский и архитектор А. В. Арёфьев.
16. Дом-музей Севастопольских подпольщиков, открыт в 1967 г.
Музей располагается в доме, где жил руководитель подпольной организации В. Д. Ревякин, размещались штаб и типография.
17. Памятник вице-адмиралу В. А. Корнилову, был создан в 1859 г.
На месте его смертельного ранения юнги выложили крест из вражеских ядер, впоследствии был установлен памятник. Ниже скульптуры Корнилова в композиции фигура легендарного героя обороны матроса П. М. Кошки, готового зарядить орудие.
18. Мемориал героической обороны Севастополя 1941-1942 гг. с Вечным огнем, открыт в 1967 г.
Огромный барельеф символизирует преемственность боевых традиций защитников города. Авторы проекта Н. Бегунов, Н. Артюхов, Б. Калинин. Мемориал героической обороны Севастополя 1941 — 1942 гг., построенный в 1967 году, был органично продолжен в 2005 году Аллеей городов-героев.
19. Памятник «Мужеству, стойкости, верности комсомольской», открыт в 1963 г.
Памятник — напоминание о комсомольцах, которые героически защищали Севастополь. Состоит из трех фигур: солдат, матрос и девушка-санитарка. Открыт 29 октября 1963 по проекту скульптора Сек. А. Чижа и Архитектора Фомина. Создан на средства комсомольцев города.
20. Памятник войнам-интернационалистам, открыт в 1996 г.
Белокаменный крест, вырастающий из расколотой звезды. На памятнике сделана посвятельная надпись и выбиты имена севастопольцев, погибших в Афганистане.
21. Памятник Язоновскому редуту, открыт в 1905 г.
Редут назван по имени брига "Язон", команда которого строила первую батарею (№ 20) на этом месте. В апреле-мае 1855г. на этом редуте нес боевое знамя молодой поручик Л. Н. Толстой.
22. Обелиск в честь города-героя Севастополя, открыт в 1977 г.
60-метровый монумент, представляющий собой стилизованный штык и парус. Композиция символизирует боевое содружество солдат и матросов в годы Великой Отечественной войны.

Таким образом, на основании сведений, показанных в данной таблице, можно сделать вывод, что город обладает легендарным военно-историческим прошлым, которое увековечено в различных формах коммеморации: памятниках, па-

мятных местах, военных архитектурных сооружениях, музеях, архивах, сведениях о деятельности героических личностей и обладает колоссальным военно-историческим ресурсным потенциалом для развития военно-исторического туризма.

Ежегодно Севастополь посещают свыше 100 тысяч иностранных туристов более чем из 45 стран мира. Почти 385 тыс. человек посетили город во время курортного сезона 2018 года. «По итогам туристского сезона 2018 года, турпоток в Севастополь увеличился на 20,3 % по сравнению с показателями прошлого года и составил 384,9 тыс. человек», — говорится в

сообщении пресс-службы городского правительства. Туристы, отдыхающие в Севастополе, могут воспользоваться услугами 27 туроператоров, которые предлагают своим клиентам более 150 маршрутов по Севастополю и Крыму [6]. В таблице 2 представлен анализ предложений севастопольских туроператоров по организации военно-исторических туров, материал взят с сайтов туроператоров.

Таблица 2

Анализ предложений севастопольских туроператоров по организации военно-историческому туризму

Название тура / турфирмы	Характеристика туристского маршрута	Длительность/ стоимость тура
1	2	3
«Легендарный Севастополь»/ организатор тура ООО «Командор-Тур»	Исторический бульвар: Панорама "Оборона Севастополя в 1854-1855 гг.", Малахов курган. Центр города: Музей ЧФ РФ, Диорама "Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 г.". Народный музей "11-я береговая батарея". Музейный комплекс "35-я береговая батарея", высота Горная. Балаклава — морская прогулка, музей "Балаклава", батарея №19 (батарея Драпушко).	3 дня/2 ночи Стоимость тура 6800 руб./чел. (при группе от 15 человек)
«Севастополь в Восточной (Крымской) войне 1853-1856 гг»/ организатор тура ООО «Командор-Тур»	Графская пристань, Приморский бульвар, памятники П.С. Нахимову и Затопленным кораблям, Казарскому, 1-7 бастионы, Малахов Курган, Музей панорама «Оборона Севастополя в 1854-1855 гг.», Артбухта, Сапун-гора, балаклавская долина, музей Черноморского Флота РФ, Владимирский собор, братское кладбище, храм Святого Николая, Михайловская береговая батарея, в стенах которой работает Музей «Героический Севастополь».	3 дня / 2 ночи Стоимость от 5000 руб. за человека.
«День Победы в Севастополе»/ организатор тура ООО «Ариадна-Крым»	Графская пристань, площадь им. адмирала Нахимова, памятник П. С. Нахимову, мемориал защитникам города 1941 — 1942 гг. и Вечный огонь, Приморский бульвар, памятник затопленным кораблям, Малахов курган, мемориальный комплекс «35-я береговая батарея», крепость Чембало, военно-морской музей «Балаклава», береговая батарея №19, театрализованная реконструкция штурма Сапун-горы 7 мая 1944, музей-диорама «Штурм Сапун — горы 7 мая 1944 года», празднование Дня Победы.	7 дней/ 6 ночей Стоимость: группа 6 чел.- 97260 руб., группа 10 чел.- 148350 руб., группа 15 чел.- 205650 руб.
Военно-патриотический тур "Севастополь-город военной славы"/ организатор тура ООО "Л-Тур"	Графская пристань, пл. Нахимова, мемориал Героической обороны Севастополя 1941-1942 гг, памятник затопленным кораблям и А. И. Казарскому, Приморский бульвар, военно-исторический музей Черноморского флота, Михайловская казематная батарея, дом-музей "Севастопольское подполье 1942-1944 гг." Малахов курган, Сапун-гора, диорама "Штурм Сапун-горы 7 мая 1944 года",	4 дня/3 ночи Стоимость: 10+1=13900руб. 20+2=12900 руб. 30+3=12100 руб. 40+4=11500 руб.

1	2	3
	осмотр Форосской церкви и замка "Ласточкино гнездо", Ливадийский дворец, 35-я башенная береговая батарея "Максим Горький-2".	
Военно-патриотический групповой тур "Дорогами Победы"/ организатор тура ООО «Компания «Черномор»	Приморский бульвар, пл. Нахимова, Графская пристань, Мемориал героической обороны Севастополя, Аллея Славы, Вечный Огонь, памятник Затопленным кораблям, Сапун-гора, диорама, музей "Героический Севастополь", Михайловская батарея, Владимирский собор, музей-заповедник "Херсонес Таврический", дом Москвы, встреча с ветеранами флота у вечного огня, Музей Подводных лодок, 35-я батарея.	4 дня/ 3 ночи 1 человек — 9900 руб.
"Я-патриот"/ организатор тура ООО "Крымский туристический бизнес-центр"	Гора Митридат, церковь Иоанна Предтечи, Музей истории Эльтигенского десанта, Музей «Аджимушкайские каменоломни», «Херсонес Таврический», Мемориал Победы на мысе Хрустальный, Приморский бульвар, памятники Екатерине II, П. С. Нахимову, Графская пристань, гарнизонная церковь Арх. Михаила, памятник затопленным кораблям, Аллея городов, «Михайловская батарея», Панорама «Оборона Севастополя 1854-1855 гг», «Сапун-гора».	4 дня/3 ночи Стоимость от 10600 — до 12160 руб. за человека

Таким образом, севастопольские турфирмы предлагают небольшое количество военно-исторических туров, в основном туристы посещают музеи, мемориальные комплексы, памятники. В таблице представлены варианты туров от 3 до 7 дней. Цены зависят от количества туристов, для одного человека они варьируются от 5000 руб. до 12160 руб. Некоторые туроператоры предлагают участие в параде, посвященному Дню Победы, в реконструкции штурма Сапун-го-

ры, но в туры не включены экскурсии, связанные с изучением военно-технического потенциала Севастополя, участие в военно-спортивных играх (Зарницах) и т. д. А ведь эти факторы могли бы привлечь большое количество туристов. Далее хотелось бы проанализировать мероприятия военно-исторического направления, которые могут стать основой для организации событийного военно-исторического туризма в Севастополе (табл. 3).

Таблица 3

Военно-исторические мероприятия Севастополя

Название мероприятия	Дата и место проведения	Условия участия/ целевая аудитория	Основная информация
1	2	3	4
Культурные военно-исторические события			
День Народной воли	23 февраля Площадь им. П. С. Нахимова.	Участие: Свободное. Возрастная категория: 0+	Проходит с 2014 г. и посвящен Дню защитника Отечества и митингу Народной воли. Люди возлагают венки и цветы к Мемориалу героической обороны Севастополя 1941 — 1942 гг.

1	2	3	4
Военно-исторический фестиваль "Мартыновский овраг. Рубеж героев"	24 марта Инкерман, Мартыновский овраг	Вход:бесплатный Возрастная категория:5+	Реконструкция военного парада, проведенного здесь 24 марта 1942 года, и одного из последних боев в конце июня 1942 года, где 25-я Чапаевская стрелковая дивизия героическими усилиями сдерживала наступление немецких войск
День Победы	9 мая Площадь имени Нахимова (часть центрального городского кольца)	Вход свободный Без возрастных ограничений	Парад войск, шествие ветеранов, "Бессмертного полка". Возложение цветов, митинги, праздничные концерты, выставки, встречи с ветеранами, полевая кухня, праздничный артиллерийский салют и фейерверк.
Большой севастопольский офицерский бал	16 июня Северная сторона, территория музейного комплекса "Михайловская батарея"	Для участия нужно заранее заполнить заявку и пойти под-готовку. Стоимость: Гражданская пара – 12-20 тыс. руб. за двоих. Гражданская пара студентов-6 тыс. руб. за двоих.	В 2018 г. получил статус международного. Самый масштабный бал страны. Гордость проекта — единственный в мире Военный бальный парад — гражданско-воинский церемониал в стилистике исторических бальных танцев.
День Военно-Морского Флота	28 июля Площадь им. П. С. Нахимова, Приморский бульвар, Севастопольская бухта	Вход свободный Без возрастных ограничений.	Парад кораблей, концерт, салют и фейерверк.
Международная ассамблея "Памяти павших воинов и в знак примирения потомков"	1 — 30 сентября Мемориальный комплекс памятников обороны города в 1854 — 1855 гг. "Исторический бульвар"	Вход свободный Без возрастных ограничений.	Международная ассамблея, посвященная 165-й годовщине начала обороны г. Севастополь в период Крымской войны 1854-1856 гг.
Туристские событийные военно-исторические мероприятия			
Крымский военно-исторический фестиваль	6 — 16 сентября Федюхины высоты	Вход свободный Без возрастных ограничений.	Представляет ретроспективу событий, произошедших в Крыму с античности до середины XX века. Гости увидят грандиозные

1	2	3	4
			битвы, тренировки воинов разных эпох и народов, познакомятся с культурой разных народов и эпох.
Международный военно-исторический фестиваль "Русская Троя"	8 — 9 сентября Мемориальный комплекс памятников обороны города в 1854 — 1855 гг. "Исторический бульвар"	Вход свободный Без возрастных ограничений.	Реконструкция эпизодов сражений Крымской войны 1853-1856 гг., участие в которой принимают члены военно-исторических клубов России и зарубежья.

Анализируя материал, представленный в таблице, можно прийти к выводу, что событийных военно-исторических туристских мероприятий в Севастополе всего два, по длительности они продолжают-ся больше суток, следовательно, посетившее данные мероприятия люди будут являться туристами, потому что, согласно определению, турист — это человек, находящийся на территории более суток (24 ч). Остальные мероприятия являются культурными событиями, так как по продолжительности они длятся менее суток и не являются туристскими; люди, посещающие их, являются временными посетителями, а не туристами.

Таким образом, нами установлено, что Севастополь обладает бога-

той военной историей, уникальным военно-историческим наследием, которые в настоящее время требуют переосмысления с целью их практического применения через экскурсионные и туристские практики. Севастопольским туроператорам необходимо создавать новые тур-продукты военно-исторического туризма. Желательно также расширить предложения по событийно-му туризму военно-исторического направления. Потому что именно военно-исторический туризм может стать брендом города Севастополя и одним из наиболее важных факторов его развития, который, по оценкам специалистов туристского и экономического профиля, может принести 70-80 млн. долларов в год в бюджет города [10].

1. Волков С. К., Коница О. В., Дебелый А. А. Перспективы развития военного туризма в Волгоградской области // Экономика и предпринимательство. 2016 № 11-1 (76-1). С. 850-852.

2. Гомилевская Г. А. Организационно-экономические аспекты военно-исторического туризма в Приморском крае // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2018. Т. 10. № 2. С. 55-72.

3. Гордиенко Т. В. Перспективы развития военного туризма // Интернет-конференция ХНУМГ им. О. М. Бекетова [Электронный ресурс]. URL: <http://ojs.kname.edu.ua/index.php/area/article/view/1279> (Дата обращения 06.05.2019 г.).

4. Государственная программа "Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016 — 2020 годы" Информационное агентство ТАСС от

1.10.2018 г. — [Электронный ресурс]-URL: <https://tass.ru/obschestvo/5622459> (Дата обращения 17.05.2019 г.).

5. Мошняга Е. В. Концептуальное пространство межкультурной коммуникации в туризме // Вести. Моск. гос. ун-та. Сер. 18: Социология и политология. 2008. №4. С. 5-19.

6. Национальный туристический рейтинг-2018 [Электронный ресурс] — <http://russia-rating.ru/info/14699.html> (Дата обращения: 17.05.2019).

7. Парубец О. В., Тищенко Е. Н. Актуальность и проблематика военно-исторического туризма в Севастополе // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/02/63291> (Дата обращения: 17.05.2019).

8. Попов А. Д. Легендарный Севастополь как туристско-экскурсионный объект: история и современность // Современные проблемы сервиса и туризма. № 3. 2014. С. 52-60. DOI: 10.12737/5599 53.

9. Титова Е. А. Военный туризм как новое направление на туристском рынке // Туризм и культурное наследие: межвузовский сборник научных трудов [Электронный ресурс]. URL: http://tourlib.net/statti_tourism/titova.htm (Дата обращения 06.05.2019 г.).

10. Черненко В. А. Развитие культурно-познавательного туризма в Северо-Западном федеральном округе Российской Федерации / В. А. Черненко, Т. Ю. Колпащикова. СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2012. 210 с.

The article is devoted to the problem of organizing military history tourism in the city of Sevastopol. The definitions of this type of tourism are analyzed, its features and resource base are shown. The possibilities of the military-historical tourism of the city, as the basis for the formation of the tourist attractiveness of not only the region, but also the country are investigated.

Keywords: *military historical tourism, tourist resources, tourism, cultural tourism, tourist firms, patriotism.*

УДК 008

О. Б. Элькан

Полифонические циклы И. С. Баха как источник вдохновения и объект стилизации в романе Г. Гессе «Игра в бисер»

Статья посвящена изучению роли и функции музыки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Проведён структурный анализ полифонических циклов И. С. Баха «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» как возможных источников вдохновения немецкого писателя и объектов стилизации в романе, который, в свою очередь, является ярким примером воплощения идеи всеобщего синтеза.

Ключевые слова: *немецкая художественная культура; синтез искусств; музыкально-литературный синтез; Г. Гессе; И. С. Бах; полифония.*

Актуальность исследования продиктована необходимостью междисциплинарного изучения вопросов всесторонней интеграции искусств, идеи всеобщего синтеза. В частности, не угасает научный интерес к проблеме роли и функции музыки в романе Г. Гессе «Игра в бисер». Автор ряда научных статей по музыкально-литературному синтезу [16–19] предполагает, что немецкий писатель в прозе воплотил идею игры в бисер (то есть идею всеобщего синтеза) путём «зашифровки» музыкального текста с его особенностями композиции, мотивной и образной системой в тексте литературном, вербальном.

Орган как музыкальный инструмент, органная музыка вообще, и органная музыка И. С. Баха, в частности, занимают серьёзное место среди пристрастий Г. Гессе. Даже «Игру в бисер» автор сравнивает с органом: «...совершенство этого органа трудно себе представить — клави-

ши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически игрой на этом инструменте можно воспроизвести все духовное содержание мира <...> в пределах этой твёрдо установленной системы, или, пользуясь нашей метафорой, в пределах сложной механики этого органа, отдельному умельцу Игры открыт целый мир возможностей и комбинаций, и чтобы из тысячи строго проведённых партий хотя бы две походили друг на друга больше чем поверхностно — это почти за пределами возможного...» [2, с. 198].

Интересно, что Э. И. Сафиуллина в курсе лекций по полифонии, в главе о фуге как высшей форме полифонической музыки, приводит в пример «Игру в бисер» Гессе — причём сначала, для лучшего понимания, даёт краткое описание самой Игры, а уже затем, в качестве примера, приводится разговор Кнехта с Магистром музыки. «Знаешь ли

ты — что такое fuga? — спросил мастер музыки. Лицо Кнехта выразило сомнение. — <... > Хорошо. Лучше всего ты поймёшь, если мы сами сочиним fuga. Для fuga, прежде всего, нужна тема, — сказал мастер музыки» [2, с. 229]. Здесь Э. Сафиуллина возвращается от примера собственно к теме лекции: «Таким образом, тема — основная музыкальная мысль fuga...» [13, с. 28].

Постановка проблемы. Можно предположить, что столь любимый Германом Гессе И. С. Бах и сам был талантливым и опытным «игроком в бисер», в его время было очень популярно искусство составлять своеобразные «музыкально-литературные ребусы», в котором композитор достиг высокого мастерства. Имеется в виду «музыкальная риторика», достигшая своего расцвета как раз в эпоху барокко. Внимание широкой аудитории к теории аффектов, музыкальной символике, музыкальной риторике, музыкально-риторическим фигурам, в том числе в творчестве И. С. Баха, привлёк прекрасный органист Альберт Швейцер в монументальном труде о Бахе, до сих пор остающемся классикой мирового баховедения, именно в рамках размышлений о синтезе искусств. Данной теме посвящён очень объёмный раздел книги «Слово и звук у Баха»: «Трудно представить себе более живую, тесную связь музыки с текстом, чем в произведениях Баха, — замечает Швейцер. — Это бросается в глаза даже при поверхностном знакомстве с ними: обнаруживается не только большее или меньшее соответствие между фразой словесной и музыкальной — их структуры тождественны!..» [15, с. 337]. «Поэтичность» музыки Баха (в значении «максимального соответствия тексту») и её «живописность» (изобразительная мощь) достигают настолько высокого уровня, что даже Швейцера заставило воскликнуть: «Он осмелился переступить естественные границы звукового искусства!» [15, с. 359].

«С лёгкой руки» Швейцера эта тема становится весьма востребованной в работах современных музыковедов.

Возможно, «код Баха» ещё не столь популярен в массовой культуре, как (стараниями Дэна Брауна) «код да Винчи», — но в профессиональных кругах «число работ, посвящённых символике в музыке Баха либо затрагивающих эту проблему более или менее подробно, чрезвычайно велико и с каждым годом все возрастает. Наиболее серьёзные работы по рассматриваемой проблеме — это труды Фридриха Сменда, <...> работы Р. Ливера, Э. Бергеля, В. Бланкенбурга, Ф. Букофцера, Р. Керри» [По: 9, с. 329] и др.

Анализ последних исследований и публикаций. Большой вклад в разработку указанной проблемы внёс советский теоретик музыки, пианист и композитор Б. Л. Яворский, ещё в первые десятилетия XX века в результате многолетних изысканий скрупулёзно собравший огромный фактический материал и выделивший несколько десятков мотивных структур в баховской музыке [20]. Результаты исследований Яворского послужили дальнейшему развитию исследований темы в работах таких учёных, как О. Носина (на сегодня самый авторитетный в России эксперт по проблеме баховского символизма), М. Друскин, Л. Ф. Семеренко, О. Захарова, Ю. Петров.

А. Милка предлагает «... тот тип барочного произведения, который мы обсуждаем и в котором используется развитая система вербальных, визуальных и звуковых символов (речь в его работе идёт об «Искусстве fuga» Баха — О. Э.) можно условно представить как специфическую систему уровней (или каналов) передачи информации:

а) прямой текст («один к одному»), который доступен всем, умеющим читать;

б) текст, который можно прочитать с помощью его дешифровки и который доступен тем, кто знает код;

в) текст, передаваемый при помощи тонкого и сложного ассоциативного аппарата и доступный лишь тем, кто обладает определённым запасом знаний, посвящён в данный круг проблем;

г) наконец, существует произведение как определённое единство, как целое, полный смысл которого досту-

пен лишь тому, кто его создавал. Тем не менее, приблизиться к его постижению возможно, и этому помогает постижение информации, которую несут все три предыдущих уровня» [9, с. 332].

Творчество И. С. Баха и Г. Гессе роднит элемент «автоинтертекстуальности», проявляющийся во многочисленных многоуровневых и многообразных «самоцитатах», «самоаллюзиях», отсылках к более ранним собственным текстам. «Установлено, что около 20% вокальных сочинений Баха составляют так называемые автопародии — различные переделки собственных сочинений, от перетекстовок до более или менее радикальных переиначиваний первоначальных композиций. Главным образом, речь идёт об использовании фрагментов более ранней музыки в позднейших произведениях»; при этом «обе версии (прототип и переработка) наделены равными правами концертного существования как полностью аутентичные творения Баха» [6, с. 30]. В случае Г. Гессе этот момент особенно проявлен, конечно, в уже не раз подчёркнутой нами коренной связи — сюжетной, мотивной, текстологической и т. д. — между двумя его последними романами.

Уместно здесь вспомнить одно из знаменитых и, при этом, по-настоящему загадочных произведений И. С. Баха «Музыкальное приношение», в котором десять незаконченных канонов он превратил в головоломки — «остроумные музыкальные шарady» [15, с. 312].

Выделение нерешённых ранее частей общей проблемы. Сделаем предположение: если Гессе ставил своей задачей «зашифровать» некую загадку в тексте «Игры в бисер» наподобие описанных в ней игровых партий, то эта загадка должна быть музыкальной, поскольку именно музыка — главная составляющая самой Игры. И в этом случае наиболее перспективным подходом будет ориентация на творчество И. С. Баха, которому в романе уделяется беспрецедентное для художественной литературы внимание. И. С. Бах, в качестве объекта очередной «игровой пар-

тии» Г. Гессе — нового его литературно-музыкального ребуса, был выбран не только с учётом любви писателя к его творчеству, но и с учётом склонности самого Баха к подобным играм.

Объект исследования: музыкально-литературный синтез в романе Г. Гессе «Игра в бисер».

Предмет исследования: полифонические циклы И. С. Баха как источник вдохновения и материал для стилизации в «Игре в бисер».

Цель работы: определить музыкальные источники подражания в романе Г. Гессе «Игра в бисер».

Задачи: провести структурный анализ двух полифонических циклов И. С. Баха; установить художественные приёмы воплощения музыкально-литературного синтеза в романе Г. Гессе «Игра в бисер».

Изложение основного материала

Обратимся к тексту романа «Игра в бисер». «... как идея Игра существовала всегда. Как идею, догадку и идеал мы находим её прообраз во многих прошедших эпохах, например, у Пифагора» [2, с. 99]. «В истории греков, — признается Кнехт в беседе с патером Иаковом, — меня пленяли не звёздная несметность героев и не назойливый гомон на агоре, а такие попытки, как те, что предпринимались пифагорейцами или платоновской академией» [2, с. 328–329]. «Мы полагаем также, хотя не можем подтвердить это цитатами, что идея Игры владела и теми учёными музыкантами XVI, XVII и XVIII веков, что клали в основу своих музыкальных композиций математические рассуждения...» [2, с. 200].

Проведём поиск некоторых элементов структурного подобия между романом и Г. Гессе «Игра в бисер» и некоторыми наиболее популярными циклами И. С. Баха.

Напомним, что А. Швейцер обнаружил у самого Баха изоморфизм между вербальным и музыкальным рядом: «... не только большее или меньшее соответствие между фразой словесной и музыкальной — их структуры тож-

дественны!..». Это замечание легко отнести и к Гессе: «... критика не раз отмечала сходство композиции “Игры в бисер” с композицией музыкального произведения, в котором история Кнехта проходит как бы главной музыкальной темой» [8, с. 16]. Е. Мюнстер (писавшая о Гессе, что «знание музыкальной композиции он воплощал и в своих прозаических произведениях, таких как “Игра в бисер”») задавалась вполне конкретным вопросом: «Какие прозаические произведения имели структуру музыкальных?» [11].

Для ответа на этот вопрос следует сначала определить структуру самого романа «Игра в бисер»: «введение в Игру», жизнеописание Кнехта, его стихи и три «жизнеописания», написанные уже им самим. Таким образом, весь роман можно рассматривать как:

1) двухчастный (введение в Игру + то самое «жизнеописание магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений»);

2) трёхчастный (введение в Игру + жизнеописание Кнехта + его сочинения); или 3) четырёхчастный (введение в Игру + жизнеописание Кнехта + его стихи + 3 написанных им «жизнеописания»).

Все же наиболее адекватным кажется деление на 2 основные части — одна полностью относится к Игре, вторая — к Кнехту.

«Под подозрением» оказываются, в первую очередь, произведения, общепризнанные в творчестве И. С. Баха как наиболее загадочные: «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги».

История создания «Музыкального приношения» (*Das Musikalische Opfer*, 1740 г.) сама по себе интересна: «Бах неожиданно посетил короля Пруссии Фридриха Великого. Король предложил Баху тему для импровизации; результат явился основой этого великого творения» [14, с. 5]. Десять канонов из «Приношения» принято называть «загадочными канонами». «Во втором, четвёртом и пятом канонах Бах применил определённую звуковую символику. К четвёртому, который

идёт с увеличением в противосложении, он добавил замечание: “*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*”, то есть: “Пусть счастье короля растёт, как растут значения нот”. Пятый — круговой восходящий — канон имеет надпись: “*Ascendenteque Modulatione ascendai Gloria Regis*”, то есть: “И как модуляция движется, подымаясь вверх, так пусть будет и со славой короля”. Обычно давали ключ к разгадке канона, указывая, на каких нотах темы должны вступать остальные голоса. В обоих канонах, предшествующих сонате, Бах не даёт этого указания. “*Quaerendo invenietis*” (“Ищите и обрящете”), — гласит подпись...» [15, с. 312]; девиз, добавим, который вполне можно предпослать и «Игре в бисер». Помимо прочего, «Приношение» было дополнено специальным акростихом *Regis Issu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (в переводе с латинского: «Королём повеленная тема и все прочее, в каноническом роде решённое»). Эта загадка — самая простая из всех: первые буквы акростиха, как легко заметить, слагаются в слово *RICERCAR* («ричеркар» — старинное название фуги; сам Бах никогда до того не применял этот термин в отношении собственных фуг. Вероятно, и здесь оно использовано лишь потому, что даёт больший простор при составлении акростиха, чем *FUGA* [9, с. 398].

Примечательно, что руководствуясь тем же девизом — «Ищите и обрящете», другие искатели уже делали попытки музыкально-литературного синтеза на основе «Музыкального приношения» Баха. Известнейшая среди таких попыток — рассказ «Клон» знаменитого аргентинского писателя Хулио Кортасара, о котором автор писал в специальных пояснениях: «...точная подгонка рассказа, которого я ещё не написал, к пьесе “Музыкальное приношение” Иоганна Себастьяна Баха <...>, где заданная тема трактуется в невероятно сложной и разнообразной манере». Бах не указал точного состава инструментов — за исключением входящей в «Музыкаль-

ное приношение» «Трио-сонаты» для флейты, скрипки и клавира; Кортасар использовал вариант, предложенный М. Сильвер для восьми инструментов: «...я выбрал именно эту трактовку (или она меня выбрала, поскольку мысль написать рассказ, точно соответствующий течению музыки, пришла мне в голову, пока я слушал)...» [7, с. 606].

«... я понял невозможность воспроизведения “Музыкального приношения” средствами рассказа, если не знать точно, когда какие инструменты звучат, то есть какие персонажи в какой сцене действуют, до самого конца. И тогда с удивлением <...> увидел, что в финале участвуют все персонажи, кроме одного <...>. Теперь я мог продолжать — все окончательно сложилось» [7, с. 606].

Также известны попытки не только литературно-музыкального синтеза, но и музыкально-философского осмысления «Музыкального приношения» — очень показательны, что эти попытки предпринимались именно в философских работах, посвящённых синтезу искусств и наук. Так, современный философ и логик Дуглас Р. Хофштадтер в работе «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда» сразу предупреждает читателя: «Музыкальное приношение» (которое Хофштадтер характеризует как «одно из высших достижений Баха в области контрапункта» и которое, по его мнению, «само по себе является одной большой интеллектуальной фугой, где переплетается множество идей и форм и на каждом шагу встречаются шуточные иносказания и тонкие намёки. Это прекрасное создание человеческого ума, которым мы не устанем восхищаться...») и «...история его создания являются той темой, на которую я “импровизирую” в этой книге, создавая, таким образом, нечто вроде “Мета-музыкального приношения”» [14, с. 7].

Отметим здесь также отечественный сборник статей, изданный в 2013 году и посвящённый юбилею видного советско-российского культуролога, музыковеда и литературоведа Б. А. Каца, в фокусе интересов которого также

находится синтез искусств, в первую очередь, музыки и поэзии — «тема, в исследовании которой его труды сыграли основополагающую роль»; сборник назван весьма символично: «(НЕ) Музыкальное приношение, или *Allegro Affettuoso*» [12].

Однако, как бы ни было соблазнительно в «Игре в бисер» увидеть «вариации» на тему «Музыкального приношения», мы не нашли данных, которые могли бы подтвердить такую догадку.

Рассмотрим теперь в качестве следующего возможного объекта «Искусство фуги» (*Die Kunst der Fuge*, 1742–1749 гг.), кульминацию творческих достижений Баха, его *opus ultimum* (лат. «последний труд»), «Баховский великий итог» [24, с. 139], «последнее произведение композитора, ставшее завещанием великого Мастера» [1, с. 5], как «завещанием» Моцарта стала его «Волшебная флейта».

Профессор Санкт-Петербургской консерватории А. Милка, чьё исследование об «Искусстве фуги» на сегодня признается самым полным и исчерпывающим в отечественном музыковедении, на основе проведённого им сравнительного анализа обнаружил «идентичность числовых структур 4–11-й глав Откровения св. Иоанна (больше известного как «Апокалипсис» Иоанна, завершающий канонический свод Нового Завета. — О. Э.) и окончательной версии “Искусства фуги”». «Так же взаимно комментируют друг друга, — утверждает автор, — обстоятельства судеб двух великих представителей человечества. <...> На исходе жизненного пути св. Иоанну дано было откровение о будущем мира. Возможно, Иоганн Себастьян в последние годы жизни осознал, что ему дано было откровение о деле, которому он посвятил всего себя, имя которому — Искусство Фуги...» [9, с. 325].

Возникает соблазн увидеть юнговскую «синхронию»: «Игра в бисер» — последний роман Г. Гессе — такая же вершина его творчества, в которой сошлись практически все линии всех его

предыдущих романов, повестей и рассказов. Оба произведения их авторы начали создавать на шестом десятке, и создавались они в течение длительного срока: «Искусство фуги» — 7 лет, «Игра в бисер» — около 10. И Бах, и Гессе к этому времени страдают серьёзными расстройствами зрения.

Полифонический цикл пронизан музыкальной монограммой (литерафонией) немецкого композитора *B-A-C-H* [1, с. 32]. Особый интерес вызывает заключительная fuga, как бы состоящая из трёх крупных фрагментов, в каждом из которых проводится новая тема. Тема *B-A-C-H* — последняя из трёх, и представлена она как раз в третьей части фуги. Именно поэтому *Fugue a 3 Soggetti* так называется: «Fuga на три темы». Но и «Игру в бисер» завершает крупная часть «на три темы» — три «жизнеописания», составленных Кнехтом и призванных отразить архетипический для Гессе мотив «служения» в трёх образах. И во всех трёх тоже «обигрывается» его имя — как в *Fugue a 3 Soggetti* обигрывается имя Баха:

1) героя первого, кудесника, также зовут Кнехт («слуга»), только это не фамилия, а имя;

2) героя второго, исповедника, — Иозефус Фамулус (лат. *famulus* с тем же значением «слуга», что и нем. *Knecht*);

3) героя третьего, ученика йога, — Даса (दृष, *dāsa* — «слуга» на санскрите).

Известно, что эта заключительная часть романа по времени появления предшествовала всем остальным. Как указывает Ю. Гутерман, «...замысел романа возник как серия параллельных эпизодов — цепи “парадигматических биографий”» [4]. Г. Гессе вспоминал об этом: «Однажды <...> мне представилось видение индивидуального, но притом протекающего над временами жизненного пути, я вообразил себе человека, который, рождаясь вновь и вновь, переживает великие эпохи человеческой истории. От этого первоначального намерения остался, как видите, ряд жизнеописаний Кнехта...»

[3, с. 206] — причём «самым первым» изначально был «самый последний» эпизод, а именно жизнь Дасы.

Совпадения в структуре «жизнеописаний» и *Fugue a 3 Soggetti* уже не вызывают удивления. У Баха «сюжет» взаимодействия двух тем (первого и второго фрагментов заключительной фуги. — О. Э.) прерывается появлением третьей темы, «таинственного сфинкса» — темы *B-A-C-H*. Она <...> проходит в прямом виде и в обращении...» [1, с. 192].

«Обращение» музыкальной темы музыковеды определяют как «полифонический приём преобразования темы, заключающийся в воспроизведении её интервалов в противоположном направлении от некоего неизменяющегося звука: восходящему ходу темы в её основном (прямом) движении (лат. *motus rectus*) в обратном движении (лат. *motus contrarius*) соответствует ход на такой же интервал вниз (и наоборот)» [10, с. 1074].

Сравним с романом Г. Гессе: герой последнего «жизнеописания» Даса, ученик йога, отправляется к роднику за водой для учителя. Здесь течение его обыденного существования резко меняется: Дасе предстоит пережить целую жизнь, полную борьбы и страданий (назовём эту жизнь *motus rectus*), прежде чем он вновь обнаружит себя у родника с полной чашей в руках. «... Он стоял в лесу и держал обеими руками наполненную водой чашу, у его ног светилось коричневатое-зелёное зеркало родника, а там, за зарослями папоротника, он знал, стояла хижина и ждал йог, пославший его за водой, тот, который так странно смеялся и которого он попросил рассказать что-нибудь о майе. Он не проигрывал сражения, не терял сына, не был ни князем, ни отцом; йог, однако, исполнил его желание и поведал ему о майе: дворец и сад, комната с книгами и питомник с птицами, княжеские заботы и отцовская любовь, война и ревность, любовь к Правати и жестокое недоверие к ней — все это было ничто, нет, не ничто, все это было майя!..» — Майя,

иллюзия, «отражение», «обращение», *motus contrarius*...

Кажется даже, что, повествуя об источнике (играющем здесь роль отражающей поверхности и одновременно литературной кульминации, «точки разворота»), Гессе специально избегает слова *der Bach* («ручей») — зато использует, и тоже специально, его ближайший синоним *der Quell* («ключ, родник, ручей, источник»).

Продолжая далее анализ заключительной фуги, Е. Вязкова пишет: «Очевидные нити тянутся к ней [к теме *B-A-C-H*. — О. Э.] из Восьмой и Одиннадцатой фуг — с их вариантами той же темы, скрытые — пронизывают весь цикл (как «скрытые вариации» связанной с именем Дасы темы «служения» пронизывают и роман Гессе. — О. Э.). Так же как заключительное «жизнеописание» в рамках всей системы романного текста, «заключительная fuga — цель стремления, синтез, дальнейшее развитие и завершение драматургических линий, намеченных и осуществлённых в последовательном ряду предшествовавших ей фуг и канонов... В оригинальном издании fuga останавливается на развитии этой темы — “подписи” автора под работой, внезапно обрываясь на неразрешённом аккорде доминанты» [1, с. 192] — точно так же внезапно обрывается и повествование о жизни Дасы — финальным абзацем этого жизнеописания и всего романа:

«...только этим взглядом совершил йог обряд приёма в ученики. Этот взгляд прогонял бесполезные мысли ученика и призывал его повиниться и служить. Ничего больше о жизни Дасы нельзя рассказать, остальное происходило по ту сторону картин и историй. Он больше не покидал леса» [2, с. 664].

Как обычно, имея дело с Г. Гессе, мы можем только гадать, намеренна или «синхронистична» следующая аналогия (весьма, на наш взгляд, красноречивая). Финалы обоих произведений «трёхчастны»: три темы в заключительной фуге, три жизнеописания в романе. Но для обоих финалов существуют и

четвертые части, не вошедшие в «каноническую» редакцию.

Черновик «Четвёртого жизнеописания Кнехта», в котором он «предстает в облике органиста маленького швабского городка» [5, с. 207], нашли уже после смерти Гессе в его архиве, но писатель и раньше упоминал об этой, так и не воплощённой, задумке. В планах, пояснял он, имелось и ещё одно жизнеописание, «отнесённое к XVIII веку, времени великого расцвета музыки, над ним я работал примерно год и посвятил ему больше сил, чем всем остальным биографиям Кнехта, но мне не удалось кончить его, замысел остался фрагментом. Мир этого столетия, слишком хорошо известный, документально зафиксированный, никак не укладывался между скорее легендарными мирами остальных жизнеописаний Кнехта...» [3, с. 206–207].

Бах четвертую часть *Fugue a 3 Soggetti* не писал — хотя, весьма вероятно, собирался. Это предположение наиболее популярно среди большинства исследователей и достаточно чётко аргументируется. Ведь в заключительной «трёхтемной» фуге отсутствует основная тема всего цикла — при том что в некрологе на смерть Баха, написанном его сыном Эммануэлем, утверждается, что «весь цикл написан на одну-единственную главную тему». Следовательно, «именно этой теме и не хватает в автографе последней, “незаконченной” фуги. Завершить цикл без этой темы Бах не мог» [Цит. по: 9, с. 285].

Бах, как утверждал Эммануэль, умер в процессе написания третьей темы (*B-A-C-H*). Задумывал же он, скорее всего, закончить *Fugue a 3 Soggetti* четвертым фрагментом, в котором три предыдущие темы этой фуги объединились бы в одно целое с главной темой цикла — так называемая «теория фактора X», в которой роль «фактора X» играет недостающий четвертый фрагмент заключительной фуги. Эту идею выдвинул ещё в 1881 известный музыковед Густав Ноттенбом. Вплоть до того времени считалось, что именно

тема *B-A-C-H* является истинной кульминацией цикла и самым достойным его завершением.

Очень многие уверены, что Бах специально не завершил фугу, побуждая своих последователей разгадать эту шараду и самостоятельно решить, как она должна была закончиться «с тем, чтобы предложить своим последователям подхватить его эстафету <...> Бах оставляет нас на перепутье. Он знает, что его жизнь продолжится; знает, что даже без его участия жить в веках останется его музыка — и он приглашает нас продолжать совершенствоваться в “искусстве фуги”, завершив не завершённую им работу...» [21] — звучит довольно убедительно, учитывая, что подобными шарадами Бах уже развлекался в «Музыкальном приношении».

Да ведь и Гессе, по нашей гипотезе, оставил в «Паломничестве в страну Востока» и «Игре в бисер» подобные «ребусы» для будущих читателей, которые мы как раз и пытаемся разгадать...

И именно на этом «перепутье» рассматриваемые нами темы вдруг объединяются самым неожиданным образом.

Множество музыкантов после Баха использовали его «монограмму» *B-A-C-H* в собственном творчестве, посвящая её величайшему композитору всех времён; немало также среди них тех, кто дерзнул «дописать» финальную фугу из «Искусства фуги». Бах не написал её четвёртую тему — и, тем не менее, четвертая тема существует, причём даже во множестве вариантов. Эту загадку до сих пор нельзя считать однозначно решённой, многие композиторы пытались «закончить» фугу — такие попытки совершаются едва ли не каждые пять лет [24, с. 139].

Среди музыкантов, использовавших тему *B-A-C-H* и пытавшихся завершить фугу, — Йустин Кнехт (*Justin Heinrich Knecht*, 1752-1817), известный в Германии швабский композитор, органист, музыкальный теоретик XVIII века, младший современник Моцарта и земляк Виланда: он родился и фактически всю свою жизнь

прожил в Биберахе-на-Рисе, недалеко от Кальва и Боденского озера. Мест, где Гессе жил много лет. Кнехт получил хорошее образование, как общее, так и музыкальное, замечательно играл на органе, скрипке, фортепиано. С 1771 г. — профессор литературы и музыкальный руководитель биберахской общины, с 1792-го — органист церкви Святого Мартина в Биберахе [22]. Наследие Кнехта включает оперы и оперетты, оркестровую музыку, хоралы, вокальные пьесы, переложения библейских псалмов, серьёзные труды по теории музыки [23, с. 9]. Нас же особо интересуют его «баховские» композиции: Фуга *sib* — мажор для органа, где он развивал тему *B-A-C-H*, и написанное в 1803 году (позже, к сожалению, утерянное) «завершение» финальной фуги баховского «Искусства фуги».

Конечно же, Гессе знал этого композитора и, наверняка, как всякий истинный «шваб», также почитал его. Иозеф Кнехт «четвёртого жизнеописания» должен был предстать в образе композитора и органиста XVIII века из «маленького швабского городка». Таким образом, предположим, что гессевский герой Иозеф Кнехта получил от Йюстина Кнехта фамилию, инициалы (J. K.), профессию и страстное преклонение перед Бахом. Скорее всего, именно фамилия реального музыканта Й. Кнехта могла его навести на мысль выразить в фамилии своего нового героя тему «служения», уже отчётливо заявленную им в «Паломничестве в страну Востока».

Обратим внимание теперь на общую тональность полифонического цикла — ре-минор. D — инициал индийского имени Даса, обыгрываемого в европейских своих «версиях» (*Famulus* и особенно *Knecht*), на протяжении всего романа, как имя *Vach* в «Искусстве фуги». Ре-минор, как и параллельный ему фа-мажор, тональности с ключевым знаком *sib*. Нотная запись любого произведения в ре-миноре визуально фактически на-

чинается с «инициала» Баха — В, как книга начинается с имени автора.

Итак, структурный подход и ориентация на баховскую музыкальную символику позволили нам получить некоторые результаты. К сожалению, это не означает, что и дальнейшая разработка этой темы будет такой же плодотворной. До сих пор мы нашли некоторое структурное подобие лишь между заключительными частями романа и музыкального цикла; дальнейшие поиски, долгие и скрупулёзные, ни к чему не привели. Возможно, именно интерес к загадке фуги *Fugue a 3 Soggetti* послужил причиной, что Г. Гессе решил «развить» три жизнеописания в целый роман, в свой итоговый труд, который они бы завер-

шали так же, как «изоморфная» им 3-х частная *Fugue a 3 Soggetti* завершает итоговый труд Баха. Однако уже в ходе написания романа он, видимо, изменил концепцию, решив «стилизовать» роман не под «Искусство фуги», а под другое известное и любимое им произведение.

В литературном тексте Г. Гессе выявлена акцентуация особенностей, присущих наследию И. С. Баха — полифоничность, автоинтертекстуальность, что даёт основание для дальнейших поисков конкретного музыкального произведения, выступившего в романе «Игра в бисер» в качестве условного «прототипа» на основе изоморфизма музыкального и немзыкального художественных текстов.

1. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха [Текст] / Е. Вязкова. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 482 с.

2. Гессе Г. Степной волк. Игра в бисер. Рассказы и очерки [Текст] / Г. Гессе; пер. с нем. — М. : изд. АСТ, 2004. — 749 с.

3. Гессе Г. О работе над «Игрой в бисер» [Текст] // Гессе Г. «Начало всякого искусства есть любовь»; вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили, пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. — 1978. — № 9. — С. 194 — 226.

4. Гутерман Ю. О. Поэтика романа Г. Гессе «Игра в бисер» в контексте философии буддизма и даосизма: дисс. ... к. филол. наук / Ю. Г. Гутерман — М., 1999. — Режим доступа: <https://www.disscat.com/content/poetika-romana-g-gesse-igra-v-biser-v-kontekste-filosofii-buddizma-i-daosizma> (дата обращения: 01.06.2019).

5. Каралашвили Р. Герман Гессе: «Начало всякого искусства есть любовь». // Вопросы литературы. — Вступительная ст., составление и примеч. Р. Каралашвили — 1978. — № 9. — Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/hesse_nachalo_iskusstva_est_ljubov_1978.pdf (дата обращения: 01.06.2019).

6. Коростелев В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») [Текст] / В. Коростелев // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2013. — №1 (12). — С. 27–35.

7. Кортасар Х. Пояснения на тему о короле и мести принца // Хулио Кортасар. Чудесные занятия: Рассказы, пьесы / Пер. с исп. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/KORTASAR/zanyatiya.txt_with-big-pictures.html#41 (дата обращения: 01.06.2019).

8. Маркович Е. Предисловие: Герман Гессе и его роман Игра в бисер [Текст] / Е. Маркович // В кн. Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений; пер. с нем. Д. Каравкиной и В. Розанова. — М. : Художественная литература, 1969. — С. 5–27.

9. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации [Текст] / А. П. Милка. — СПб: Композитор, 2009. — 456 с.

10. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — Т. 3 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия; Советский композитор, 1976. — 1104 с.

11. Мюнстер Е. Г. Музыка и живопись в творчестве Гессе [Электронный ресурс] / Е. Г. Мюнстер — Режим доступа: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz> (дата обращения: 06.08.2017).

12. (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso : сб. ст. к 65-летию Б. А. Каца [Текст] / ред.-сост. : А. Долинин, И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур. — СПб: Издательство Европейского университета, 2013. — 672 с.

13. Сафиуллина Э. И. Полифония: Конспект лекций [Текст] / Э. И. Сафиуллина. — Казань: Высш. школа искусств им. С. Сайдашева ИФМК КФУ. — 2014. — 37 с.
14. Хофштадтер, Д. Гёдель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда [Текст] / Д. Хофштадтер. — Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. — 752 с.
15. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер; пер. с нем. Я. С. Друскина. — М.: Музыка, 1965. — 728 с.
16. Элькан О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна [Текст] / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры, 2016. — №2 (57). — С. 113–119.
17. Элькан О. Б. Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка [Текст] / О. Б. Элькан / Таврійські студії. Культурологія № 5. — Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2014. — С. 58–63.
18. Элькан О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус [Текст] / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — №28. — С. 68–82.
19. Элькан О. Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и немусикальных художественных средств [Текст] / О. Б. Элькан // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре Государственного технического университета. — 2017. — №3(31). — С. 85–90.
20. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира: О символике «Французских сюит» И. С. Баха [Текст] / Б. Л. Яворский; под ред. С. Протопопова. — М. –Л.: Музгиз, 1947 — 55 с.
21. Gutmann P. Art of the Fugue. — URL: <http://www.classicalnotes.net/classics4/bachart.html> (accessed 26.05.2019).
22. Justin Heinrich Knecht (composer). — URL: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Knecht-Justin-Heinrich.htm> (accessed 20.06.2019).
23. Ladenburger M. Justin Heinrich Knecht (1752 — 1817): Leben und Werk. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen / M. Ladenburger. — University of Vienna, 1982–1984. — 32 S.
24. Malina, J. The Ultima Fugue / J. Malina. — Stuttgart, Carus-Verlag, 2006. — 20 pp.

The article is devoted to the study of the role and function of music in the novel "The Glass Bead Game" by H. Hesse. The author carried out a structural analysis of J. S. Bach's polyphonic cycles "Musical offering" and "The Art of Fugue" as possible sources of inspiration for the German writer and objects of stylization in the novel, which, in turn, is a vivid example of the embodiment of the idea of universal synthesis.

Keywords: German art culture; synthesis of arts; musical and literary synthesis, H. Hesse, J. S. Bach, polyphony.

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

С. А. Денежная, М. А. Сова

Методическое обеспечение подготовки к вокально-слуховой деятельности студентов университетов культуры и искусств

В статье рассматривается проблема создания методического обеспечения подготовки к вокально-слуховой деятельности студентов университетов культуры и искусств. Разработаны критерии и методика диагностирования уровней развития вокального слуха и вокально-слуховых действий студентов в певческом процессе. Предлагается организационно-методическая система поэтапного формирования готовности студентов к вокально-слуховой деятельности. Намечаются перспективы комплексного междисциплинарного исследования вокально-слуховой деятельности музыкантов.

Ключевые слова: вокальный слух, вокально-слуховые действия, готовность к вокально-слуховой деятельности.

Обоснование актуальности. Современные процессы гуманизации и акмеологизации образования обуславливают повышение интереса исследователей к проблемам педагогики музыкального искусства. В этом аспекте особое внимание уделяется вопросам совершенствования вокальной подготовки студентов, в частности, их осознанному отношению к развитию музыкальных способностей, звукоизвлечению, анализу и контролю исполнения музыкальных произведений. Приоритетное значение в данном процессе имеет развитие вокального слуха и формирование готовности к вокально-слуховой деятельности. Поэтому актуальность приобретает научное обоснование методического обеспечения подготовки студентов к вокально-слуховой

деятельности. Достижение положительных результатов в диагностировании вокально-слуховых действий, умение их анализировать и контролировать способствует повышению качества вокальной подготовки и уровня профессиональной компетентности певцов.

В связи с этим разработка методического обеспечения подготовки к вокально-слуховой деятельности студентов высших учебных заведений культуры и искусств является актуальной проблемой исследования в области музыкального образования.

Постановка проблемы. Проблема развития вокального слуха у разных возрастных категорий освещается в психологической, физиологической, музыковедческой и вокально-педагогической литературе.

Многоаспектность взглядов учёных на рассматриваемый феномен создаёт определённые сложности в его определении. Обобщение научных понятий позволяет рассматривать понятие «вокальный слух». Данная категория интерпретируется как интеллектуальная способность музыканта выполнять диагностические, прогностические и корректирующие функции в процессе вокально-слуховой деятельности на основе сознательного оперирования вокально-теоретическими знаниями и осмысления вокально-слухового восприятия процесса голосообразования. Развитый вокальный слух позволяет певцу: а) контролировать своё исполнение на уровне ощущений, которые соответствуют требованиям, предъявляемым к представителям академического вокала; б) слышать и корректировать трудности, возникающие при исполнении; в) находить оптимальные способы исполнения при решении профессиональных задач и нейтрализации вокальных сложностей; г) проявлять самостоятельность в вокально-исполнительской деятельности.

Однако изучение научных публикаций выявило, что проблема разработки методического обеспечения подготовки студентов к вокально-слуховой деятельности в контексте профессиональной подготовки певцов рассматривалась лишь в отдельных случаях. Ограниченное внимание исследователей к данной проблеме препятствует развитию системных представлений студентов о закономерностях исследуемого процесса. Как показывает вокально-педагогическая практика, недостаточная разработанность методического обеспечения подготовки студентов к вокально-слуховой деятельности создаёт определённые трудности для совершенствования певческого процесса и, соответствен-

но, повышения уровня профессиональной компетентности вокалистов. Поэтому актуальность приобретает научный поиск способов решения исследуемой проблемы.

Анализ научных исследований и публикаций показал, что проблемы вокальной подготовки исследовались учёными в таких аспектах: определение биофизических основ и физиологии певческого процесса (Н. Горбунов, А. Егоров, Р. Юссон), разработка методики постановки голоса (Л. Дмитриев, В. Емельянов, В. Морозов, Л. Работнов), развитие вокальных способностей (Н. Гребенюк, О. Стахевич, П. Тронина). Специфика вокальной подготовки студентов раскрывается в трудах В. Сафоновой, Л. Костенко, П. Николаенко, Т. Дяченко. Формированию вокально-слуховых навыков и самоконтроля певцов посвящены работы М. Каретко, О. Колпиковой, М. Павловой.

Вместе с тем, недостаточная разработанность научно-методической базы, в частности, методического обеспечения подготовки к вокально-слуховой деятельности у студентов университетов культуры и искусств, обусловили актуальность научного поиска.

Объект исследования — профессиональная подготовка студентов-вокалистов.

Предмет исследования — методическое обеспечение подготовки к вокально-слуховой деятельности студентов университетов культуры и искусств.

Цель статьи — теоретически обосновать и разработать методическое обеспечение подготовки к вокально-слуховой деятельности студентов.

Для достижения поставленной цели следует решить такие **задачи**:

- определить критерии, показатели и уровни развития вокального слуха и вокально-слуховых действий студента;

- разработать методику диагностики вокально-слуховых действий будущих певцов;

- разработать организационно-методическую систему формирования готовности студентов к вокально-слуховой деятельности.

Изложение основного материала исследования. Разработка методического обеспечения подготовки студентов к вокально-слуховой деятельности требует, прежде всего, определения его концептуальной основы. В этом аспекте целесообразным представляется личностно-ориентированный подход, использование которого позволяет учитывать индивидуально-психологические и физиологические особенности личности будущих музыкантов и специфику подготовки студента-вокалиста. С этих позиций разработаны этапы развития вокально-слуховых действий, каждый из которых имеет определённую степень сложности учебных заданий, уровень субъективной заинтересованности студентов вокально-слуховой деятельностью, включает формы и методы обучения с учётом психолого-физиологических изменений, происходящих в процессе восприятия вокального звука, звукоизвлечения и голосообразования.

Предлагаемое методическое обеспечение основывается на следующих принципах формирования готовности к вокально-слуховой деятельности студентов:

- стратегия педагогического воздействия на внутренний мир личности студента-вокалиста, выбор способов вокально-слуховой деятельности и её оценок во взаимосвязи со стратегией развития личностного потенциала будущего музыканта и его индивидуальных особенностей с позиций физиологии вокально-слухового восприятия вокального звука;

- сформированность установки на вокально-слуховую деятельность, проявляемой в диагностических действиях-операциях мышления;

- интенсивность вокально-слуховой деятельности в зависимости от использования интерактивных форм, методов и приемов обучения;

- оптимизация процесса подготовки студентов к вокально-слуховой деятельности благодаря умению диагностировать развитие вокального слуха, формированию вокальных представлений, установлению ассоциационных связей, возникающих в процессе восприятия вокального звука, и художественно-образной выразительности исполнения.

Прежде чем перейти к управлению вокально-педагогическим процессом, следует осуществить диагностику уровня развития вокального слуха и уровня овладения студентом вокально-слуховыми умениями и навыками. Для этого необходимо выявить и охарактеризовать особенности вокально-слуховых действий на основе критериев их сформированности.

Аппарат критериев разработан с учётом специфики вокально-слуховой деятельности и особенностей педагогического процесса. Его структура включает такие критерии:

- 1) мотивационно-ценностный, характеризующий отношение к вокально-слуховой деятельности, направленность на её совершенствовании;

- 2) познавательно-информационный, благодаря которому определяется степень освоения теоретических знаний в сфере вокально-слуховой деятельности;

- 3) операционально-деятельностный, при помощи которого выявляется степень практического овладения умениями вокально-слухового диагностирования певческого процесса.

Показателями мотивационно-ценностный критерия выступают: заин-

тересованность в развитии вокального слуха; осознание необходимости в овладении умениями вокально-слухового диагностирования; наличие установки на вокально-слуховую деятельность и понимание её профессиональной значимости для вокалиста. К познавательно-информационному относятся такие показатели: полнота, глубина и системность вокально-теоретических знаний, их объём и активность; свободное владение вокальной терминологией, умение переносить вокально-слуховые знания на конкретные практические ситуации в работе вокалиста. Операционально-деятельностный критерий включает следующие показатели: умение анализировать правильность певческого дыхания (певческий вдох и фонационный выдох); умение оценивать манеру вокализации (атаку звука, позицию звука, соответствие типа импеданса манере вокального исполнения); умение контролировать работу голосовых складок (владение регистровым механизмом, правильная работа резонаторов, способность к округлению и прикрытию звука); умение анализировать целесообразность певческой артикуляции (оценка качества формирования и выравнивания гласных, чёткость произношения и интонирования согласных, соответствие качества звука стилю вокального произведения). Указанные критерии и показатели могут использоваться для диагностики готовности студента к вокально-слуховой деятельности, а также определения эффективности процесса и результата развития у него вокального слуха.

В соответствии с предлагаемыми критериями и особенностями вокально-слуховой деятельности студентов разработана методика, цель которой состоит в диагностике готовности к вокально-слуховой деятельности. Для достижения поставленной цели следует решить такие задачи диагно-

стирования: определить особенности мотивационно-ценностного отношения к вокально-слуховой деятельности; выявить уровень вокально-теоретической эрудиции студентов; установить меру активности вокально-слуховых действий; определить уровень готовности студентов к диагностике развития вокального слуха и певческого процесса.

Процесс диагностирования представлен пятью этапами педагогической работы по подготовке студентов к анализу, оценке, контролю и коррекции вокально-слуховых действий. Диагностический инструментарий включает такие методы, как наблюдение, анализ, опрос, тестирование, метод экспертной оценки и математической статистики.

Первый этап диагностики уровня готовности к вокально-слуховой деятельности предполагает работу со студентами, которые находятся на низком уровне развития вокального слуха и овладения вокально-слуховыми действиями. Это уровень, характеризующий вокальную подготовку некоторых абитуриентов, которые не получили профессиональной подготовки. Студенты-вокалисты этого уровня отличаются формальным отношением к развитию вокального слуха, поверхностными вокально-теоретическими знаниями, ошибочностью вокально-слуховых действий, проявлением непоследовательности при их диагностике.

На *втором этапе* осуществляется работа со студентами, у которых сформирована мотивация на уровне осознания потребности, они отличаются частичным овладением вокальным тезаурусом, недостаточной степенью овладения вокально-теоретическими знаниями, отсутствием их связи с практическими способами реализации вокально-слуховых умений и навыков

Однако здесь начинается процесс осознания своих вокально-слуховых

ощущений, формируется нейродинамический механизм: очаг вокально-слухового возбуждения в сознании студента начинает связываться с его высказываниями. Студент понимает цель и задачи вокально-слуховых действий, но не видит пути их достижения и решения, неумело выполняет необходимые операции, допускает ошибки.

Третий этап работы осуществляется в соответствии с наличием у студентов среднего уровня развития вокального слуха и личной заинтересованности в его совершенствовании, активного использования вокально-теоретических знаний в практической деятельности. Для данного этапа характерно сознательное и продуктивное выполнение вокально-слуховых действий: студент понимает цель, задачи и способы выполнения вокально-слухового действия, имеет определенные успехи в осуществлении вокально-слуховой диагностики. В нейродинамическом механизме происходят качественные изменения: студент может трансформировать особенности вокально-слухового восприятия в педагогическую значимую форму. Вокально-слуховые действия, их последовательность и анализ информации осуществляются на уровне осознания, но нуждаются в постоянном контроле над способами их выполнения.

На *четвертом этапе* педагогической работы происходит автоматизация приобретенных вокально-слуховых умений и навыков, достигается достаточный уровень развития вокального слуха. Данный уровень характеризуется сформированностью установки на вокально-слуховую деятельность, полнотой и глубиной вокально-теоретических знаний в достаточном объеме. Процесс выполнения вокально-слуховых действий студентом становится более качественным, возникает возможность распределения внима-

ния между выполнением нескольких заданий и переноса алгоритма приобретенного навыка на другие задания. В процессе диагностики вокально-слухового процесса студент умеет его анализировать и оценивать, выявлять недостатки, осуществлять контроль и коррекцию пения, аргументированно обосновывать свои действия.

Пятый этап предполагает достижение высокого уровня вокально-слуховых действий, их целенаправленности и активности. Вокально-теоретическая эрудиция и кругозор студента характеризуются широким диапазоном. Вокально-слуховые умения становятся автоматизированными, появляется возможность сочетания приобретенных навыков в комплексе вокально-слуховых действий. При вокально-слуховой диагностике используется репродуктивный и творческий подходы в их взаимосвязи. Коррекция осуществляется самостоятельно на основе опыта вокально-слуховой деятельности. Студенты этого уровня способны к своей интерпретации музыкального материала.

В обобщенном виде методика диагностики развития вокального слуха представлена схеме 1.

На основе полученных результатов диагностики разработана организационно-методическая система формирования готовности студентов к вокально-слуховой деятельности, которая включает три этапа педагогической работы — подготовительный, развивающий и завершающий.

Информационно-подготовительный этап развития вокального слуха осуществляется в пределах индивидуальных занятий по дисциплине «Постановка голоса». Педагогическая работа на данном этапе направлена на приобретение базового опыта вокально-слуховой

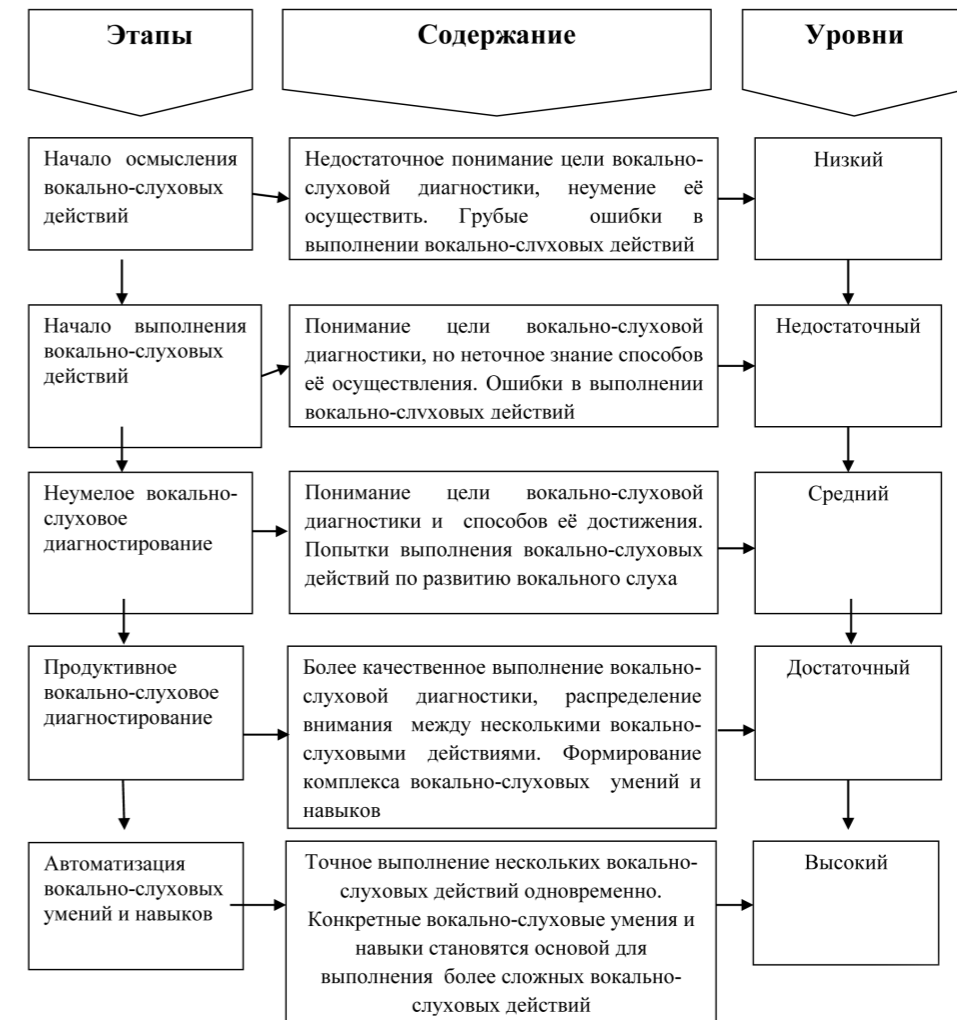


Схема 1. Методика диагностирования вокально-слуховых действий

диагностики путем использования специально подобранного учебного материала и упражнений. Для достижения этой цели предполагается решить такие задачи: формирование первичной мотивации — познавательного интереса, вокально-слухового внимания и вокальных представлений; овладение основами вокально-теоретических знаний и вокальной терминологией; приобретение элементарных практических приемов вокально-слуховой диагностики певческого процесса. Выполнение поставленных задач осуществляется благодаря введению студентов в информационное поле вокально-теоретического знания с использованием метода передачи ин-

формации в готовом виде (вербальном, визуальном, акустическом). Целесообразным представляется применение методов самонаблюдения, самоанализа и самооценки, самоконтроля и самокоррекции, художественных ассоциаций, дифференциации певческого процесса, активизации проприорецепторных ощущений при помощи сенсорного контроля, активизации работы резонаторов, актуализации идеомоторных ощущений.

Диагностику качества интонирования, умение слышать и воссоздавать тональный план произведения, чёткость дикции можно осуществлять в процессе исполнения произведения без сопровождения.

Педагогический результат этого этапа — формирование позитивной мотивации к вокально-слуховой деятельности, овладение основами вокально-теоретических знаний, формирование вокально-слуховых умений диагностики певческого процесса. Материалом выступают вокальные упражнения, вокализы, небольшие произведения.

Перцептивно-развивающий этап направлен на развитие вокально-слуховых умений и навыков с ориентацией студентов на осознание необходимости диагностики голосообразования и певческого процесса. На этом этапе достигается преодоление дисбаланса между вокальным опытом, попытками осуществить диагностику певческого процесса и отсутствием необходимых вокально-теоретических знаний по проблемам голосообразования.

Основными задачами этапа являются: расширение мотивационной сферы от заинтересованности вокально-слуховой деятельностью к осознанию ее профессиональной и личностной значимости, овладение элементами алгоритмических действий по диагностике певческого процесса. Предусматривается ознакомление студентов с научными подходами к определению понятия «вокальный слух», рассмотрению его структуры, механизмов функционирования и методами развития. В содержание учебного материала можно включить такие темы: «Вокально-слуховая деятельность и проблемы слухового обучения в процессе вокальной подготовки»; «Научные концепции вокально-слухового восприятия», «Вокальный слух и развитие вокально-слуховых навыков»; «Алгоритм вокально-слуховой диагностики певческого процесса». При ознакомлении с анатомией и физиологией голосового аппарата следует рассмотреть схему Р. Юссона, воспринимающие и анализирующие си-

стемы человека по схеме строения анализаторов (Г. Демирчегляд), установить взаимосвязь голосообразовательной и звуковоспринимающей функций человека по схеме управления работой голосового аппарата (Ю. Юцевич).

Данный этап отличается от предыдущего более активными оценочно-аналитическими действиями студентов в отношении вокально-слуховой деятельности благодаря приобретению знаний по теории голосообразования и вокально-слухового восприятия. Активизация познавательной деятельности приводит к качественным изменениям в операционной составляющей вокально-слуховых умений и навыков студента.

Систематическое и последовательное обучение, направленное на формирование вокально-слухового внимания, применение методов инструктора, анализа, интроспекции (самонаблюдения и самоанализа), помогает эффективному развитию вокального слуха. Достижению эффективности педагогической работы способствует применение комплекса методов, которые влияют на разные органы восприятия: методы объяснения и иллюстрации с помощью видео- и аудиотехники, методы визуальной иллюстрации процесса голосообразования, метод визуального подкрепления проприорецепторных ощущений, методы идеомоторной проекции и интроспекции. На этом этапе применяются методы активной поисковой работы небольшими группами. Так в процессе теоретической вокально-слуховой подготовки закладывается алгоритм вокально-слуховой диагностики.

На перцептивно-развивающем этапе благодаря углублению вокально-теоретических знаний вокально-слуховое восприятие с эмпирического уровня переходит на уровень научного понимания. Начинает устанавливаться взаимосвязь между соб-

ственным «регулирующим образом» и «эталоном», существующим в вокальной педагогике. Студент выясняет, что вокальный слух музыканта является средством «управления процессом пения» и выполняет диагностическую, прогностическую и коррекционную функции, контролирует певческий процесс. В данном аспекте вокальный слух опирается уже не столько на свой «регулирующий образ», сколько на традиционные вокально-методические взгляды, которые отвечают данной эпохе и музыкальному стилю. В зависимости от этих позиций и музыкально-эстетических вкусов осуществляется вокальное обучение, формируется эталон вокалиста. В процессе овладения вокально-теоретическими знаниями эмпирическое восприятие эталона подтверждается научными данными о его целесообразности, энергетической экономности и защитных функциях.

В этом аспекте следует предложить студенту выполнить следующее задание: после прослушивания «образца» неизвестного произведения попытаться воспроизвести его во время исполнения. При оценке выполнения данного задания учитывается точность «копирования» заданного образца, а также умение студента следить за слуховыми, мышечными и вибрационными ощущениями.

Активизация познавательной деятельности приводит к качественным изменениям в личностной сфере развития будущего музыканта: начинает формироваться вокально-слушательская установка. Ее сформированность свидетельствует о том, что студент перестает рассматривать себя только объектом вокально-слуховой деятельности со стороны преподавателей, он начинает воспринимать себя её субъектом, имеющим свою точку зрения, аргументировать свою позицию,

проанализировать её, сделать обобщение и сформулировать выводы. Здесь уместно предложить студенту выполнить следующее задание: по намеченной схеме оценить и прокомментировать собственное исполнение вокального произведения и исполнение его сокурсниками. При анализе и оценке выполненного задания учитывается умение слышать и отмечать вокальные ошибки, объяснять их характер и способы преодоления трудностей, предложить свою интерпретацию произведения.

Педагогический результат этого этапа заключается в формировании системных вокально-теоретических знаний по проблемам голосообразования и вокально-слухового восприятия, стимулировании вокально-слуховой деятельности, практического овладения алгоритмом вокально-слуховой диагностики певческого процесса.

Системно-аналитический этап предполагает обобщение и систематизацию освоенных вокально-теоретических знаний, сформированных вокально-слуховых умений и навыков. Педагогические задачи состоят в углублении полученных знаний в процессе поисково-познавательной деятельности; закреплении умений и навыков вокально-слуховой диагностики; овладении алгоритмом диагностирования певческого процесса. На этом этапе подготовка студентов осуществляется по определенной схеме: от сознательного использования алгоритма вокально-слуховой диагностики на занятиях по постановке голоса — к овладению вокально-слуховыми навыками диагностики певческого процесса на занятиях по исполнительской практике.

В процессе педагогической работы на завершающем этапе применяются аналитические методы: анализ и синтез процессов голосообразования, сравнение и обобщение, метод

интроспекции составляющих певческого процесса на свои акустические, зрительные, проприорецепторные, виброрецепторные, идеомоторные ощущения.

Для практического закрепления знаний и умений следует предложить студентам следующие задания:

1. Исполнить два вокализа на разную вокальную технику. При диагностировании учитывается сформированность умения исполнять различные виды легато, стакато, нон легато, скачки, пунктирный ритм, синкопы, а также умение исполнить произведение в характере.

2. Самостоятельно выучить вокальное произведение. При оценке его исполнения учитывается степень выполнения вокально-технических и художественно-исполнительских задач.

На системно-аналитическом этапе функциональные возможности вокалиста расширяются, обеспечивается достижение необходимого звукообразования и голосоведения; происходит закрепление координации движений, автоматизация сформированных умений; совершенствуются вокально-слуховые и вокально-технические умения и навыки, что, в свою очередь, обеспечивает успешность решения исполнительских задач.

Отметим, что предложенная методика диагностирования вокально-слуховых действий и организационно-методическая система формирования готовности к вокально-слуховой деятельности последовательные, но достаточно условные. В каждом конкретном случае они требуют лично-ориентированного подхода к их практической реализации. Процесс перехода от одного этапа к другому свидетельствует о динамике изменений в каждом структурном компоненте организационно-методической системы и отражается как на повышении общего

уровня развития вокально-слуховых действий, так и готовности студента к вокально-слуховой деятельности.

На основе вышеизложенных теоретических положений и методических указаний следует сформулировать следующие выводы:

1. Теоретический анализ позволяет интерпретировать понятие готовности к вокально-слуховой деятельности как интегрированное образование, которое характеризуется активностью студента в практическом применении вокально-теоретических знаний и вокально-слуховых умений и навыков при анализе, оценке, контроле и коррекции исполнения на основе представления об эталоне вокального звука. Этот эталон объединяет слуховое, мышечное, вибрационное, эмоциональное ощущения вокалиста. Анализ и контроль певческих ощущений и вокально-слуховых действий обеспечивает формирование готовности к вокально-слуховой деятельности.

2. Методика диагностики вокально-слуховых действий студентов разработана на основе критериев (мотивационно-ценностного, познавательного-информационного, операционально-деятельностного) и уровней их развития (низкий, недостаточный, средний, достаточный, высокий).

3. Организация процесса формирования готовности к вокально-слуховой деятельности студентов обеспечивается теоретически обоснованной организационно-методической и динамической системой поэтапного педагогического воздействия: а) на формирование мотивационной сферы через вокально-слуховую установку; б) на углублённое освоение вокально-теоретических знаний и их практическое закрепление в вокально-слуховой деятельности; в) на овладение методами диагностирования певческого процесса; г) на совершенствование профессиональных компе-

тенций и индивидуально-личностных особенностей студента-вокалиста.

Структура и содержание представлены тремя этапами педагогической работы:

1) информационно-подготовительный — предполагающий стимулирование вокально-слуховой деятельности, приобретение вокально-слухового опыта, освоение вокальной терминологии, ознакомление с основами вокально-теоретических знаний и методами диагностики вокально-слуховых действий;

2) перцептивно-развивающий — направленный на расширение вокально-теоретической эрудиции, освоение алгоритма вокально-слуховых действий, а также овладение

способами анализа, оценки, контроля и коррекции певческого процесса;

3) системно-аналитический — ориентированный на достижение системности вокально-теоретических знаний, расширение функциональных возможностей и навыков вокалиста в процессе вокально-слуховой и исполнительской деятельности.

Перспективами дальнейших исследований в данном направлении могут выступать комплексные междисциплинарные исследования вокально-слуховой деятельности, разработка дидактических систем, моделей и технологий вокальной подготовки с учётом особенностей их функционирования в системе университетского образования.

1. Каретко М. И. Этапы формирования вокально-слуховых навыков студентов музыкально-педагогических факультетов высших учебных заведений / М. И. Каретко // Науч. журнал «Педагогическое образование в России». — Екатеринбург. Изд-во Уральского ГПУ. — 2014. — №2. — С. 33-37.

2. Колпикова О. П. Особенности формирования вокального слуха в процессе обучения сольному пению / О. П. Колпикова // Науч. журнал «Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук». — М.: Научное изд-во «Институт стратегических исследований», 2005. — №4-4. — С. 109-113.

3. Павлова М. А. Формирование вокально-слухового самоконтроля у студентов музыкально-педагогических факультетов на занятиях по постановке голоса / М. А. Павлова: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. 13.00.02 — теория и методика обучения и воспитания музыкальному искусству // МГОПУ имени М. А. Шолохова. — М., 2002. — 19 с.

The article deals with the problem of creating methodological support for the preparation for vocal-auditory activities of students of universities of culture and the arts. Criteria and methods for diagnosing the development levels of vocal hearing and vocal-auditory actions of students in the vocal process have been developed. An organizational-methodical system of phased formation of students' readiness for vocal and auditory activity is proposed. Prospects for a comprehensive interdisciplinary study of vocal and auditory activity of performing musicians.

Keywords: vocal hearing, vocal-acoustic actions, readiness for vocal-acoustic activity.

В. А. Зебзеева

Интеллектуальное развитие детей дошкольного возраста средствами развивающих игр

В данной статье представлены результаты исследования по проблеме интеллектуального развития детей старшего дошкольного возраста. В статье актуализируется понятие «интеллектуальное развитие дошкольников», выделяются особенности детей дошкольного возраста, способствующие становлению самосознания, выделения себя, как субъекта, усваивающего информацию. Предлагаются развивающие игры, способствующие интеллектуальному развитию дошкольников.

Ключевые слова: интеллект, интеллектуальное развитие, развивающие игры, дошкольный возраст.

Обоснование актуальности. Ускорение научно-технического прогресса, изменения общественной жизни влияют на систему образования, и, в конечном итоге, на личность. Создаются условия, позволяющие более эффективно осваивать общественно-политическую практику, культурное наследие. Это связано с активизацией работы по интеллектуальному развитию ребенка. Изучение этих вопросов постоянно находится в поле зрения педагогов, психологов, практиков. Их интерес обусловлен актуальностью проблемы и её практической значимостью.

Постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими задачами. Процесс ввода системы новых образовательных стандартов, в том

числе и для ступени дошкольного образования, тесно связан с ориентацией на интеллектуальное и умственное развитие подрастающего поколения. Подготовка детей к школе диктует необходимость работы над умением ребенка правильно организовывать собственную учебу, умением учиться — по этой причине особое внимание уделяется именно интеллектуальному развитию дошкольников [5].

Анализ последних исследований и публикаций, на которые опирается автор. Развитие предполагает качественное изменение не только организма человека, но и его психики [2]. Концепция интеллектуального развития детей сформулирован М. А. Холодной. В психолого-педагогической литературе раскрываются методы, формы, ус-

ловия интеллектуального развития детей дошкольного возраста. Исследованием проблемы интеллектуального развития дошкольников занимались: О. Н. Артеменко, Р. С. Буре, Н. Н. Подьяков, Ф. А. Сохин. Учитывая, что в дошкольном возрасте ведущим видом деятельности является игра, были изучены и вопросы организации игровой деятельности.

Теоретические основы игры раскрыты в работах Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, Н. Я. Михайленко, Н. А. Коротковой, А. И. Сорокиной, Д. Б. Эльконина. Процесс развития умственных и интеллектуальных способностей ребенка определяется исключительно теми условиями, в которых он протекает. Средством интеллектуального развития многие авторы называют развивающие игры [1].

Вместе с тем, процесс интеллектуального развития детей дошкольного возраста, в силу своей многогранности, остается недостаточно изученным. Для полноценного интеллектуального развития дошкольника важно формировать у детей перцептивные действия, т. е. действия целью которых является получение определенной информации. Не раскрыт механизм влияния развивающих игр на интеллектуальное развитие детей дошкольного возраста. Понимая, что свою развивающую функцию игра выполняет в полной мере в том случае, если с возрастом ребёнка она все более усложняется, и не только по своему тематическому содержанию. Важно тщательно подбирать развивающие игры, направленные на интеллектуальное развитие дошкольников.

Объект и предмет исследования. Объект исследования — воспитательно-образовательный процесс в дошкольной образовательной организации с использованием развивающих игр. Предмет исследо-

вания — интеллектуальное развитие детей старшего дошкольного возраста.

Формулировка цели статьи и постановка задач. Целью исследования является теоретическое обоснование и разработка комплекса развивающих игр, способствующих эффективности процесса интеллектуального развития детей старшего дошкольного возраста.

В ходе исследования решались следующие задачи: изучение психолого-педагогической литературы по проблеме использования игр в процессе интеллектуального развития дошкольников, подбор развивающих игр, обеспечивающих развитие у детей перцептивных действий, их апробация.

Изложение основного материала. Анализ психолого-педагогической литературы был проведен по вопросам интеллектуального развития детей и вопросам использования игры в работе с дошкольниками. Проблемы интеллектуального развития широко обсуждались как в работах зарубежных (Дж. Брунер, М. Вертгеймер, Л. Леви-Брюль, В. Келер, Ж. Пиаже, и др.), так и отечественных авторов (Б. Г. Ананьев, Л. А. Венгер, Л. С. Выготский, П. Я. Гальперин, С. Л. Рубинштейн, М. А. Холодная). По классификации Г. Гарднера, «интеллект» включает логико-математический, лингвистический, духовный, личностный, эмоциональный и социальный виды. Интеллектуальное развитие ребенка рассматривается как внутренний процесс, определяющийся индивидуальными особенностями ребенка. Зоной ближайшего развития, условия для которой организует педагог, выступает формирование у детей интереса к интеллектуальной деятельности, желание участвовать в ней.

Анализ особенностей процесса интеллектуального развития детей дошкольного возраста в психоло-

гической литературе (Ж. Пиаже, Л. С. Выготский, А. К. Маркова, Р. С. Немов, Г. А. Урунтаева, Э. Г. Эрикссон и др.) позволил выявить систему активно взаимодействующих, взаимовлияющих и взаиморазвивающих черт старшего дошкольника, способствующих становлению самосознания, выделения себя, как субъекта, усваивающего эту информацию: осознанное зрительное восприятие, которое способствует её принятию; концентрированное внимание, обеспечивающее избирательное поступление этой информации; развитие произвольности психических функций и волевых качеств, позволяющих удерживать внимание; развитие наглядно-образного мышления, на основе которого закладываются основы словесно-логического мышления; становление речи — проводника информации; развитие произвольной памяти, и ее объема, необходимого для сохранения полученной информации [6].

Л. С. Выготский отмечал, что мыслительный акт должен быть основан на процессах анализа и синтеза. Ведущими процессами будут выступать абстракция, обобщение. Если говорить о специфике мышления, то его содержанием должно быть понятие, которое заключено в слове, используемое в качестве основного орудия мышления. Следовательно, для того чтобы развивать интеллект ребенка, необходимо обучать его мышлению, а мышление предполагает освоение процессов анализа, синтеза, сравнения, классификации. Не освоив эти процессы, ребенок не сможет решать даже самые простые математические задачи [3].

В процессе анализа литературы особое внимание уделялось развивающей игре, которая выступает как «идеальное орудие освоения культурного наследия, новых культурных ценностей», предполагающее использование уже усвоенного знания

в качестве способа «рассуждения, доказательства, расчета, запоминания и понимания для усвоения новых знаний, развития эмоциональной, волевой и интеллектуальной сфер личности» (П. И. Пидкасистый).

Развивающие игры позволяют ускорить процесс освоения окружающего мира, соответственно влияют на интеллектуальное развитие. Факт, что ребенок увлекается смыслом игры, не замечая того, что перед ним достаточно сложная задача, требующая выполнения сложных мыслительных операций. Те знания, которые ребенок получает в занимательной форме, могут быть усвоены намного быстрее, а значит, ребенок их запоминает легче и глубже. Каждая игра может носить развивающий характер, педагог должен придерживаться того положения, что не нужно делать все за ребенка, необходимо давать ему возможность выполнять отдельные виды работы самостоятельно [4].

Для игры, которая ориентирована на развитие интеллекта ребенка, целью должно быть именно развитие устойчивого внимания, умения сравнивать разнообразные предметы, использование разнообразных приемов, ориентированных на развитие внимания, установления смысловых связей между разнообразными предметами.

Работа по интеллектуальному развитию должна быть ориентирована на развитие умений соотносить различные свойства и признаки предметов, с теми эталонами, которые заданы ранее. Проводить сравнительный анализ и синтез, целью которых является обнаружение похожих признаков; сопоставлять элементы объектов, чтобы ребенок мог самостоятельно и целостно их осмыслить; идентифицировать те свойства и признаки, которые схожи с заданными эталонами; распознавать в образцах главные и второстепенные

элементы, а также свойства, несущие важную информацию.

Отдельно необходимо отметить, что для развития интеллектуальных способностей дошкольников необходимо проводить работу по развитию умения запоминать информацию. Для этого могут быть использованы следующие средства и методы: составление смысловых связей и ассоциаций; применение средств обобщения и группирования признаков и свойств; конкретизация и классификация предлагаемой информации; кодирование информации при необходимости.

При организации игровых мероприятий или развивающих игр важно давать возможность ребенку самостоятельно оценить свои действия, проявить свой познавательный интерес к происходящему. Ребенок должен сам выстраивать коммуникативные акты с другими участниками игры, педагог в свою очередь может лишь помочь снять чувство неуверенности, агрессивности по отношению к окружающим. Такие качества ребенка, как воля, чувства, а также ум должны развиваться в гармонии друг с другом.

Для интеллектуального развития ребенка нами был разработан комплекс развивающих игр, направленный на развитие произвольности познавательных процессов ребенка, расширение кругозора детей, формирование ценностей познания. Для этого использовались развивающие игры: логические игры Л. Кэрролла, палочки Дж. Кюизенера, логические блоки З. П. Дьенеша, развивающие игры Б. П. Никитина, кубики Н. А. Зайцева, игры В. В. Воскобовича, игры с использованием ТРИЗ-технологий.

Игры конструктивно воздействуют на зоны как актуального, так и ближайшего развития ребенка, отличаются дидактической содержательностью, системностью и способ-

ствуют формированию конкретных умений и навыков.

При этом были учтены педагогические принципы, такие как активность, самостоятельность, добровольность и вариативность участия детей в игровом процессе, занимательность и новизна, состязательность, проблемность, динамичность, результативность и обратная связь в игровом процессе.

Кроме этого, в комплекс развивающих игр включались игры, обеспечивающие развитие у детей перцептивных действий: «Прыжки по геометрическим фигурам», «Прямое попадание», «Песочные буквы», «Зеркало», «Найди одинаковые колечки», «Кто спрятался?», «Кто это?», «Лишний», «Учим парами» и другие.

Среди таких игр наиболее популярны «Прыжки по геометрическим фигурам». На бумаге маркером рисуют простые, знакомые детям геометрические фигуры — круг, квадрат, прямоугольник, треугольник. Со временем можно использовать более сложные — пятиугольник, шестиугольник, восьмиугольник и ромб. Необходимо разместить эти геометрические фигуры на одной линии. Сначала дети просто перепрыгивают с одной фигуры на другую. При каждом прыжке ребенок должен называть фигуру, на которую прыгает. Необходимо повторить упражнение несколько раз, всегда начиная с первой фигуры и не пропуская ни одной. Для усложнения можно называть различные фигуры, на которые ребенок должен прыгнуть. Для тренировки памяти задача усложняется: «Пройди на пятках к прямоугольнику, а затем подпрыгни четыре раза на одной ноге на круге».

Игра «Прямое попадание» позволяет тренировать зрительно-моторную координацию, умение рассчитывать на свою силу; она способствует развитию логического мышления,

интеллектуальных способностей. Несколько кеглей поставьте на расстоянии ста восьмидесяти сантиметров от игрока, прокатывающего мяч. На кеглях могут быть нарисованы цифры. Игрок становится на расстоянии от семидесяти до ста восьмидесяти сантиметров от кеглей, в зависимости от своего возраста и умений, и пускает мяч катиться по полу. Можно предложить посчитать, сколько сбито кеглей, какой счет в этой игре получился. Для детей каждого возраста можно давать разные задачи, предложить играть поочередно: младший называет цифру, старший добавляет цифры, а средний (тот, кто уже знаком с цифрами, но пока еще не умеет делать математические операции) устанавливает кегли для следующего раунда.

Игра «Песочные буквы» способствует развитию логического мышления, интеллектуальных способностей. На листах бумаги изображаются буквы. На клей на буквах насыпаются рис, песок или соль. После того как клей подсохнет, излишки песка, соли или риса убираются. Полученный дидактический материал используется для изучения букв на ощупь с закрытыми глазами.

Игра «Зеркало» способствует развитию внимания детей, умения выполнять действия по установленному образцу. Дети становятся своеобразным «зеркалом», т. е. они повторяют те движения, которые показывает педагог: поднимают по очереди руки, разводят их в стороны, приседают, подпрыгивают и т. д.

Игра «Найди одинаковые колечки» направлена на формирование умения сравнивать различные предметы на основании величины, размера и других качеств предлагаемых предметов, основываясь лишь на зрительном соотнесении. Каждый ребенок получает пирамидки, в большинстве случаев дети сразу начинают играть с ними. После этого вос-

питатель демонстрируют различные колечки из другой пирамидки, а дети должны найти точно такие же у себя. Педагог проделывает это трижды, после чего дети должны поработать в парах, чередуясь в выполнении своих ролей.

Игра «Кто спрятался?» развивает смысловое запоминание, а также способности устанавливать смысловые связи между предметами. Перед детьми их раскладывают в произвольном порядке, это могут быть отдельные картинки с изображениями кукол, машинок и т. д. Задача ребенка — запомнить эти картинки и сопоставить их между собой, например, гаечный ключ и машинка, найти пары.

В игре «Кто это?» развивается целостное восприятие предметов, образные представления. Детям предлагают картинки, на которых изображены лишь силуэты отдельных животных, растений или предметов. Дети самостоятельно или, работая в парах, должны их отыскать. Найденный предмет, животное или растение помечаются фишками. Задача детей — найти как можно больше предметов, растений или животных и заработать максимальное количество фишек.

Игра «Лишний» способствуют развитию мышления через классификацию главных и второстепенных признаков. Детям предлагают картинки с изображением рядов предметов. Ребенок должен провести операции сравнения, выделить лишний предмет. Например, собака, кошка, медведь, корова.

Игра «Учим парами» способствует развитию внимания, мышления умения устанавливать смысловые связи. Детям предлагается запоминать произносимые слова, установить парные. Например, печь, холодильник; туча, дождь.

Выводы. На основе анализа психолого-педагогической литературы

уточнено содержание понятия интеллектуального воспитания старших дошкольников, под которым понимается процесс взаимодействия педагога и ребенка с целью развития его познавательных процессов, расширения его кругозора и усвоения им ценностей познания; раскрыта сущность развивающей игры как средства интеллектуального развития в дошкольном возрасте.

Полученные в ходе исследования результаты позволили резюмировать, что использование комплекса

развивающих игр в дошкольной образовательной организации представляется эффективным в процессе интеллектуального развития детей старшего дошкольного возраста.

В дальнейшем большой исследовательский смысл представляет собой изучение потенциала развивающей игры в этом процессе. Развивающая игра выступает как средство всестороннего воспитания личности, а также является основным средством интеллектуального развития ребенка.

1. Дыбина, О. В. Формирование у детей умения решать интеллектуальные задачи / О. В. Дыбина // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. — 2013. — № 1 (77). — Ч. 2. — С. 68-75.
2. Ильина, Т. А. Педагогика: Курс лекций / Т. А. Ильина. — М.: Просвещение, 1984. — 496 с.
3. Калашникова, Н. Г. Формирование у младших школьников общего умения решать задачи: схемы анализа, рекомендации, фрагменты уроков / Н. Г. Калашникова, Т. Г. Блинова. — Волгоград: Учитель, 2013. — 158 с.
4. Кушнир, Н. Я. Игровые комплексы для развития интеллектуальных способностей детей дошкольного возраста / Н. Я. Кушнир. — Минск, 2013. — 65 с.
5. Мошнина, Р. Ш. Подготовка образовательных учреждений к внедрению ФГОС в начальной школе / Р. Ш. Мошнина, С. Г. Батырева, Т. П. Хиленко и др. — М.: УЦ «Перспектива», 2011. — 44 с.
6. Ярецкая, А. Ю. Развивающая игра как средство интеллектуального воспитания старших дошкольников. Автореф. дис... канд. пед. наук. Воронеж. 2016. — 24 с.

This article presents the results of a study on the problem of intellectual development of children of preschool age. The article actualizes the concept of intellectual development of preschool children, highlights the features of preschool children, contributing to the formation of self-consciousness, self-identification as a subject, assimilating information. Offers educational games that contribute to the intellectual development of preschoolers.

Keywords: *intelligence, intellectual development, educational games, preschool age.*

Е. А. Лупандина

Роль изобразительного искусства в процессе духовно-нравственного воспитания детей в условиях начального образования

В статье освещен вопрос организации процесса духовно-нравственного воспитания учащихся младшего школьного возраста в рамках уроков изобразительного искусства общеобразовательной школы. Рассмотрены ресурсы духовно-нравственного воспитания детей в организации уроков изобразительного искусства в третьем классе общеобразовательной школы. Отмечены темы уроков тематического рисования, на которых возможно организовать работу по духовно-нравственному воспитанию. Рекомендованы соответствующие методы и приемы, способствующие духовно-нравственному воспитанию, предложен литературный и зрительный ряд.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание; изобразительное искусство, младший школьник, общеобразовательная школа.

Для современного этапа развития российского общества характерна переоценка многих фундаментальных ценностей, требующая изменения целей и задач обучения и воспитания. Современное общество все более отчетливо осознает необходимость внедрения эстетических, духовных и культурных ценностей в образовательную практику.

Вопросы духовно-нравственного воспитания сегодня актуальны в нашем образовании как никогда. Одной из причин является абсолютная деидеологизация общества, уничтожение института воспитания. Отречение от идеологии прошлого постепенно привело к распаду «связи времён»,

отсутствию чувства сопричастности к историческому прошлому своего Отечества.

Духовно-нравственное воспитание индивида является собой процесс последовательного накопления количественных и качественных показателей, изменений в системе его духовных ценностей, обеспечивающих вхождение личности младшего школьника в социокультурную среду на основе ее нравственно ориентированной, творческой, созидательной жизнедеятельности и успешной самореализации в государстве и обществе [2].

В педагогической науке в последние десятилетия стали появляться исследования, касающиеся вопросов духовно-нравственного воспита-

ния (В. А. Беляева, Т. А. Кондратюк, Н. А. Пархоменко, З. И. Саласкина).

Целью духовно-нравственного воспитания, по мнению Н. А. Пархоменко, является правильно сориентированное формирование личности, возможное только на основании всеобъемлющего знания движущих сил, потребностей, мотивов, жизненных планов, а также ценностных ориентаций воспитанника [5, с. 22].

Как отмечают многие педагоги и деятели культуры (Д. Б. Кабалевский, А. С. Макаренко, Б. М. Неменский, В. А. Сухомлинский, Л. Н. Толстой, К. Д. Ушинский) работу по духовно-нравственному воспитанию следует начинать с сенситивного младшего школьного возраста [3; 4].

ФГОС НОО ставит перед школой задачу подготовки ответственного гражданина, способного самостоятельно оценивать происходящее, строить свою деятельность в соответствии с интересами окружающих его людей [6]. Решение данной задачи непосредственно связано с формированием устойчивых духовно-нравственных свойств личности младшего школьника, личностного отношения к окружающим, овладением этическими, эстетическими и духовно-нравственными нормами. В формировании духовно-нравственных представлений учащихся и их духовного мира важную роль играет изобразительное искусство, которое является неотъемлемой частью общей системы начального общего образования [2].

Организация процесса духовно-нравственного воспитания младших школьников средствами изобразительного искусства может быть осуществлена с детьми третьего класса общеобразовательной организации. За основу можно взять программу «Изобразительное искусство» под редакцией Б. М. Неменского [4].

Так, тема третьего года обучения «Искусство вокруг нас» по дан-

ной программе закладывает фундамент формирования патриотических чувств младшего школьника, целенаправленно реализуя один из принципов программы «От родного порога — в мир культуры Земли», способствуя приобщению к культуре своей малой родины (например, культуры Оренбуржья) и к общечеловеческой культуре. Дети осознают, что окружающие нас предметы прочно связаны с отношением к миру [4]. Можно отметить темы уроков, в рамках которых необходимо организовать работу по духовно-нравственному воспитанию младших школьников: «Твои игрушки», «Твои книжки» (1 четв.), «Памятники архитектуры», «Парки, скверы, бульвары» (2 четв.), «Театр кукол» (3 четв.), «Музей в жизни города», «Картины исторические и бытовые» (4 четв.) и т. д.

В рамках выбранных тем мы предлагаем применять следующие методы и приемы духовно-нравственного воспитания младших школьников на уроках по изобразительному искусству: разъяснение произведений, предметов и явлений искусства; их анализ; совместное художественное творчество педагога и учащихся; поощрение, положительный пример, упражнение в искусстве (прослушивание музыки, рисование, тематическая игра).

Так, к примеру, изучая тему «Твои игрушки», учащиеся должны узнать о Музее игрушки в Сергиевом Посаде, в котором можно увидеть игрушки, сделанные из дерева, глины, соломы (городецкие, федосеевские, филимоновские, дымковские, богородские). Более подробно можно ребят познакомить с произведениями мастеров Богородского промысла деревянной игрушки, объясняя, как мастера создают свои игрушки с подвижными элементами. В ходе урока мы предлагаем использовать фото изделий мастеров

А. Н. Зинина, Н. И. Максимова, С. Бадаева, А. Чушкина, И. К. Стулова, презентации, музыкальный (русские народные песни) и литературный ряд (предания с. Богородское, русские народные сказки). Дети более подробно узнают о сюжетах богородских игрушек, которые резчики брали из крестьянской жизни и русских народных сказок, о том, что основными героями этих сказок были домашние животные и птицы, медведь и работающий мужик. Это получило отражение в названии игрушек: «Крестьянин и курочка», «Кавалер и дама», «Пастушок», «Крестьянский двор». Данный материал будет способствовать формированию у ребят чувства национального достоинства, появлению позитивных эмоций, развивать умение видеть памятники культуры в связи с бытом и жизнью народа, способствовать проявлению интереса к образцам русского народного искусства, обогащению художественных впечатлений ребят, формированию у них положительного отклика на красоту в природе, в человеческих отношениях, формируя желание заниматься подобного рода деятельностью.

Так, тема «Посуда у тебя дома» познакомит детей с произведениями народного декоративно-прикладного искусства, такими как Гжель, Хохлома. Зрительный ряд урока необходимо представить в виде фоторяда гжельской керамики, методической таблицы «Элементы гжельской росписи», репродукций или предметов декоративно-прикладного искусства, таблиц работ современных мастеров. Музыкальный ряд — русскими народными песнями. В ходе урока особое внимание важно уделить эмоциональной стороне создания формы в единстве с росписью, провести подробный анализ произведений гжельской росписи, педагогиче-

ского образца. В качестве вспомогательных средств и как способ приобщения к истокам народных традиций необходимо привлечь элементы народного фольклора: загадки, песни, поговорки. В работе над этой темой у ребят развивается способность видеть окружающий мир образно, умение выразить свои мысли различными средствами. Чувства, переживания об увиденном и услышанном формируют нравственные качества и поведение по отношению к себе, другим людям, обществу, государству, Отечеству, своей малой родине.

Изучая тему «Твои книжки», ребята знакомятся с творчеством известных художников-иллюстраторов — И. Билибина, Ю. Васнецова, Е. Чарушина, В. Конашевича. Необходимо формировать у детей представление о книге как величайшей драгоценности и произведении искусства, несущем огромный воспитательный нравственный потенциал.

В ходе изучения темы «Памятники архитектуры» можно поговорить о памятниках архитектуры нашей Родины, региональных достопримечательностях г. Оренбурга, в частности. Можно представить фотоматериалы следующих объектов архитектуры нашего города: Мемориал воинам, погибшим в локальных войнах и вооруженных конфликтах, Караван-сарай, Гостинный двор, Елизаветинские ворота. Далее показать в презентации соответствующий краеведческий материал. Литературный ряд можно составить из стихотворений В. Перкина «Мой край», А. Стешенко «Я родился в Оренбуржье, где растут ромашки», музыкальный ряд — С. Шмелев «Я — Оренбуржец».

Работы известных оренбургских архитекторов непременно разбудят живой интерес детей к окружающей действительности. Уча-

щиеся узнают в произведениях архитектуры известные им памятники, увидят и почувствуют, с какой любовью созданы эти произведения. В результате совместного художественного творчества с педагогом учащиеся могут нарисовать наиболее запомнившиеся памятники архитектуры, воспевающие красоту Оренбургского края. Необходимо организовать выставку работ в конце урока, чтобы увидеть, насколько дети прониклись чувством любви к нашей земле, к природе, к нашему Отечеству, своей малой родине. Встреча с архитектурными памятниками своей малой родины станет событием, которое послужит фундаментом развития патриотических чувств учащихся, формирования представлений об архитектурных памятниках как хранителях памяти о своем времени, о тех, кто строил и украшал нашу Родину.

Данный метод можно также рассмотреть на примере изучения темы «Парки, скверы, бульвары». Мы должны направить внимание учащихся на восприятие зеленых уголков в городской среде (парки, скверы, бульвары). В ходе беседы будут продемонстрированы слайды старинных дворцовых парков, садов: Кусково, Петергоф, Летний сад, Алмазово; современного Никитского ботанического сада в Крыму; репродукции работ русских художников К. Сомова, А. Бенуа, В. Борисова-Мусатова; фотографии с изображением известных скверов, бульваров, мемориалов. В ходе совместной практической работы дети могут изобразить разные по характеру парки. Проведенная работа будет также способствовать формированию патриотических чувств учащихся.

Изучая тему «Театр кукол», мы обратимся к истории Оренбургского областного государственного театра

кукол, расскажем о первом спектакле М. Лидеман «Ивашка-батрачок», поставленном режиссером Б. Е. Силичем в содружестве с художником Ю. Яковлевым, о работе театра в годы Великой Отечественной войны и в настоящее время. В качестве литературного ряда детям можно предложить книгу «Люди и куклы» Е. П. Шараповой — специалиста Оренбургского областного театра кукол, так они более подробно смогут узнать об истории Оренбургского областного театра кукол, его актёрах, спектаклях [7]. Упражнения по театрализованной деятельности будут способствовать формированию нравственных качеств, ценностного отношения к театральному искусству.

В рамках изучения темы «Музей в жизни города» можно провести виртуальный экскурс по музеям России: Третьяковской галерее, Эрмитажу, Русскому музею, познакомив учащихся с шедеврами отечественного искусства. В конце урока необходимо дать задание на дом: посетить краеведческий музей г. Оренбург, найти материал, посвященный музеям и произведениям искусства, хранящимся в них. В ходе изучения данной темы у учащихся будут сформированы представления о музее как особом значимом месте в культуре нашей страны.

Изучение темы «Картины исторические и бытовые» познакомит ребят с произведениями исторического и бытового жанров. В качестве положительного примера необходимо использовать картины исторического жанра, такие произведения, как «Витязь на распутье» В. Васнецова, «Александр Невский» П. Корина. Можно использовать живописные произведения со сценами из жизни людей (К. Сомов «Зима. Каток», Ю. Кугач «В субботу», Д. Жилинский «Спор-

тсмены»). Результат изучения данной темы — осознание учащимися положительного примера героев представленных произведений, ценности каждого мгновения человеческой жизни, запечатленного в художественном произведении.

Мы рекомендуем использовать традиционные методы духовно-нравственного воспитания: рассказ, разъяснение, этическую беседу, пример [1]. При подборе материала, надо рассматривать поступки конкретных людей — известных художников, скульпторов, архитекторов, родителей, друзей. Огромную силу воспитательного воздействия имеет пример героев произведений изобразительного искусства («Картина-портрет», «Скульптура в музее и на улице»). Посредством подробного знакомства учащегося с литературным произведением, мы предоставляем ему возможность отображения и передачи через рисунок собственных чувств, переживаний, эмоций, возникших в результате собственного понимания произведения. Подобного рода организованная деятельность будет всецело способствовать усвоению младшими школьниками духовно-нравственного опыта, заложенного в образах литературного творчества, развитию изобразительных навыков («Твои книжки»).

Рассказ и беседа на этическую тему в рамках уроков «Памятники архитектуры», «Картины исторические и бытовые», «Скульптура в музее и на улице» станут ярким эмоциональным изложением конкретных фактов и событий, имеющих духовно-нравственное содержание. Вышеназванные методы необходимо использовать при обсуждении и анализе поступков, для выработки нравственных оценок, как способ разъяснения ребятам принципов нравственности, их осмысления, а также как средство формирования комплекса моральных представле-

ний и понятий, выступающих в качестве основы формирования духовно-нравственных взглядов и убеждений, формирования ценностного ряда («Парки, скверы, бульвары»).

Важно отметить, что в работе по духовно-нравственному воспитанию на уроках изобразительного искусства необходимо подобрать как положительные, так и отрицательные примеры (проблема сохранения парков и скверов). Необходимо обратить внимание учащихся на негативное в произведениях, в поведении людей, что научит их анализировать последствия неправильных поступков, извлекая правильные выводы. К месту приведенный негативный пример поможет удержать ребенка от неправильного поступка, сформировать понятие о безнравственном. В ходе такой работы будут затронуты многие стороны духовно-нравственного воспитания младших школьников. Можно побеседовать о понятиях «добро» и «зло» на примере сюжетов живописных произведений, затронув тему любви к природе.

Таким образом, грамотно организованный процесс духовно-нравственного воспитания детей на уроках изобразительного искусства в условиях начального образования доказывает необходимость систематической работы по данному направлению посредством использования различных методов и приемов духовно-нравственного воспитания. Особо актуальна работа над такими его составляющими, как усвоение и принятие младшими школьниками традиционных моральных норм, нравственных идеалов, развитие духовно-нравственных, эстетических чувств, формирование высоконравственного сознания и поведенческого отношения к себе, другим людям, Отечеству, обществу, государству, своей малой родине.

1. Аверина, Н. Г. О духовно-нравственном воспитании младших школьников // Начальная школа. — 2005. С. 68–71.

2. Круглова, Т. Е. Изобразительное искусство как средство духовно-нравственного и патриотического развития и воспитания младших школьников / Т. Н. Круглова, Н. Г. Голубева // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXI междунар. студ. науч.-практич. конф. № 4 (31). — Режим доступа: URL: [http://sibac.info/archive/guman/4\(31\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/4(31).pdf) (дата обращения: 02.05.2018).

3. Макаренко, А. С. Лекции о воспитании детей. Соч. В 7-ми т. т. IV: учебное пособие. — М.: 1979. — 137с.

4. Неменский, Б. М. Изобразительное искусство. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией Б. М. Неменского. 1-4 классы: пособие для учителей общеобразоват. организаций / Б. М. Неменский, Л. А. Неменская, Н. А. Горяева. — М.: Просвещение, 2015. — 128 с.

5. Пархоменко, Н. А. Духовно-нравственное воспитание школьников на традициях народной культуры: автореф. дисс. канд. пед. наук. — Курск, 2002. — 22 с.

6. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования: текст и изм. и доп. М-во обр. и науки РФ. — М.: Просвещение, 2016. — 37 с.

7. Шарапова, Е. П. Люди и куклы. — Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 2010. — 287 с.

The article deals with the organization of the process of spiritual and moral education of pupils of primary school age within the lessons of fine arts of secondary school. The resources of spiritual and moral education of children in the organization of lessons of fine arts in the third grade of secondary school. Themes of lessons of thematic drawing within which it is possible to organize work on spiritual and moral education are noted. The appropriate methods and techniques promoting spiritual and moral education are recommended, the literary and visual range is offered.

Keywords: *spiritual and moral education; fine arts, Junior schoolboy, secondary school.*

И. Г. Матросова

Управление процессом формирования готовности студентов-дизайнеров к использованию педагогического дизайна

Статья посвящена изучению проблемы педагогического управления процессом формирования готовности студентов-дизайнеров к использованию педагогического дизайна в процессе профессиональной подготовки в ВУЗе. Рассмотрены необходимые компетенции для реализации проектов педагогического дизайна, что необходимо для четкого определения целеполагания процесса управления формированием готовности, предложены этапы этого процесса.

Ключевые слова: педагогическое управление, педагогический дизайн, формирование готовности, компетенции проектирования педагогического дизайна

Актуальность. Педагогическое управление образовательным процессом имеет особое значение в реалиях компетентностного подхода. Педагогический процесс профессиональной подготовки любых специалистов в вузе имеет четко определенные цели — освоение общекультурных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций на нормативном уровне за отведенное для этого учебным планом время. Естественным требованием к организации такого процесса является поиск способов эффективного управления этим процессом.

Анализ последних исследований и публикаций. В педагогической науке активно обсуждаются проблемы управления в сфере образования. Достаточное внимание зарубежными и отечественными учёными уделено вопросам управления качеством образования

(Ю. К. Бабанский, Б. С. Блум, В. И. Загвязинский, В. В. Краевский, И. Я. Лернер, М. М. Поташник, А. И. Субетто, М. Дж. Фразер и др.), однако задачи управления педагогическим процессом в настоящее время не имеют однозначного решения. Современное развитие методологического базиса теории управления позволяют выявить наиболее существенные характеристики этого процесса:

— целеполагание и выбор необходимых и достаточных способов, средств и воздействий, улучшающих функционирование или развитие данного объекта;

— функциональное обеспечение организационных систем разнообразной природы с сохранением их определенной структуры и режима деятельности, приводящее к определенной цели;

— создание и осуществление воздействий, обеспечивающих ожидаемое функционирование объекта, приводящее к определенной цели.

Несмотря на множество существующих различных характеристик процесса управления, можно выделить наиболее существенные из них для изучения процесса педагогического управления. Феномен педагогического управления достаточно широко рассматривается в работах таких ученых, как В. П. Беспалько, В. В. Гузеев, Ю. А. Конаржевский, П. И. Третьяков, В. А. Якунин и др., который определяется исследователями как деятельность педагога, ориентированная на создание условий, обеспечивающих достижение предполагаемых образовательных целей. При этом предметом педагогического управления выступает как профессиональная деятельность педагога — преподавание, так и деятельность обучаемого — учение.

Отдельные аспекты управленческой деятельности учителя рассматриваются в работах Н. В. Кузьминой, В. Н. Зайцева, В. Г. Максимова, Н. Ф. Талызиной и др.

Объект исследования — профессиональная подготовка студентов дизайнеров в ВУЗе.

Предмет исследования: педагогическое управление формированием готовности студентов дизайнеров к использованию педагогического дизайна.

Цель работы: изучение процесса педагогического управления формированием готовности студентов дизайнеров к использованию педагогического дизайна.

Изложение основного материала. Понятие управления оказывается исключительно важным, и, можно сказать, незаменимым при объяснении механизмов и закономерностей психического развития индивидов в процессе обучения и воспитания. По утверждению Г. П. Щедровицкого [3], в современном обществе деятельность индивидов никогда не вырастает, не

развивается из другой, подобной ей деятельности: она всегда складывается, формируется, как управляемая деятельность, а это значит, проходит через «каналы» познания, т. е. превращения их в субъективные средства деятельности. В данном случае речь идет об управлении профессиональным обучением как процессом профессионального развития личности в образовательном пространстве вуза. Рассматривая обучение как процесс управления, В. А. Якунин [4] выделяет следующие функциональные компоненты педагогической деятельности: целеопределение, информационное обеспечение, прогнозирование, принятие решений, организация исполнения, общение и коммуникация, контроль и коррекция.

По мнению этого автора, все составные элементы управления образуют единую функциональную систему обучения, системообразующим фактором в ней являются цели обучения и воспитания, на которые сориентированы и которым подчинены все другие функции управления [4; с. 20].

Для теоретического анализа педагогического управления процессом формирования готовности студентов дизайнеров к использованию педагогического дизайна воспользуемся циклом Шухарта-Деминга (цикл PDCA), представляющего собой циклическую модель управления, состоящую из четырех последовательно применяемых процессов: *планируй* (Plan), *выполни* (Do), *проверь* (Check), *корректируй* (Action) [1].

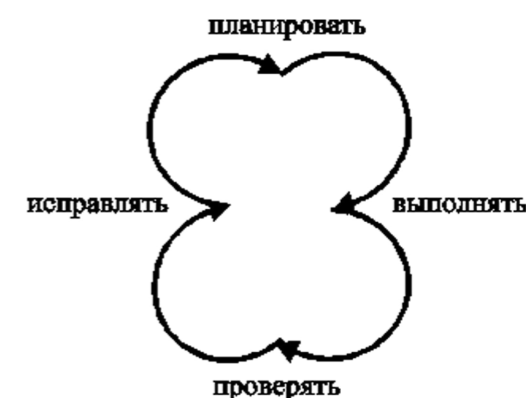


Рис. 1 Цикл Шухарта-Деминга

Практически цикл Шухарта-Деминга представляет собой технологию управления. Рассматривая процесс формирования готовности студентов дизайнеров к использованию педагогического дизайна с позиции теории управления можно выделить следующие этапы управленческой педагогической деятельности: определение исходного состояния субъекта и объекта управления, постановка целей управления — задание уровней соответствующих компетенций в области педагогического дизайна; разработка программы управления и технологии ее осуществления; сбор и обработка данных обратной связи о состоянии субъектов и объектов управления в отдельно взятые моменты процесса, принятие решений и реализация психолого-педагогического воздействия по данным обратной связи; формулирование критериев достижения поставленной цели.

Рассмотрим необходимые компетенции для реализации проектов педагогического дизайна, поскольку без этого невозможно четко определить цели педагогического управления. Следует отметить, что за рубежом подготовка педагогических дизайнеров осуществляется по отдельным учебным планам как на квалификационном уровне бакалавра, так и магистра. При этом, целевыми установками такой профессиональной подготовки являются стандарты компетенций, разработанные Международным обществом технологий в образовании (International Society for Technology in Education, ISTE), рекомендации проекта ЮНЕСКО для освоения педагогами информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) и международные стандарты ключевых компетенций педагогических дизайнеров *ibstpi*® (International Board of Standards for Training, Performance and Instruction, 2012) [5]. Однако в среде практиков педагогического дизайна все чаще возникают вопросы об устаревании этих компе-

тений в связи с изменившейся ситуацией интенсивного развития информационной среды, которая требует на стадии внедрения активного участия не только педагогических дизайнеров, но и самих обучающихся [6]. К тому же, разработанные и внедренные технологии совместного обучения и интерактивные учебные объекты, повышающие эффективность учебного процесса, требуют дополнительного времени, не предусмотренного учебным планом, для создания особых педагогических условий.

Международные стандарты компетенций (*ibstpi*®) включают четыре области педагогического дизайна: (1) содержание и структурирование учебных материалов, (2) планирование и анализ, (3) проектирование и разработка, и (4) реализация и управление.

В каждой из этих областей, определяются конкретные симптомокомплексы компетенций. Для первой области особое значение имеет такая компетенция, как способность эффективно общаться в визуальной, устной и письменной формах. Практически речь идет о коммуникативных навыках. Для дизайнера коммуникативная компетенция имеет особое значение, поскольку ему необходимо умение профессионально общаться с заинтересованными в дизайн-проекте лицами, причем не только лично, но и в сетевом режиме в комбинации синхронных и асинхронных взаимодействий. Необходимо умение четко структурировать информацию, выделять ключевые факторы, аргументированно обосновывать проектные решения. Но любая коммуникация предполагает создание положительных эмоциональных состояний, которые способствуют восприятию информации. Приемы, которыми овладевают дизайнеры, осваивая создание рекламных образов для достижения эффективного воздействия на потребителя, прекрасно могут быть использованы при разработке проектов педагогического дизайна.

В государственных стандартах высшего образования по направлению подготовки «Дизайн» такая общекультурная компетенция определена как способность к коммуникации в устной и письменной формах, на русском и иностранном языках, для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия.

Вторая область педагогического дизайна — планирование и анализ. Любой дизайн-проект начинается с предпроектного исследования и предполагает владение методологией исследования дизайн-объектов, которая помогает расширить знания о его разработке, внедрении и реализации. Дизайнеру необходимы знания из многих смежных областей, умение использовать междисциплинарный подход. А для этого необходимо освоение такой компетенции, как способность к самоорганизации и самообразованию.

Что касается планирования и анализа, то одним из ключевых навыков для дизайнера является проведение оценки потребностей, изучение психологического портрета потребителя и его мотивов, чтобы определить целесообразность и обоснованность результатов проекта. В контексте интерактивного обучения, являющегося ключевым элементом текущей образовательной технологии, существенным является определение и описание характеристик пользователей и целевой анализ характеристик инновационной информационной среды.

Следующая область педагогического дизайна — проектирование и разработка — предполагает свободное владение дизайнерами современными методами проектирования с использованием информационно-коммуникационных технологий, овладение такой профессиональной компетенцией как способность осуществлять поиск, хранение, обработку и анализ информации из различных источников и баз данных, представлять ее в требуемом формате с использованием информационных, компьютерных и сете-

вых технологий. Это, в свою очередь, требует знания большого количества современного программного обеспечения, которое не только позволяет обрабатывать, сохранять и передавать информацию, но и способствует созданию инновационной информационной среды, позволяющей пользователю активно выбирать подходящую для него модель педагогической коммуникации.

Учитывая вышесказанное, набор компетенций, связанных с реализацией и управлением элементами информационной среды обретает новый смысл и значение; предполагает овладение способностью работать в команде, толерантно воспринимая социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия, что в свою очередь содействует развитию сотрудничества, партнерства и отношений между всеми участниками дизайн-проекта.

Таким образом, рассматривая в данном случае формирование готовности к использованию педагогического дизайна студентами-дизайнерами как освоение определенных симптомокомплексов компетенций, определим основные этапы педагогического управления этим процессом:

- выявление целей педагогического процесса формирования готовности к использованию педагогического дизайна;
- определение компонентного (структурного) состава готовности к использованию педагогического дизайна;
- разработка механизма оценки развития готовности к использованию педагогического дизайна, позволяющего принимать управленческое решение;
- создание и поддержка соответствующей дидактической информационной среды, способствующей формированию этой готовности;
- учет потенциала и динамики развития личности студента в процессе взаимодействия с созданной дидактической информационной средой,

индивидуальная коррекция взаимодействия.

Следует отметить, что управление формированием готовности к использованию педагогического дизайна в образовательном пространстве вуза довольно сложная задача, так как мы рассматриваем, прежде всего, учебно-познавательную деятельность, а не профессиональную.

Особенности учебной деятельности и ее отличие от профессиональной можно найти во многих исследованиях педагогов и психологов. Основные из них — функциональные, относящиеся к ориентации учебной деятельности, способам ее осуществления, содержательного аспекта, а также характерной особенности — универсальности, проявляющейся в том, что она является основой любой другой деятельности. Принимая во внимание отличие учебно-познавательной деятельности от профессиональной, системную природу готовности, можно выявить основные управленческие функции формирования готовности в процессе профессиональной подготовки:

*информационно-аналитическую;
*диагностическую; *проектировочную;
*организационную (подготовительную, операционную, корректирующую).

Вышеназванные функции управления педагогическим процессом формирования готовности к использованию педагогического дизайна осуществляются посредством использования соответствующих педагогических средств, методов и форм обучения и воспитания, отражающихся в содержании педагогической управленческой деятельности, а также при обеспечении этой деятельности адекватными организационно-педагогическими и дидактическими условиями.

Необходимо отметить, что при управлении процессом формирования готовности к использованию педагогического дизайна следует использовать ситуационный подход. Теория

ситуационности в управлении утверждает, что не может быть единственного универсального набора принципов управления, одинаково эффективных всегда и везде, потому что в разных условиях лучшие результаты приносит использование разных стратегий [2]. В условиях проектируемого педагогического процесса это утверждение важно, поскольку в качестве переменных факторов, влияющих на процесс формирования готовности, можно выявить два существенных — это состояние среды формирования (материально-техническая база вуза, наличие научно-методического и информационного обеспечения процесса, применение адекватных педагогических технологий профессорско-преподавательским составом) и состояние объекта управления (уровень развития профессионально-важных качеств у всего контингента обучающихся, внутренняя и внешняя мотивация учебной и профессиональной деятельности).

Вышеизложенное позволяет сделать **выводы**, что педагогическое управление процессом формирования готовности студентов дизайнеров к использованию педагогического дизайна будет наиболее эффективным при условии осуществления следующих основных управленческих функций: информационно-аналитической; диагностической; проектировочной и организационной (подготовительной, операционной, корректирующей), органически реализованных в содержании педагогической деятельности.

Дальнейшее исследование будет направлено на построение педагогической модели формирования готовности студентов — дизайнеров к использованию педагогического дизайна, выявление адекватных диагностических процедур определения уровней готовности и разработка методики освоения педагогического дизайна в процессе изучения профессиональных дисциплин.

1. Баландин Е. С. Международные стандарты ИСО серии 9000-2000: Методические рекомендации по применению / Е. С. Баландин, В. Г. Юдаева. — Ульяновск: УлГТУ, 2003. — 90 с.

2. Государственное управление. Словарь-справочник (по материалам «International Encyclopedia of Public Politic and Administration») Государственное управление словарь-справочник (по материалам «International Encyclopedia of Public Politic and Administration») / под ред. Волчковой Л. Т., Кузнецовой А. Б., М. Хольцера, Дж. Шафрица. — СПб: Петрополис, 2001. — 632 с.

3. Щедровицкий Г. П., Э. Г. Юдин О применении понятия «управление» в психических и педагогических исследованиях Вопросы активизации мышления и творческой деятельности учащихся [Электронный ресурс] / Г. П. Щедровицкий, Э. Г. Юдин // Тезисы доклада на межвузовской конференции. — Режим доступа: <http://www.fondgp.ru/gp/biblio/rus/16>.

4. Якунин В. А. Обучение как процесс управления. Психологические аспекты / В. А. Якунин. — Л., 1988. — 154 с.

5. International Board of Standarts for Training, Performance and Instruction. [Electronic resource]. — Access mode: <http://ibstpi.org/>.

6. Sims R. Where practice informs theory: reshaping instructional design for academic communities of practice in online teaching and learning/ R. Sims and D. Jones // Inform. Technol. Educ. Soc. — 2003. — № 4(1) — pp. 3–20.

The article is devoted to the study of the problem of pedagogical management of the process of formation of the design students' readiness to the use of pedagogical design in the process of vocational training at the university. The necessary competencies for the implementation of pedagogical design projects were considered, which is necessary for a precise definition of the goal-setting of the readiness management process, the stages of this process are proposed.

Keywords: pedagogical management, pedagogical design, formation of readiness, competence of designing pedagogical design

УДК: 378

М. Р. Скоробогатова

Особенности контроля и оценивания в системе подготовки научных кадров в странах Евросоюза

В статье рассматривается процесс защиты диссертационного исследования в странах, принимающих участие в Болонском процессе: Великобритании, Германии, Италии и Франции. Установлены такие особенности, как обеспечение международного представительства в экспертном совете по защите диссертаций, автономия университетов в присвоении ученых степеней, гармонизация номенклатуры ученых степеней, балльное оценивание диссертации и критерии ее оценивания.

Ключевые слова: научные кадры, подготовка научных кадров, PhD, университеты Европы.

Введение. Приоритетной задачей высшего образования Российской Федерации является модернизация системы подготовки научных кадров в условиях европейской и международной интеграции. С этой целью в 2003 году Россия присоединилась к Болонскому процессу, предлагающему механизмы сближения и гармонизации европейских систем высшего образования, регионального и трансграничного сотрудничества.

Образовательные реформы на уровнях бакалавриата и магистратуры в рамках Болонского процесса позволили в короткие сроки приблизить систему высшего образования России к европейским стандартам. Однако реформирование института аспирантуры столкнулось с рядом проблем, не позволивших обеспе-

чить в полной мере соответствие российской системы подготовки научных кадров современным европейским и мировым стандартам. На этом основании исследование тенденций развития системы подготовки научных кадров в других странах-участниках Болонского процесса является необходимым и практически востребованным.

Вопросы подготовки научных кадров рассматривались в работах отечественных и зарубежных авторов: Б. И. Бедный, А. А. Грибанькова, Е. В. Маклакова, Н. В. Маресова, А. А. Миронос, Д. Р. Сабирова М. С. Сунцова; P. Altbach, M. Anderson, D. Boud, S. Danby, B. Evans, H. Green, G. Jones, B. Kehm, A. Lee, M. Nerad, S. Powell, J. Sadlak, J. Shin.

Цель статьи — рассмотреть особенности контроля и оценивания в

системе подготовки научных кадров в странах Евросоюза, принимающих участие в Болонском процессе.

Изложение основного материала. Контроль в системе подготовки научных кадров в каждой стране имеет ряд особенностей, связанных со стремлением сохранить национально-культурную и образовательную идентичность, университетские традиции и конкурентные преимущества. Современные интеграционные процессы, вызванные построением Европейского пространства высшего образования, определяют общие тенденции развития процесса защиты диссертационной работы.

Поскольку во всех странах, ратифицировавших Болонское соглашение, в систему подготовки докторантов (аналог российских аспирантов) входит образовательная программа, то предварительным условием допуска к защите диссертационной работы является ее успешное прохождение. Целью является приобретение исследовательских и профессиональных компетенций, необходимых для работы над научным исследованием, сдача соответствующих экзаменов. Исключением здесь является Германия, поскольку в этой стране сохраняется индивидуальная модель подготовки докторантов, не предусматривающая обязательного образовательного компонента. Главным же требованием получения ученой степени во всех странах является предоставление завершенной диссертационной работы как подтверждения системного понимания своей сферы исследования, владение навыками и методами исследования, способность создавать новый научный замысел, умение использовать критический анализ и синтез новых идей.

В последнее десятилетие новой тенденцией является то, что докторанты должны иметь научные публикации по теме исследования и обязательно участвовать в конференциях, в том числе зарубежных. Количество статей и конференций устанавливается в каждом университете, по каждой программе отдельно в среднем от одной до пяти.

Помимо этого, в каждой стране существуют дополнительные условия для допуска к защите диссертации: разрешение директора докторской школы, краткое изложение диссертации (в среднем 250 слов), список публикаций, краткая биография, письменное представление на докторанта и на его работу (примерно 250 слов) от научного руководителя.

В случае выполнения всех требований докторант представляет диссертацию и пакет сопроводительных документов в диссертационный совет университета, который является автономным и конечным гарантом качества выполнения диссертационной работы. Диссертационный (или экспертный) совет — это коллегиальный орган, обеспечивающий независимую экспертизу исследования и состоящий из ученых, специализирующихся по темам, близким к защищаемой работе. Тенденцией в организации диссертационного совета является приглашение докторов наук из других университетов, в том числе зарубежных. Во французских университетах не менее трети членов совета должны быть сотрудниками другой докторской школы или другого университета. В Великобритании в состав диссертационного совета обязательно входят представители другой профильной кафедры, внешний и внутренний эксперты и руководитель исследования [7].

Для каждой работы председатель совета назначает от двух до четырех экспертов, в том числе представителей зарубежных университетов, которые должны дать письменную рецензию на представленную диссертацию. В рецензии, чаще всего, отражаются незначительные замечания по работе, которые докторант обязуется исправить в установленный срок. В случае значительных замечаний, которые в целом не влияют на положительный результат работы, докторанту предоставляется дополнительное время (не более шести месяцев) для доработки текста диссертации. Дата защиты диссертации назначается только в случае положительной оценки всеми экспертами.

Требования к диссертационной работе идентичны во всех исследуемых странах:

- самостоятельность и оригинальность научного исследования;
- использование существующей или разработка новой научной методологии;
- демонстрация способности к самостоятельному критическому анализу;
- наличие перспективы в данной области исследования;
- умение принимать обоснованные решения в сложных вопросах;
- навыки использования научного стиля в написании исследования.

Вместе с тем, каждый университет имеет возможность устанавливать внутренние требования к оформлению диссертации. В качестве примера приведем требования к оформлению диссертации Института образования Лондонского университета (Institute of education University of London) [3]:

1. Текст диссертации должен быть четким и понятным любому читателю; приветствуется оформле-

ние таблиц и рисунков, разделение на главы и разделы; сжатый стиль, без дублирования материала; полный и точный библиографический список; объем работы — 75-80 тыс. слов, абсолютный максимум — 100 тыс. слов.

2. Необходимо соблюдать логические и рациональные связи между составными частями диссертации.

3. Обязательное наличие, как минимум, двух публикаций в реферативных журналах по результатам научного исследования.

4. Исследование должно быть написано самостоятельно. В случаях работы аспиранта в группе исследователей необходимо доказать независимость и самостоятельность результатов своей работы.

5. Докторант должен продемонстрировать подробные знания о первоисточниках и понимание основных теоретических и методологических вопросов. Обзор должен содержать критический анализ литературы с пониманием проблем и различий мнений.

6. Обзор литературы должен определить новое теоретическое или методологическое решение проблемы; четкое и краткое изложение задач исследования должно быть оформлено в виде гипотезы, предположения.

7. Анализ данных должен продемонстрировать актуальность, методы и достигнутые результаты исследования. Кроме того, используемые аналитические методы должны быть обоснованы и обеспечивать выполнение поставленных задач; любые проблемы, возникающие при анализе, должны быть признаны.

8. Заключение диссертации должно включать выводы исследования без повторения написанного текста и быть сконцентрированным на научной новизне. Резуль-

таты должны включать теоретическую и практическую значимость. В завершение следует указать на необходимость дальнейшего развития научной проблемы с указанием вопросов, требующих последующего рассмотрения.

По объему диссертации могут отличаться в зависимости от направления подготовки, но в среднем составлять 80-100 тыс. слов (400-500 страниц) в гуманитарных направлениях и около 60 тыс. слов (250-300 страниц) в медицинском или математическом направлениях [6; 9].

Обязательным условием является подтверждение докторанта об оригинальности работы и отсутствии в ней плагиата. Данное подтверждение указывается или в начале диссертации, или в виде специального сертификата, указывающем, что диссертация является результатом собственной работы и не включает ничего, что является совместной работой, и что диссертация не была представлена на соискание ученой степени или любого другого диплома ни в одном другом учреждении. Вместе с тем, в текстах диссертации, после содержания обязательно приводятся слова благодарности научному руководителю, экспертам и часто членам семьи за поддержку и терпение.

Процедура защиты включает презентацию работы и ее основных положений, дискуссию между членами диссертационного совета и докторантом. В ряде немецких университетов в ходе защиты традиционным является проведение беседы о планах докторанта на будущую исследовательскую деятельность. Время, отведенное на процесс защиты, в каждой стране разнится. Так, в Германии на процесс защиты отводится от 60 до 90 минут, во Франции — до 120 минут, в Велико-

британии — от 90 до 180 минут, а в Италии — от 180. К примеру, в Германии время, отведенное на защиту диссертации, распределяется следующим образом:

— 15 минут — на сообщение о готовности совета, на назначение председателя, объявляются эксперты и протоколист;

— 35 минут — на изложение исследования;

— 40 минут — на обсуждение [8].

Решение принимается на основе тайного голосования, результат доводится до сведения всех присутствующих в день защиты диссертации.

Утвержденную диссертацию необходимо представить в национальные библиотеки. Однако, если в Великобритании, Франции и Италии этот процесс осуществляется до процедуры защиты диссертации, то в Германии только после успешной защиты. Кроме того, одной из последних тенденций во всех странах является публикация диссертационной работы в сети Интернет.

Процесс защиты диссертации в Германии, Франции и Италии является открытой процедурой (за исключением конфиденциальных тем). В Великобритании данная процедура имеет закрытый характер, но последнее время она критикуется как несоответствующая принципам Болонского процесса.

Защита диссертации осуществляется на национальном языке, но общей тенденцией является увеличивающееся количество защит на английском (к примеру, в Италии только 60% защит диссертаций проходит на национальном языке) [1].

Особенностью контроля в системе подготовки научных кадров в странах Западной Европы является как оценивание самой диссертации, так

и процедуры защиты. В случае отклонения диссертации кандидат на присвоение ученой степени в течение трех месяцев может подать апелляцию при условии:

— процессуального нарушения при проведении экспертизы;

— предубеждения или неадекватной оценки к личности докторанта в процессе экспертизы.

Результаты оценивания диссертационной работы, как правило, оформляются в виде протокола,

где по каждому параметру выставлена определенная оценка. Поскольку ни на европейском, ни на национальном уровне не разработано четких однозначных критериев оценок, в каждом университете и на факультете могут быть разработаны оригинальные протоколы. Приведем примерный вариант протокола с перечнем критериев, по которым оценивается диссертационная работа (таблица 1).

Таблица 1

Примерный протокол оценивания диссертационной работы

Критерии	Общее кол-во баллов	Комментарии
1. <u>Представление научной проблемы</u> : аргументация проблемы; формулировка цели; насколько развито критическое мышление; понимание предмета и анализ литературы; понимание теоретической концепции; литературная база; постановка гипотезы.		
2. <u>Методология исследования</u> : постановка задач; логика в плане исследования; соблюдение нормативно-технических требований.		
3. <u>Качество научного текста</u> : грамматика и орфография; логическая структура текста; стиль соответствует дисциплине.		
4. <u>Оригинальность, научная новизна, вклад в науку</u> : потенциал для научного открытия; наличие публикаций; объем диссертации в опубликованных материалах.		

Особенностью в странах Западной Европы является оценивание диссертационной работы. Так, в Италии и во Франции — трехуровневая система оценивания диссертации. В Италии — «отлично», «очень хорошо» и «хорошо» [5, с. 13], или, как например, в университете Пиза — «отлично» «хорошо» и «достаточно» [10, с. 11]. Во Франции — «отлично», «превосходно» и «похвально». Как видно, в Италии и во Франции нет неудовлетворительной оценки, в случае несоответствия необходимым критериям или наличия грубых нарушений диссертация снимается с рассмотрения. В Германии оценивание включает следующие градации: «отлично», «очень хорошо»,

«хорошо», «удовлетворительно» и «неудовлетворительно».

Оригинальной является система оценивания диссертационной работы в Великобритании, где применяются следующие градации:

— присвоение ученой степени доктор философии (PhD);

— присвоение ученой степени доктор философии при условии незначительных изменений и исправлений;

— отказ о присвоении ученой степени с присвоением степени магистра или возможностью предоставления повторной подачи диссертации после исправления замечаний (подобная процедура встречается и в Италии, где после первого года обучения в аспирантуре обучающийся

может обратиться с ходатайством о получении степени магистра философии — Mphil);

— отказ о присвоении ученой степени, но с правом предоставления исправленной диссертации в установленный срок;

— отказ о присвоении ученой степени доктора философии с присуждением степени магистра без возможности повторной подачи диссертации;

— отказ о присвоении любой степени без возможности повторной подачи диссертации.

При этом два последних варианта отказа о присвоении ученой степени встречаются исключительно редко, только в тех случаях, когда экзаменаторы убеждены в отсутствии у кандидата шансов для достижения требуемого стандарта.

Общеввропейской тенденцией является гармонизация номенклатуры ученых степеней, предполагающая единое название — доктор философии — PhD (от лат. Philosophiae doctor). Однако и в этом вопросе в каждой стране существуют свои национальные особенности. Так, в Германии, практически во всех университетах, используют общеевропейское название ученой степени — PhD. В Великобритании большинство университетов используют аббревиатуру PhD, но существует и большое разнообразие названий профессиональных ученых степеней (доктор права — DL, доктор образования — Ded, доктор медицины — DM, доктор дело-

вого администрирования — DBA и др.). А такие университеты, как Букингемский, Сассекс, Йорк используют аббревиатуру Dphil. В Италии основной ученой степенью является «доктор научного исследования» — Dottorato di Ricerca или DR, а во Франции — доктор наук — Doctorat [2; 4].

Со времен становления европейских университетов сохраняются некоторые особенности торжественной церемонии возведения в ученую степень. Перед вручением диплома PhD кандидаты облачаются в мантию и академическую шляпу. Чаще всего дипломы выдаются всем защитившимся в один установленный для этого день, новый доктор произносит похвальную речь в адрес своего руководителя и заканчивается все торжественным обедом (обед Аристотеля).

Вывод. Таким образом, контроль и оценивание диссертационного исследования в странах Евросоюза во многом носят исторический характер. Особенности являются: обеспечение международного представительства в экспертном совете по защите диссертаций с целью повышения реализации объективной и всесторонней оценки проведенных научных исследований, автономия университетов в присвоении ученых степеней, гармонизация номенклатуры ученых степеней, балльное оценивание диссертации и применение четких критериев ее оценивания.

1. Борганс, Л. Американизация европейского высшего образования и науки / Л. Борганс, Ф. Керверс // Вопросы образования. — 2010. — №2. — С. 5-44.

2. Altbach, P. Doctoral Education: Present Realities and Future Trends, College and University Journal. — 2004. — Vol 80. — №2. — Pp. 3-10.

3. Criteria for assessing PhD thesis. Institute of education University of London — 3 p.

4. De Rosa, A. S. New forms of international cooperation in doctoral training: Internationalization and the international Doctorate — One goal, two distinct models // Higher Edu-

cation in Europe. Comparing Doctoral Training in Europe and North America. Vol. XXXIII. 2008. №1. Pp. 3-26.

5. Doctoral Education in Italy. Guido Germano. — Nov. 9, 2001 // Science [Электронный ресурс]. — URL: http://sciencecareers.sciencemag.org/career_magazine/previous_issues/articles/2001_11_09/nodoi.4020794993494552315.

6. Doctoral degree. Characteristics // Quality Assurance Agency for Higher Education. — September 2015. — 26 p. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.qaa.ac.uk/en/Publications/Documents/Doctoral-Degree-Characteristics-15.pdf>.

7. European Research Area. Facts and Figures 2014. European commission. — 93 p.

8. Kehm, B. M. Forces and Forms of Change: Doctoral Education in Germany within the European Framework. Paper presented to the Conference «Forces and Forms of Change in Doctoral Education Internationally» organised by CIRGE, 6-9 September 2005 in Seattle.

9. PhD programs in Italy by Dr Nathalie Mather-L'Huillier [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.findaphd.com/study-abroad/europe/phd-study-in-italy.aspx>.

10. Regolamento di ateneo sul Dottorato di ricerca per i corsi attivati dall'a. a. 2013/2014 Dottorato di Ricerca Università di Pisa [Электронный ресурс]. — URL: <http://dottorato.unipi.it/index.php/it/docenti.html>.

The article describes the process of defending dissertation research in the countries participating in the Bologna process: the UK, Germany, Italy and France. Such features as the establishment of international representation in the expert council for theses dissertations, the autonomy of universities in the assignment of academic degrees, the harmonization of the nomenclature of academic degrees, the scoring of the dissertation and the use of criteria for its assessment were established.

Keywords: *scientific personnel, training of scientific personnel, PhD, universities of Europe.*

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Н. С. Безкоровайная

Тенденции развития жанра оперетты в контексте проблем музыкальной социологии

Предметом настоящей статьи являются основные тенденции в развитии жанра оперетты в контексте актуальных проблем музыкальной социологии. В работе на историко-теоретическом уровне с использованием интегрированного подхода показана связь тенденций развития жанра оперетты в контексте взаимодействия с социумом.

Ключевые слова: оперетта, мюзикл, либретто, социум, музыкальная социология, интегрированный подход.

Оперетта — своеобразный жанр, которому свойственны лёгкое содержание, сочетание песенного исполнения, инструментальной музыки и танца, а также использование значительных по объёму фрагментов обычной речи в диалогах, монологах и репликах. С момента появления данного жанра музыкального искусства не ослабеваёт интерес не только к его исполнению, но и к изучению. Среди исследователей стоит отметить М. Янковского, Л. Жукову, А. Владимирскую, Л. Михееву и А. Ореловича, автобиографический очерк Г. Ярона «О любимом жанре», который сочетает элементы мемуарного жанра с теоретическими размышлениями об искусстве. Из современных материалов на данную тему наибольший интерес представляют работы искусствоведа М. Раку, а также обширное исследо-

вание В. Жидкова «Театр и власть». Несмотря на обилие исследований, посвящённых анализу оперетты, таким проблемам, как влияние данного жанра музыкального искусства на жизнь общества, связь развития оперетты с изменением структуры социума, спрос со стороны различных социальных слоёв, влияние на социализацию индивидов в различные исторические эпохи, музыкальная социология (или социология музыки), внимание фактически не уделяется. В данной работе будет предпринята попытка проанализировать тенденции развития оперетты как жанра музыкального искусства в контексте проблем музыкальной социологии.

Целью данной работы является анализ направлений развития жанра оперетты в контексте музыкальной социологии, основными же **задачами** являются следующие:

— выделить основные этапы развития жанра оперетты в музыкально-социологическом контексте;

— дать краткую характеристику творчества классиков жанра в контексте категорий музыкальной социологии;

— охарактеризовать особенности возникновения советской оперетты и влияние социальных процессов на ее развитие.

В качестве **объекта нашего исследования** выступает оперетта как жанр музыкального искусства в ее историческом развитии. **Предметом** же выступает анализ тенденций развития жанра оперетты в контексте наиболее актуальных проблем музыкальной социологии.

В качестве **метода исследования** будет использован интегрированный подход, позволяющий учитывать анализ тенденций развития жанра оперетты в контексте ее взаимодействия с социумом.

Среди авторов, занимавшихся в разные годы исследованиями в области музыкальной социологии, следует выделить М. Вебера, Т. Адорно, К. Гроссмана, Д. Бакстсона, С. Фриза, Д. Куртиса, А. Сохора и др. Большой интерес представляет работа российского исследователя Т. Чистовой «Тенденции развития оперетты в советской культуре: 1930-е — 1950-е гг.», в которой содержится анализ влияния культуры тоталитарного типа на динамику и специфику развития жанра оперетты.

Общеизвестно, что жанр оперетты появился в Париже, во времена, когда в столице Франции работало множество кафе-концертов, кабаре и эстрадных театров, удовлетворявших музыкально-культурные пристрастия представителей разных социальных групп. Чем-то подобным должен был стать и театр «Буфф-Паризьен», открытый композитором Жаком Оффенбахом 5 июля 1855 года.

На открытии театра было показано эстрадное представление, в которое вошли пантомима на музыку Россини, сельский зингшпиль «Белая ночь» и буффонада «Двое слепых» на музыку самого Оффенбаха [5]. С точки зрения композиционного построения, «Двое слепых» больше всего напоминают сатирическую эстрадную миниатюру: «Двое нищих музыкантов — тромбонист и гитарист, притворяющихся слепыми, чтобы разжалобить прохожих, встречаются на одном из парижских мостов. Здесь выгодно стоять — хорошо подают. Между нищими разгорается спор за место. Сначала они просто перебраниваются, затем устраивают нечто вроде музыкального состязания на своих так не гармонирующих друг с другом инструментах, наконец, решают разыграть мост в карты, причём уличают один другого в плутовстве; при появлении прохожего принимаются мирно исполнять болеро на своих инструментах, затем снова бросаются в драку... Так их, упоённо тузящих друг друга, и закрывал занавес» [1, с. 24]. Спектакль имел огромный успех, так как представленные в нём социальные нравы — борьба «за место под солнцем», проявляющаяся в разных формах и характерная для всех слоёв общества — были показаны во всей своей непривлекательности.

21 октября 1858 года состоялась премьера первой большой оперетты Оффенбаха «Орфей в аду». На сей раз, дерзость её создателей — самого композитора и его либреттистов Г. Кремье и Л. Галеви — не знала границ. Античность, считавшаяся ранее эталоном, была низведена до обычных будней, более того — обрела гротесковые черты. Орфей из легендарного певца и музыканта превратился в директора консерватории, обрадованного избавлением

от легкомысленной супруги и лишь под воздействием Общественного мнения, персонифицированного в образе мыслящей прописными истинами мещанки, спустившегося в ад. Во второй картине скучающие олимпийские боги дремали и уныло переругивались между собой. В финале их увлекал вихрь темпераментного французского канкана [6].

В 1864 году Оффенбах написал ещё одну оперетту на античную тематику — «Прекрасная Елена», которая по сей день считается одним из лучших произведений композитора. Как указывает исследователь жанра А. Владимирская: «...древние греки здесь предстали более циничными и распущенными, чем в “Орфее”»; музыка Оффенбаха была более роскошной и пьянящей, арии ударны, роли сценически выиграны и, главное, — ощущался тот бурлескный, озорной, скептический дух насмешки над всем и вся, насмешки умной, язвительной, уничтожающей, в пряном сочетании с чувственно-лирической струей, связанной с любовью Елены и Париса» [1, с. 26].

Ко Второй всемирной выставке, проходившей в Париже в 1867 году, композитор приурочил премьеру своей новой оперетты — «Герцогиня Герольштейнская». Действие спектакля происходило в игрушечно-маленьком немецком герцогстве, правительница которого одержима милитаристским пылом и беспрестанно обсуждает со своими сановниками замыслы новых войн. Однако вскоре становится очевидным, что вся её воинственность сводится лишь к пению помпезных маршей и признанию в любви ко всем военным. Сатира Оффенбаха была направлена против такого социального явления, как фаворитизм. В герцогине нетрудно было узнать и немецких принцесс, и русских им-

ператриц. Влюбившись в солдата Фрица, герцогиня последовательно производит его в капралы, лейтенанты и генералы. Но, узнав о том, что у него есть невеста, снова понижает его социальный статус, разжаловав в солдаты [1].

Произведения Оффенбаха указывают на то, что в первые годы своего существования оперетта была преимущественно сатирическим жанром, но лирическая стихия была ей не чужда. В 1868 г. Оффенбах создал оперетту «Перикола» — историю чистой и бескорыстной любви представителем социального дна — нищих странствующих певцов, на пути которых становится вице-король. Произведение завершалось победой любви над властью богатства.

Вместе с Оффенбахом у истоков жанра стоял еще один французский композитор — Флоримон Эрве. Как и более знаменитый коллега, он тяготел к созданию пародийного спектакля, высмеивающего оперные формы. Эрве написал более ста оперетт, наибольшую известность из которых получила «Мадемуазель Нитуш» (1883).

В 1870-е годы парижская оперетта постепенно сменила сатирический характер на лирический, в ней зазвучали вальсовые мелодии. Ведущими мастерами жанра стали Шарль Лекок, Робер Планкетт и Эдмон Одран. Вместе с тем, слава Парижа постепенно клонилась к закату, новой столицей жанра становится Вена [7].

Создателем венской оперетты стал признанный «король вальса» Иоганн Штраус. К сожалению, из-за слабой литературной основы, сценическая судьба большинства его оперетт сложилась неблагоприятно. Тем не менее, его композиторскому таланту удалось преодолеть данный недостаток. Среди его оперетт не так много шедевров, но

они настолько хороши в музыкальном плане, что входят в репертуар театров уже не одно столетие. Более того, как пишет А. Владимирская: «...все вместе они утвердили победу венской оперетты над французской» [1, с. 32].

В 1874 году была создана лучшая оперетта Штрауса и одно из лучших произведений жанра в целом — оперетта «Летучая мышь». В её основу была положена пьеса любимых либреттистов Жака Оффенбаха Мельяка и Галеви «Ревельон» (что означает одновременно «Сочельник» и «Часы с боем») в переработке венского драматурга Рихарда Жене. Ироничный сюжет из повседневной жизни Вены вдохновил композитора. Партитура создана им всего за полтора месяца. Подлинной жемчужиной мировой музыки стал второй акт «Летучей мыши» — бал-маскарад в доме князя Орловского. Здесь звучат мелодии великолепных вальсов; главная героиня спектакля Розалинда, одетая в карнавальном костюме, поёт пламенный чардаш, очаровывая собственного мужа; её горничная Адель меняет социальные роли — в роскошном платье своей госпожи, с трудом сдерживая смех, распекает своего хозяина Генриха Айзенштайна за то, что он осмелился заподозрить в ней свою горничную. «Летучая мышь» и сегодня не сходит со сцен музыкальных театров мира, будучи востребована практически всеми социальными слоями и сегодня. Это название присутствует в репертуаре едва ли не каждого театра оперетты и музыкальной комедии.

Громкий мировой успех принесла Иоганну Штраусу и созданная им в 1885 году оперетта «Цыганский барон». По характеру музыки и серьёзности содержания оперетта

приближается к оперному жанру. Широко известна ария «цыганского барона» — Шандора Баринкая, ставшая главным шлягером композитора. Основные темы этого произведения — темы любви, человеческого достоинства, национальной гордости и социальной свободы.

Преемником Иоганна Штрауса в жанре оперетты становится Ференц Легар. Однако его сочинения совершенно не похожи на произведения «короля вальса». На смену наполненным танцевальными мелодиями опереттам Штрауса пришли подлинные музыкальные драмы. По словам А. Владимирской, Легар «вывел оперетту в неустроенный, широкий, мятежный мир, заставил её звенеть мелодиями всех народов Европы, научил страдать и плакать и предчувствовать близкую катастрофу» [1, с. 43]. Стремясь создавать оперетты, Легар очень плохо знал специфику жанра. Однако именно эта неосведомленность помогла ему, не оглядываясь на авторитеты, создать собственный стиль.

Подлинная слава пришла к композитору в 1905 году, после того, как им была написана знаменитая «Веселая вдова». Основной сюжетной линией произведения стала любовь прекрасной вдовы-миллионерши Ганны Главари и секретаря посольства графа Данило. Эта любовь осложнялась социально-политическими и корыстными соображениями. От её исхода зависела судьба крошечной республики Монтевердо, поскольку капиталы Ганны составляли её национальное достояние. Но граф Данило скрывает свои чувства, боясь обвинений в корысти. Чувства героев находят выражение в затаённо-страстных мелодиях Легара, основанных, преимущественно, на популярных в это время вальсовых ритмах.

Судьба Легара очень похожа на судьбу Иоганна Штрауса. Современному зрителю известно лишь небольшое число его произведений: «Веселая вдова», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», иногда «Джудитта». Однако это несколько не умаляет его композиторских заслуг.

Пожалуй, самым громким в истории оперетты стало имя Имре Кальмана. Он был на 12 лет моложе Легара, но пришёл в оперетту лишь немного позднее и почти одновременно с ним закончил творческую деятельность. По мелодической силе Кальман не уступает Легару, а по умению выстраивать социально-музыкальную драматургию значительно превосходит его.

Уже первая оперетта Кальмана «Осенние манёвры» (1908) стала одной из главных сенсаций в музыкальном театре начала XX века. Следует отметить, что сложившаяся на тот момент социально-экономическая ситуация повлияла и на развитие музыкального искусства — оперетта начала обретать «черты коммерческого производства» [1, с. 49], которые в дальнейшем получают широкое развитие при создании её более поздней разновидности — мюзикла.

Первой настоящей вершиной на пути Имре Кальмана к творческому и коммерческому успеху стала созданная в 1912 году оперетта «Цыган-премьер». Данное произведение ознаменовало возникновение новой тенденции в развитии жанра. Традиционная любовная линия отошла здесь на второй план. Как пишет А. Владимирская: «...в центре оказывается столкновение разных точек зрения на искусство, на профессионализм и вдохновение, проблема преемственности музыкальных традиций» [1, с. 49], социальный конфликт между разными поколениями, а любовные коллизии

лишь его стали оттенять. Партитуру оперетты наполнили непривычные для поклонников жанра венгерские и цыганские мелодии, а также возвращённые скрипичные соло. Заметно возросла и роль ансамблевых и хоровых сцен.

Подлинным триумфом для Имре Кальмана стала премьера оперетты «Княгиня чардаша», более известной в нашей стране под названием «Сильва», состоявшаяся в Вене 17 ноября 1915 года. О популярности среди различных слоев публики говорит то, что с этого дня спектакль два года не сходил со сцены. Особую привлекательность новому произведению композитора придавал драматический сюжет, в основу которого положена история любви представителей двух разных социальных слоев — певицы из варьете Сильвы Вареску и блистательного аристократа Эдвина. В музыке оперетты зазвучали ритмы зажигательного венгерского чардаша. Став высшим достижением творчества Кальмана, «Сильва», тем не менее, сыграла роковую роль в его судьбе. В дальнейшем композитор был обречён на самокопирование. Его последующие произведения строятся по общей, однажды найденной схеме: в первом акте герои встречаются, во втором — ссорятся, в третьем — мирятся. По данной схеме выстроены три знаменитые оперетты Кальмана: «Баядера» (1921), «Марица» (1926), «Принцесса цирка» (1926). Сюжетно они перекликаются между собой, однако, благодаря музыке, каждая из них имеет своё лицо.

Последним творческим взлётом Имре Кальмана стала написанная в 1930 году оперетта «Фиалка Монмартра» — «очаровательное произведение, пронизанное ароматами весны, юности, поэзии» [1, с. 52]. Сюжетно

она заметно отличается от предыдущих оперетт композитора, хотя её идея все же не была полностью оригинальной — она явно навеяна романом Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» и написанной на его основе оперой Пуччини «Богема». Но, как замечает А. Владимирская, «... сюжет выстроен по-иному, и музыкально-драматургическое решение “Фиалки Монмартра” позволяет говорить о произведении вполне самостоятельном» [1, с. 52]. В новой оперетте Кальмана отсутствовала характерная для его творчества тема социального неравенства, традиционных лирической и каскадной пар. В центре «Фиалки Монмартра» — компания артистической молодежи, в состав которой входили художник, поэт и музыкант, живущие в бедной парижской мансарде, две девушки, воплощавшие диаметрально противоположные женские характеры, и ошибка, совершенная художником Раулем, ослеплённым красотой своей натурщицы Нинон и не сразу разглядевшим подлинное чувство скромной Виолетты.

Существует версия, поддержанная, в частности, авторами советско-венгерского фильма «Загадка Кальмана» (1984), что сюжет «Фиалки Монмартра» основан на событиях личной жизни композитора: неудачном романе с красавицей-аристократкой Агнеш Эстергази и женитьбе на юной Вере Макинской, увековеченной им в образе Виолетты. Именно в «Фиалке Монмартра» появился последний кальмановский «шлягер» — блистательная «Карамболина», которая по сей день является популярнейшим концертным номером.

XX век ознаменовался рождением новой разновидности оперетты, которая нередко воспринимается как самостоятельный жанр.

Его развернутую характеристику дал исследователь жанра Эвальд Кампус: «Musical — мюзикл, или, как чаще пишут, мюзикл — сокращённая форма понятий Musical comedy (музыкальная комедия) и Musical play (музыкальная пьеса, музыкальное представление). Мюзикл один из самых молодых жанров современного музыкального театра. Некоторые считают его просто американской разновидностью оперетты <...> Главное структурное различие между опереттой и мюзиклом определяется той ролью, которая отводится музыке по сравнению с разговорными сценами <...> Подобно оперетте, мюзикл также обращается к своей аудитории языком современной бытовой и эстрадной музыки, но музыкальная форма здесь проще, компактнее. Отсутствуют развернутые многоэпизодные финалы актов, доминирует песенная форма» [2, с. 5].

Первым настоящим мюзиклом принято считать поставленный в 1927 году «Плавучий театр» Джерома Керна. В другом мюзикле Керна «Роберта» (1933) впервые прозвучала песня «Дым», ставшая эстрадным шлягером на все времена. Началом расцвета жанра можно считать 1943 год, когда патриотические настроения, вызванные участием США во Второй мировой войне, породили музыкальную комедию Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна «Оклахома!». Еще одним шедевром музыкального театра 1940-х стал мюзикл Кола Портера «Целуй меня, Кэт» (1948), созданный по мотивам комедии Шекспира «Укрощение строптивой» [3].

Период расцвета мюзикла продолжился и в 1950-е годы. В это время получила развитие тенденция создания мюзиклов по произведениям классической литературы.

Расширились и жанровые границы мюзикла — стали появляться произведения с трагическим финалом. Одно из них — мюзикл ставших признанными классиками жанра Роджерса и Хаммерстайна «Король и я» (1951). Лучшие мюзиклы 1950-х годов: «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу (1956), «Вест-сайдская история» Леонарда Бернстайна (1957), «Звуки музыки» Ричарда Роджерса (1959).

В 1960-е годы эра классического американского мюзикла достигает вершины своего развития, после чего начинает стремительно клониться к закату. Огромный успех выпадает на долю таких произведений, как «Хелло, Долли!» Джерри Хермана (1964), «Скрипач на крыше» Джерри Бока (1964), «Человек из Ламанчи» Митчелла Ли (1965).

Первым мюзиклом, не вписывающимся в классическую стилистику, стало «Кабаре» (1966) Джона Кандера, завоевавшее мировую славу благодаря экранизации Боба Фосса с блистательной Лайзой Минелли в главной роли. В отличие от классических оперетт и мюзиклов, в «Кабаре» персонажи поют и танцуют только на эстрадной сцене, а их обычная жизнь как членов общества изображена абсолютно реалистично.

Последним классическим американским мюзиклом считается созданный в 1975 году мюзикл «Кордебалет» Мэрвина Хэмлиша — история о безвестных актерах кордебалета, каждый из которых является полноценным представителем социума — личностью, а не простым винтиком в механизме спектакля.

1970-е годы стали началом эры английского мюзикла, точнее, эры великого Эндрю Ллойда Уэббера. Из его произведений уходит являющийся обязательным элементом классического мюзикла разговорный диалог, а музыкальная стилистика

существенно усложняется, поэтому жанр некоторых из них определяется как рок-опера. Мировую известность Уэбберу и его тогдашнему либреттисту Тиму Райсу принесла созданная в 1970 году рок-опера «Иисус Христос — Суперзвезда». Едва ли не каждая ария здесь воспринимается как эстрадный хит. Да и сама тема рок-оперы — взаимоотношения кумира и толпы — близка эстраднему миру. Вызвав немало споров, рок-опера стала культовой для поколения 1970-х. Интерес к ней не угасает и сегодня.

В 1980 году Эндрю Ллойд Уэббер познакомился с продюсером Камероном Макинтошем. Вместе они создали направление, получившее название «мега-мюзикл» — дорогостоящие, роскошные, высокотехнологичные, масштабные постановки с развитой индустрией продажи сопутствующих сувениров. Отныне мюзикл становится частью грандиозной «индустрии развлечений», на тот момент мощным институтом социализации для молодого поколения. Знаменитые мюзиклы Уэббера «Кошки» (1981), «Призрак оперы» (1986) и другие «... были не только яркими, красивыми и оригинальными шоу с замечательной музыкой, но и тщательно спланированными, хорошо продуманными коммерческими проектами. Большая ставка делалась на технические спецэффекты» [4]. В «Призраке оперы» Призрак и Кристина плыли в лодке по специально созданному озеру, а в «Кошках» кот-волшебник мистер Мистофелис на глазах у зрителей рассыпался сверкающими звёздами.

В нашей стране первыми заслуживающими внимания произведения в жанре оперетты создаются в конце 1920-х гг. Их создателями стали Николай Стрельников и Исаак Дунаевский. Произведения Стрель-

никова созданы преимущественно по канонам венской оперетты. Самая известная оперетта композитора — «Холопка» (1929) — сюжетной схемой напоминает кальмановскую «Принцессу цирка». Вместе с тем, по словам исследователей жанра Л. Михеевой и А. Ореловича, «...в лучших эпизодах ему удалось создать органический сплав душевной русской песенности и острых современных ритмов, а хорошо продуманная драматургия, связанная на социальных конфликтах <...> позволила Стрельникову проявить высокое мастерство оперного письма» [3, с. 58].

Совершенно иные черты имели ранние оперетты И. Дунаевского, самой известной из которых стали «Женихи» (1927) — сатирическая музыкальная комедия, пародирующая венскую оперетту и по своему характеру близкая раннему творчеству Оффенбаха. Однако в своих зрелых произведениях — «Золотая долина» (1937), «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1955) — композитор также обратился к традициям венской оперетты. Новаторство оперетты Дунаевского заключается, прежде всего, в том, что он выстраивал развёрнутую музыкальную драматургию «...вокруг наиболее яркой песни, которая являлась идейным центром произведения, двигателем сюжета» [3, с. 61]. Таковы «Песня о вольном ветре» или «Песня об Одессе» из «Белой акации».

Ещё одним классиком советской оперетты стал Юрий Милютин. Наибольшую известность получили такие его произведения, как «Девичий переполох» (1945), «Трембита» (1945), «Поцелуй Чаниты» (1957), «Цирк зажигает огни» (1960).

Следует отметить, что развлекательному началу советской оперетты неизменно сопутство-

вало актуальное социальное идейно-тематическое содержание. Так, популярная оперетта Бориса Александрова «Свадьба в Малиновке» (1937) посвящена событиям времён революции и гражданской войны. «Севастопольский вальс» (1962) Константина Листова рассказывает о Великой Отечественной войне. Теме интернациональной дружбы посвящена оперетта Юрия Милютина «Цирк зажигает огни» (1960) [7]. Однако именно ярко выраженное идеологическое начало советской оперетты способствовало тому, что многие из её образцов быстро сошли со сцены. Так, несмотря на прекрасную музыку и множество шлягеров — знаменитая «Песенка Пепиты», куплеты «Есть у нас один моряк», дуэт Стеллы и Янко и т. д. — давно не ставится в театрах оперетта Дунаевского «Вольный ветер», по сути, представляющая собой памфлет времён холодной войны.

Современные российские композиторы в большей степени тяготеют к жанру мюзикла, но лучшие образцы классической зарубежной и советской оперетты по-прежнему, будучи востребованы разными слоями общества, составляют основу репертуара музыкальных театров страны.

В данной работе предпринята попытка охарактеризовать путем интегрированного подхода на историко-теоретическом уровне развитие жанра оперетты через призму категорий музыкальной социологии во взаимодействии с общественно-историческими процессами, влиянием на развитие оперетты социально-бытовых условий, социокультурной систематизации и структуризации, социально-экономических условий. Показано, что на генезис жанра оперетты оказывали влияние, в том числе, и накопившиеся противоречия в обществе в разных социокультур-

ных системах. Оперетта с момента своего широкого распространения отражала дух времени, оказывая влияние на социализацию, выражала вкусы и интересы различных социальных групп с разными статусными позициями. В целом, можно сказать, что оперетта как жанр музыкального искусства представляет особый со-

циокультурный феномен, который и в дальнейшем может служить предметом междисциплинарного анализа музыкальной социологии. К перспективам последующих исследований стоит отнести, например, развитие жанра оперетты не только на историко-теоретическом, но и на эмпирическом уровне.

1. Владимирская А. Р. Звездные часы оперетты / А. Р. Владимирская. — Л. : Искусство, 1975. — 136 с.
2. Кампус Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 128 с.
3. Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла / Т. Н. Кудинова. — М. : Советский композитор, 1982. — 176 с.
4. Ллойд Уэббер Эндрю — Электронный ресурс: [Режим доступа] http://musicals.ru/world/persons/lloyd_webber_andrew.
5. Михеева Л. М., Орелович А. А. В мире оперетты / Л. М. Михеева, А. А. Орелович. — М. : Советский композитор, 1977. — 312 с.
6. Трауберг Л. З. Жак Оффенбах и другие / Л. З. Трауберг. — М. : Искусство, 1987. — 320 с.
7. Янковский М. О. Искусство оперетты / М. О. Янковский. — М. : Советский композитор, 1982. — 280 с.

The subject of this article is the main trends in the development of the operetta genre in the context of actual problems of musical sociology. In the work on the historical and theoretical level using an integrated approach shows the relationship of trends in the genre of operetta in the context of interaction with society.

Keywords: operetta, musical, libretto, society, musical sociology, integrated approach.

УДК 78.01

Н. М. Гарипова

Музыкальный слух как слухомоторная способность, обуславливающая особенности музыки и её осмысления

В статье рассматривается музыкальный слух как слухомоторная способность, что позволило при выяснении его сущности опираться на теорию движения, разработанную Н. А. Бернштейном, выделившим в нём 5 уровней. Исследование каждого уровня показало корреляцию между особенностями слухомоторики и музыкально-звуковым материалом, а также наметило пути в совершенствовании методов развития музыкального слуха.

Ключевые слова: музыкальный слух как слухомоторика; связь слуха и голоса; уровни слухомоторики; музыкальное пространство; гравитационная горизонталь в музыке; базисные уровни слухомоторики.

Обоснование актуальности. Музыка выполняет множество функций в жизни как отдельного человека, так и социума. Многие из этих функций связаны с развлечением и отдыхом, а потому, в целом, современное общество относится к музыке легкомысленно, как к чему-то не важному, второстепенному в жизни людей. Вместе с тем, в настоящее время у многих учёных, мыслителей крепнет уверенность в том, что музыка, будучи искусством, хранит в себе грандиозные пласты человеческого опыта; и опыт этот не менее ценен, чем опыт науки. Запечатлённый в музыке человеческий опыт — опыт взаимодействия человека с Миром, с себе подобными — должен быть постигнут слушателями. Но это воз-

можно, если музыка будет не просто услышана, а особым образом обработана психикой. И хотя музыкальный слух человека во многом обусловлен особенностями музыкально-звуковой материи, его совершенствование связано не столько с тонким различением тех или иных сторон звучания, сколько с совершенствованием механизмов возникновения неслуховых ощущений и перцептов.

Анализ последних исследований. Проблеме музыкального слуха посвящено множество исследований. К ней обращались в самых разных контекстах — музыковедческом (Б. В. Асафьев, Л. О. Масленкова, Г. А. Орлов, Б. Л. Яворский), психологическом (А. Н. Леонтьев, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкин-

ский, В. И. Петрушин, Б. М. Теплов, Э. Курт), музыкально-педагогическом (И. П. Гейнрихс, А. Н. Мясо-едов, М. С. Старчеус, Г. М. Цыпин, Б. И. Уткин), психоакустическом (А. А. Володин, Н. А. Гарбузов). К настоящему времени выявлены многие механизмы музыкального слуха. Однако до сих пор не до конца выяснено, каким же образом музыка транслирует информацию, значительно превосходящую содержание слуховой сенсорики (что собственно и делает её искусством). В значительной мере это можно раскрыть, исследуя музыкальный слух как слухомоторику. Таким образом, **объектом** предлагаемого исследования является музыкальный слух как слухомоторная способность; **предметом** — слухомоторика как детерминанта особенностей музыки и её осмысления.

Цель статьи состоит в выявлении сущности музыкального слуха как слухомоторной способности, обуславливающей особенности музыки и её осмысления. Это требует рассмотреть: особенности движения как функции психики; стороны (элементы) музыки, коррелирующие с особенностями слухомоторики; механизмы осмысления и «измерения» услышанного.

Изложение основного материала исследования. Важнейшей особенностью музыкального слуха является то, что он предполагает мышечную активность — он является слухомоторной способностью. Эта мысль не нова. На это указывал ещё психолог Б. Теплов в своей знаменитой работе, посвящённой музыкальному слуху и музыкальности [14, с. 319]. К настоящему времени тесная связь между слухом и моторикой, проявляющаяся по-разному, доказана экспериментально. Как показали исследования учёных, слышание речи осуществляется в ре-

зультате «сложной взаимо-координированной деятельности слухового и речедвигательного аппаратов» [15, с. 427-514]. Особое значение при этом (и вообще при любой моторике человека), по мнению Н. А. Бернштейна, имеют движения языка. Если же говорить о музыке (а её восприятие во многом сходно с восприятием речи), то следует заметить, что она активно воздействует не только на язык и артикуляционный аппарат человека, но и на всю двигательную сферу, заставляя сокращаться самые разные мышцы в определённом режиме. И это доказано многочисленными исследованиями, проведёнными как у нас, так и за рубежом. А потому восприятие музыки может базироваться не только на деятельности слухового анализатора, но и на мышечно-моторных реакциях тела. При этом сокращение мышц, как правило, не осознаётся человеком, воспринимающим музыку, что было выявлено ещё в опытах Мак-Даугола [14, с. 312-319; Леонтьев 1972, 7, с. 200-209; Орлов, 1963, 12, с. 181—215; Janata, Grafton 16, 2003].

Принципиально важными при восприятии музыки являются движения, связанные с соинтонированием. Соинтонирование — это своеобразное ощупывание голо-совым аппаратом музыкально-звуковой материи. Подобно тому, как человек ощупывает предмет рукой или глазами, он «ощупывает» звучащую материю посредством напряжения связок и артикуляционного аппарата, что осуществляется не без включения и других мышц тела. Если же признать связь слуха с моторикой различных мышц тела, то можно поставить вопросы: «Не проявляются ли закономерности движения и в музыкальном слухе?» «А если эти закономерности проявляются в музыкальном слухе, то как

они влияют на постижение музыкального содержания?»

Решение этих вопросов потребовало обратиться к исследованиям движения. Такими исследованиями ещё в первой половине XX века занимался Н. А. Бернштейн, рассматривающий «филогенетическую историю» движения как функции психофизиологической системы любого существа вообще. Он изучал движения, начиная с земляных червей и кончая сложными движениями человека. Учёный выявил то, как движение изменялось в процессе эволюции в плане своего внешнего проявления, структурно-морфологического обеспечения со стороны нервной системы. Это удивительно, но можно обнаружить парадоксальную аналогичность вскрытых учёным закономерностей движения с закономерностями слухомоторных актов.

В своём исследовании Н. А. Бернштейн доказал поуровневую организацию движения. Согласно его концепции, можно выделить следующие уровни движения: А) палеокинетический уровень; В) уровень синергий и штампов; С) уровень пространственного поля движения; D) уровень действий; Е) уровень символических координаций [3, 1947]. Свой список учёный оставляет открытым, допуская возможность выделить ещё более сложные движения в плане их психической организации.

Движение первого уровня, характеризующееся изменениями мышечного тонуса, отражает, как показал Бернштейн, положение и направленность тела в поле тяготения и является фоновым для всех более высоких уровней движения [3, с. 46-50, 81]. Эти свойства присущи и слухомоторике. Не вызывает сомнений, что любое интонирование или соинтонирование (от

примитивного до утончённо сложного) обеспечивается особым тонусом мышц. Проявляются на рассматриваемом уровне и эффекты гравитации, обуславливающие построение психического перцептивного пространства при восприятии музыки.

Гравитация — направленная энергия тяготения — в нашей обычной жизни ощущается как сила, притягивающая к Земле. Её физиологический механизм связан не только с вестибулярным аппаратом, но и с мышцами тела, поскольку они обладают способностью ощущать давление. Движения этого уровня содержат в себе проприоцептивную (связанную с ощущениями в мышцах) и тактильную модальности [3; 5, с. 477-478]. Будучи особым видом движения, слухомоторика не составляет исключения: она также включает две модальности, но вместо тактильной модальности здесь выступает слуховая, которая, по сути, представляет собой прикосновение к вибрирующей среде.

Возникающие в процессе музыкального восприятия ощущения сходны с гравитационными ощущениями. И эти «музыкально-гравитационные» ощущения играют весьма важную роль. Однако в музыке как временном искусстве они проявляются особым образом: вместо гравитационной вертикали здесь имеет место *гравитационная горизонталь*. Анализируя гравитационный эффект музыкального движения, Г. А. Орлов отмечает: «Наряду с интеллектуальным представлением связанных частей статичной вневременной конструкции, её элементы и единства воспринимаются как частицы, заряженные энергией, обладающие большим или меньшим моментом движения, *притягиваемые* друг к другу и к определённым домини-

рующим “центрам гравитации”» [13, с. 56].

Эффекты гравитации, ощущаемые в музыке как тяготение, отмечал и Э. Курт. Он писал: «Вообще же главная особенность музыки — это тяготения» [6, с. 631]. Ощущения тяготения в музыке учёный связывал ощущениями гравитации, проявляющейся в обыденной жизни человека как сила тяжести, стремящаяся вниз. Поэтому эффект этот он видел, прежде всего, в нисходящем мелодическом движении задержаний. «Вслушиваясь в тон, обнаруживаешь, что в нём заключено и некое ощущение тяжести, словно он представляет собой нечто материальное... Наиболее же интенсивным ощущение тяжести оказывается тогда, когда конкретный тон вступает с другими звуками в определённые отношения, ... в этот момент возникает хорошо известное каждому музыканту ощущение силы, которая неуклонно давит вниз. Эту концентрацию веса очень ярко можно почувствовать именно в задержаниях» [6, с. 630-631]. Хотя учёный признавал и тяготение при восходящем движении [6 с. 631]. На особую роль восходящих тяготений указывает В. В. Медушевский в связи с анализом средневековой музыки [10 с. 87-88].

Таким образом, суть тяготения в музыке заключается не в движении вверх или вниз, а в наличии опорных тонов, к которому стремится мелодика. Существование же таких тонов было осмыслено ещё в Древней Греции [см. 2, с. 76]. На их существование в архаичных напевах указывает Э. Е. Алексеев, при анализе раннефольклорного интонирования (β-интонирование, γ-интонирование) [1]. По мнению М. Г. Арановского, на основе опорности тона формируются многозвучные орнаментальные

единства в любой национальной культуре [2, с. 73]. Существование центрального, притягивающего к себе тона, особенно явно ощущается при опеваниях. Как считают музыковеды, именно так возникали ладовые системы [см. 2, с. 72, 80; 9, с. 34], и происходило это благодаря ощущениям тяготения, обусловленным слухомоторикой. Заметим, что на рассматриваемом (палеокинетическом) уровне слухомоторики музыкально-пространственные координаты *выше* — *ниже* не проявляются. С этих позиций с лёгкостью объясняется точка зрения Б. Л. Яворского, отказывающего музыке как звуковому искусству в пространственной вертикали [см. об этом: 8, с. 123].

Исследуя закономерности слухомоторики, оказывающие влияние на особенности звуковой материи, нельзя не заметить, что мышечные ощущения рассматриваемого уровня движения, являются следствием процессов, происходящих в головном мозге человека. Известно, что при восприятии и интонировании музыки возникают сильные и слабые очаги возбуждения. При этом сильные очаги перетягивают слабые, порождая ощущение тяготения, устойчивости (опорности) и неустойчивости [см. 4]. Роль этих ощущений трудно переоценить. «Можно сказать, не боясь преувеличений, — пишет М. Арановский, — что в тот момент, когда первобытный человек выделил опорный тон, отдав ему предпочтение перед другими, и тем самым совершил акт выбора, началась история музыки» [2, с. 69]. И далеко не случайно, Б. М. Теплов в качестве основы музыкального слуха рассматривал ладовое чувство [14, с. 190-197]. Надо полагать, что слухомоторные ощущения, связанные прежде всего со звуковы-

сотной координатой, оказали влияние и на временную, обусловив рождение метра с его сильными (опорными) и слабыми (безопорными) долями.

Второй уровень движения, по Бернштейну, — это сами ощущения движения, достаточно жёстко увязанные с системой координат человеческого тела. Ведущими модальностями этого уровня являются слуховая и проприорецептивная (связанная с ощущениями в мышцах) [см. 3, с. 66-85], а его важнейшее свойство заключается в способности «вести высоко-слаженные движения многих мышц тела» [3, с. 82]. Для этих движений свойственна повторяемость и автоматизация; они часто являются фоном для моторики более высоких уровней, хотя могут быть и ведущими.

Для музыки как процессуального вида искусства свойственно то, что она развёртывается на двух осях: высотной (отражающей изменение музыкальной высоты) и временной (отражающей изменения в продолжительности звучания музыкальных высот). Со всей очевидностью слухомоторика проявляет себя в музыкальном ритме — в ощущениях пульсации, метра, ритмических рисунков и темпа. Е. В. Назайкинский отмечает, что музыка не просто активизирует моторный аппарат человека, а заставляет различные его уровни совершать движения в определённом режиме. Так, за тактовой пульсацией «следят» крупные мышцы (корпуса, спины), за пульсацией мелкими длительностями — мышцы пальцев [11, с. 186-240].

На оси звуковысотности слухомоторика второго уровня — это ощущения при интонировании мелодики, связанные с работой связок и артикуляционного аппарата. Своими иссле-

дованиями Н. А. Бернштейн доказал, что язык — это «инструмент, на котором по ходу онтогенеза по очереди упражняются все координационные уровни» движения [3, с. 162]. Моторика же языка самым непосредственным образом связана с моторикой артикуляционного аппарата и связок. Поэтому мелодика имеет самое прямое отношение к слухомоторике.

Одним из первых на мелодику как на отражение движения указал Э. Курт, различающий в музыке воплощение нескольких видов психической энергии: энергии, связанной с музыкальным ритмом, с гармонией и с изменением высоты звука [6, с. 378-404]. По Курту, мелодика порождена состоянием психического напряжения. Это напряжение, надо думать, естественным образом сказывается на состоянии тела, а потому и ощущения тела могут включаться в осознание высоты звука. У исполнителей-пианистов при опознании высоты звука важную роль могут играть, например, движения пальцев. Принципиально важно отметить, что слухомоторика второго уровня в искусствах вокальной традиции представляет собой базис для осознания звуковысотной вертикали — для дифференциации высоких и низких звуков, которые при интонировании (соинтонировании) в пространственных координатах тела ощущаются по-разному (выше или ниже).

Таким образом, второй уровень слухомоторики, по сравнению с первым, обладает более ясными пространственными характеристиками, связанными с человеческим телом. Особую роль тела на этом уровне движения отмечал и Н. А. Бернштейн [3, с. 66]. Принципиально важным для этого уровня слухомоторики является наличие многочисленных автоматизирован-

ных движений, которые в музыкальной ткани отражены в типичных ритмических фигурациях и повторяющихся метроритмических формулах. Очень часто они обнаруживаются в аккомпанирующих пластах фактуры.

Третий уровень движения, названный Н. А. Бернштейном уровнем пространственного поля движения, характеризуется тем, что здесь синтезируется информация (в том числе хранящаяся в памяти) различных сенсорных систем, а особую роль начинает играть евклидово пространство [3, с. 83]. В этом уровне автор теории регуляции движения выделяет два подуровня — нижний и верхний. Если нижний связан с движениями самого тела и его отдельных мышц, то на верхнем — важную роль начинает играть предмет, с которым осуществляются действия. Этот уровень движения Н. А. Берштейн считал максимально объективным [3, с. 80-122]. Особое значение здесь имеет зрительная сенсорика наряду со слуховой, проприорецептивной и вестибулярной [5, с. 477-479].

Экстраполируя концепцию Н. А. Бернштейна на сферу музыкальной слухомоторики, можно сделать вывод о том, что именно на этом уровне возникают ощущения и представления музыкального пространства (психического по природе), подобного евклидову. При этом музыкальное пространство наделяется не только вертикальной, но и глубинной координатой. В различных стилях проявление этих координат различно. Так, по мнению учёных в музыке средневековья и раннего Возрождения господствовало двухмерное пространство, что наблюдалось и в живописи (в иконографии), где близость или удалённость предметов были несущественными. Во многом это объясняется господствовавшими в то время установка-

ми восприятия мира, нашедшими отражение в библейской Лестнице Иакова — архетипе восприятия Вселенной, при котором принципиально важным было только вертикальное направление. «В звучании полифонической музыки, — пишет Г. Орлов, — нет даже намёка на глубинное измерение. Все голоса лежат и движутся в одной и той же акустической плоскости» [13, с. 361]. Крушение сакрального Мира, центром которого был Бог, привело к трёхмерности пространства, которое в начале XVII века утвердилось и в живописи. В музыке трёхмерность со всей очевидностью обнаруживается в гомофонно-гармонической фактуре, способной порождать ощущения пространственной глубины. В утверждении глубинной координаты в музыке важную роль сыграли не только мировоззренческие установки, но и закономерности слухомоторики. Те пространственные координаты, которые человек ощущал (благодаря локализации сенсорики в своём теле) на втором уровне слухомоторики, здесь экстраполированы им на психическое пространство третьего уровня, получающее такие характеристики, как выше, ниже, глубже, дальше.

Принципиально важным является то, что именно на третьем уровне слухомоторики музыкально-звуковая материя может быть измерена. В музыке западной традиции музыкальное пространство и музыкальное время данного уровня предстают дискретными, разделёнными на некие кратчайшие отрезки, измеряемые полутоном и мельчайшей длительностью (соответственно). И если на нижнем подуровне измерение по вертикальной координате осуществляется в тонах и длительностях от звука к звуку, то на верхнем подуровне возникает «звуковой предмет», в качестве коего выступа-

ет мотив (субмотив), фраза, фигура, которые также измеряются «внутри себя» и между собой.

Движения **четвёртого уровня**, по Н. Бернштейну, выступают преимущественно как «связь сукцессивных элементов цепи, из которых складывается действие», которое направлено «на решение смысловой задачи» [3, с. 125]. Здесь явно обнаруживается «образ предмета как объекта действия». В музыке в качестве таких предметов выступают синтаксические структуры различных масштабов (мотивы, фразы, предложения, периоды), которые не просто следуют друг за другом, а воспринимаются как структуры, выстраивающие музыкально-композиционную форму, которая развёртывается перед «слуховым взором» слушателя. Указанные структуры воспринимаются несколько обобщённо (по сравнению с третьим уровнем) и фиксируются психикой слушателя как модели (своеобразные музыкальные микротемы, репрезентируемые изначально) и дериваты музыкального развития (преобразованные микротемы).

Пятый уровень движений, по Бернштейну, — это движения, связанные с речью, письмом, музыкальным и хореографическим исполнением и пр. Они полимодальны, тесно связаны с речемыслительными процессами, в них велика доля символики [3, с. 148]. Надо полагать, что эти особенности имеют место и в музыкальной деятельности. Если слухомоторика четвёртого уровня позволяет обобщённо осмысливать следование музыкальных структур (воспринимаемых довольно обобщённо) различных уровней музыкальной драматургии, то пятому уровню присуще ещё большее абстрагирование благодаря активному использованию

символических средств (музыкально-ведческих, вербально-языковых). Слышание музыки, согласующееся с особенностями данного уровня движения, характеризуется обобщённостью на сенсорно-перцептивном уровне и активностью мыслительной сферы, актуализирующей знания музыкальной терминологии, представления композиционных схем, видов фактуры, типов гармонического развития и пр.

Все рассмотренные уровни слухомоторики выделены лишь теоретически. В живой практике музицирования имеет место сосуществование нескольких уровней, при этом один из них может быть ведущим (выходить на первый план). Однако всё же в качестве базиса музыкального слуха следует рассматривать два нижних уровня, обеспечивающих возникновение ощущений и перцептов, связанных с музыкальным пространством, измерение которого принципиально важно в сфере профессионального музыкального образования.

Таким образом, особенности слухомоторики так или иначе сказываются как на особенностях музыкально-звуковой материи, так и на особенностях её восприятия и осмысления. Понимание их позволяет глубже проникнуть в содержание музыкального произведения. На них надо опираться при развитии музыкального слуха. В практике же музыкального обучения эти особенности, подчас, не учитываются, что тормозит совершенствование музыкального слуха как инструмента постижения информации, выходящей за границы «просто звучания». А потому весьма актуальным представляется разработка методов развития музыкального слуха, базирующихся на особенностях слухомоторики.

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. — М. : Советский композитор, 1986. — 240 с.
2. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. — М. : Музыка, 1991. — 320 с.
3. Бернштейн Н. А. О построении движений. М. : Государственное издательство медицинской литературы, 1947. — 254 с.
4. Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Л. : Музгиз, 1962. — Вып. 1. — С. 52-124.
5. Веккер Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. — М. : Смысл, 1998. — 685 с.
6. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Психология музыки и музыкальных способностей : Хрестоматия /Сост-ред. А. Е. Тарас. М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005. — С. 630-631.
7. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. Изд. 3. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1972. — 575 с.
8. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. — М. : Сов. композитор, 1978. — 351 с.
9. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. — М. : Музыка, 1991. — 2-е изд. — 80 с.
10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. — 263 с.
11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М. : Музыка, 1972. — 383 с.
12. Орлов Г. А. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л. : Музгиз, 1963. — Вып. 2. — С. 181-215.
13. Орлов Г. А. Дерево музыки. — Вашингтон — Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992. — 408 с.
14. Теплов 2005: Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия /Сост-ред. А. Е. Тарас. — М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005. — С. 16-360.
15. Чистович Л. А., Кожевников В. А. Восприятие речи // Физиология сенсорных систем. — Л., 1972. — Ч. 2. Раздел 2. Слух. — С. 130-516.
16. Janata P., Grafton S. Swinging in the brain In Nature Neuroscience, Vol 6 (7), Jul (2003). Pp. 682-687.

The article examines the ear for music as a hearing-motility. This allowed us to rely on the theory of motion developed by N. A. Bernstein in clarifying the essence of musical hearing. The scientist singled out 5 levels in the movement. A study of each level showed a correlation between the features of auditory motility and musical and sound material. Elucidation of the features of correlation allows us to see ways in improving the methods of developing a musical ear.

Keywords: ear for music as hearing-motility; connection of hearing and voice; levels of hearing-motility; musical space; gravitational horizontal in music; basic levels of hearing-motility

УДК 78.03: 78.071.4(439)

Е. П. Мартыненко

От Бартока к Куртагу: современная венгерская фортепианная культура и феномен «сложной простоты»

В статье предлагается новый взгляд на проблему преломления бартоковских традиций в венгерской фортепианной культуре XX века. «Сложная простота» рассматривается как эстетико-композиционная идея и как фактор единства творческих взглядов Б. Бартока и Д. Куртага, наиболее ярко проявившийся в их опусах «Микрокосмос» и «Игры». Эти фортепианные циклы объединяют сходные педагогические цели, логика движения от простого к сложному, сочетание комплекса базовых пианистических приёмов с современным музыкальным языком.

Ключевые слова: венгерская музыкальная культура; современная венгерская музыка; фортепианная педагогика; Бела Барток; Дьёрдь Куртаг; фортепианный цикл; «сложная простота».

*«Барток — мой родной язык»
Д. Куртаг*

Ярчайшие художественные открытия в венгерской музыкальной культуре XX века связаны с именем Бела Бартока — выдающегося композитора, самобытного пианиста, талантливого педагога и учёного-фольклориста. Его новаторские идеи стали прочной основой для последующих поколений венгерских музыкантов. Проблема преломления бартоковских традиций неоднократно поднималась в научной литературе и до сих пор не утратила своей актуальности в связи с разнообразием возможных аспектов изучения, а также разветвлённостью

творческих связей Б. Бартока с его последователями. Особое идейно-эстетическое «родство» связывает его с Дьёрдем Куртагом — «одним из самых востребованных европейских композиторов современности, лидером Новой венгерской школы, сложившейся после эмиграции и кончины Б. Бартока» [8, с. 4].

Творчество этих двух выдающихся мастеров рассматривали такие исследователи как А. Алексеев, О. Алюшина, Г. Анохина, Р. Бикл-Уилсон, Я. Бройер, И. Габор, Л. Гаккель, Ю. Галиева, Т. Зелинский, Ю. Крейна, А. Малинковская, И. Нестьев, Б. Саболичи, Б. Сухов, С. Хентова, Т. Хайновская. Многие из них отмеча-

ли преемственность достижений Дьёрдя Куртага по отношению к творчеству его старшего коллеги: «Выступая продолжателем традиций Б. Бартока как в области композиторской техники, так и в области детского музыкального образования, Д. Куртаг значительно расширил и систематизировал представления о возможностях фортепиано как инструмента конца XX — начала XXI веков» [8, с. 21]. Анализируя музыкальное наследие и педагогическую систему этих авторов, исследователи практически не затрагивают вопрос о факторах общности их эстетических установок и отдельных музыкально-стилевых качеств, обусловленных культурной ситуацией прошлого столетия. В связи с чем в настоящей статье предлагается новый взгляд на проблему преломления традиций Б. Бартока в творчестве Д. Куртага в контексте феномена «сложной простоты».

Цель статьи — на примере фортепианных циклов Б. Бартока и Д. Куртага выявить факторы влияния идеи «сложной простоты» на их творчество и современную венгерскую фортепианную культуру в целом.

В культурологической и искусствоведческой сфере «сложная простота» предстаёт как яркая и удачная метафора, способная аккумулировать научные поиски последних лет и обосновать многие явления современной культуры. Она определяет коммуникативные свойства художественного текста и позволяет выявить специфику соотношения его эстетического и технологического уровней. Сущность данного понятия представлена инверсиями простоты и сложности, которые проявляются в двух вариантах:

— художественный текст обладает сложной эстетико-философской идеей и/или новаторским содержанием при внешней простоте формы;

— простая идейная концепция художественного текста и относительная доступность его восприятия сочетаются со сложной внутренней структурой, замысловатой формой выражения и самыми современными приёмами, характерными для того или иного вида искусства.

Уже в начале XX столетия в художественной культуре отмечались поиски «сложной простоты», а во второй половине века она проявилась во всей полноте, неожиданно обнаружив соответствия некоторым принципам постмодернизма. В частности, «сложная простота» позволила воплотить характерное для культуры постмодерна смешение и сосуществование «крайностей» — высокого и низкого, массового и элитарного, сложного и простого; также она допускает игру смыслами, контекстами и подтекстами, которые раскрываются перед зрителем/слушателем в зависимости от уровня его художественно-эстетического опыта и интеллектуально-творческих возможностей.

В музыкальном искусстве XX века обозначенные тенденции впервые наметились в творчестве С. Прокофьева. Выдающийся новатор и гений с мировым именем, он смог в буквальном смысле заглянуть в будущее, уже в раннем своём творчестве предвосхитив многие достижения середины века, однако при этом он сознательно стремился высказываться доступным языком и искал особую, новую, «необыкновенную» (В. Дельсон) простоту. В своей статье «Назад к простоте музыки» (1923) он использовал понятие «новая простота», которая в отечественной музыке «опонирировала сразу двум течениям: идеологически — советскому официозу, культурологически — любому академизму вообще, включая академический авангард» [7, с. 486]. Эта «мнимая» внешняя простота достигалась

посредством кропотливой работы и сочеталась со сложностью воплощаемой идейной концепции или внутренней организации произведения. В музыке второй половины столетия эти явления нашли продолжение в творчестве композиторов неоромантического течения, минималистов, Дж. Кейджа, Т. Райли, С. Райха, А. Пярта, В. Сильвестрова, Э. Артемьева, В. Мартынова и др., и были охарактеризованы как сочетание «слышимой простоты» и «зримой сложности», как «простота звучания и сложность структуры» [6, с. 10], как «сложная простота».

В отечественном музыкознании близость Б. Бартока вышеобозначенным идеям отмечена И. Нестьевым, отнёсшим его к плеяде «европейских композиторов постимпрессионистского направления, которые начали с решительной дискредитации позднего романтизма, а пришли, в конце концов, к поискам новой простоты» [5, с. 749]. Свой собственный неповторимый стиль композитор вырабатывал постепенно, двигаясь по пути высвобождения ладотональности и аккордики из классических «оков», опираясь на синтез элементов фольклора разных национальных культур, а также особую роль ритмического начала и колористической выразительности. «Отрицающая тенденция его искусства была направлена главным образом против "излишеств" позднего романтизма и, в частности, против модного вагнерианства с его повышенной чувственностью и гипертрофированной роскошью хроматизированных гармоний. "Преувеличения позднего романтизма, — писал он, — становились невыносимыми... и не было другого выхода, кроме полного разрыва с XIX веком"» [5, с. 681-682]. Отчасти ранний стиль Б. Бартока можно отнести к неоклассическому на-

правлению, благодаря тому, что он стремился объединить ясность классических форм с новаторскими достижениями современного музыкального языка. В дальнейшем он не отказывается от некоторых неоклассических принципов: в частности, В. Зигмунд-Шульце отмечает склонность Б. Бартока «к сопоставлению величайшей сложности с удивительной простотой» [4, с. 179], что роднит его с С. Прокофьевым, у которого «простое в целях его обогащения компенсируется сложным» [3, с. 19].

Все эти идеи обрели своеобразное преломление в фортепианном творчестве Б. Бартока и в его педагогической системе, наглядно проявившись в произведениях для детей и юношества, составляющих значительную часть его творческого наследия. С одной стороны, в них композитор выступает как продолжатель традиций Р. Шумана, П. Чайковского, К. Дебюсси, С. Прокофьева, И. Стравинского, С. Майкапара и многих других авторов, объединяя полноценный комплекс современных («взрослых») стилиевых средств и отчасти инструктивные цели — с художественными и дидактически оправданными («детскими») образами. С другой стороны, в фортепианных циклах Б. Бартока («Для детей», «Микрокосмос») проявляется и творческая индивидуальность композитора, и несоизмеримая с вышеназванными примерами масштабность замысла. Недаром «Микрокосмос» назван Л. Гаккелем «школой фортепианной игры и одновременно школой композиторской техники 20–30-х годов XX столетия» [2, с. 148].

Сам Б. Барток утверждал, что в «Микрокосмосе» заключён синтез всех музыкальных и технических задач фортепианной педагогики, сконцентрирован весь его

многолетний педагогический опыт. Более десяти лет труда и более полтора десятилетия фортепианных миниатюр охватывает этот грандиозный цикл, в котором номера расположены по принципу усложнения технических трудностей: от предельно кратких, направленных на отработку базовых пианистических приёмов, до самостоятельных виртуозных пьес. По замыслу композитора, даже такие сложные для детского восприятия музыкальные явления, как хроматика, полиритмия, полифония, кластерная техника, должны восприниматься и осваиваться легко и естественно — благодаря ярким музыкальным образам пьес, опоре на народно-интонационную основу, непринуждённому и естественному движению музыкальной мысли (органическая неквадратность структуры, аппликатурное удобство кластеров и т. д.). Таким образом, сложнейшие достижения музыкального языка первой половины XX века с лёгкостью осваиваются, «присваиваются» начинающим пианистом. Безусловно, важную роль в таком сочетании композиционной «сложной простоты» с продуктивностью этой педагогической системы сыграл тот факт, что сам Б. Барток был блестящим и постоянно концертирующим пианистом, а кроме того — он всегда преподавал именно фортепиано (и никогда не был педагогом композиции).

Спустя десятилетия подобное уникальное сочетание эстетико-стилевых и педагогических идей, профессиональных и личностных качеств «повторилось» в творческом облике Дьёрдя Куртага. Он вошёл в историю венгерской музыки, получив мировое признание как продолжатель национальных традиций Б. Бартока и авангардных исканий Д. Лигети. Свободно владея несколькими языками, в том числе древнегреческим и «священным» (по его

мнению) русским, Д. Куртаг свободно оперирует разными культурными и национальными традициями. За годы творчества он обрёл собственный лаконичный и афористичный стиль высказывания.

В определённом смысле, и пианизм Д. Куртага, и его фортепианные циклы наследуют идеи Б. Бартока и укрепляют национальные венгерские традиции фортепианной культуры. Во-первых, оба музыканта принадлежат к одной педагогической ветви, которая восходит к основоположнику венгерской национальной музыкальной культуры Ф. Листу: Бела Барток окончил музыкальную академию по классу фортепиано у Иштвана Томана — ученика Ференца Листа, а Дьёрдь Куртаг в раннем возрасте обучался у Магды Кардош, ученицы Бартока, позже — у Пала Кадоши, ученика Арнольда Секея, который в свою очередь был воспитанником уже упомянутого Томана. Образно говоря, если Б. Барток — это «творческий внук» Ф. Листа, то Д. Куртаг — «творческий внук» самого Б. Бартока. Т. Хайновская особо подчеркивает сходство пианистических принципов этих двух выдающихся музыкантов и выстраивает «фортепианно-педагогическую генеалогическую последовательность и преемственность: Ф. Лист — Ф. Бузони — Б. Барток — Д. Куртаг» [8, с. 20].

Во-вторых, подобно Б. Бартоку, Д. Куртаг также не преподавал композицию, а работал лишь в классах фортепиано и камерной музыки. Он подчёркивал важнейшую роль педагогического процесса в фортепианной культуре и в музыкальном искусстве в частности: «Я понимаю музыку только тогда, когда преподаю. Даже если я слушаю произведение или играю сам, это не то же самое, что работать над ним и пытаться объяснить его другим» [10].

Характеризуя личностные качества композитора, О. Алюшина отмечает его пристальное внимание к мельчайшим деталям, лаконичность во всём, особую манеру речи: «Манера Куртага — говорить по необходимости и только самое основное — проявляется и в его музыке» [1, с. 7]. Сам композитор признавал своё тяготение к предельной простоте высказывания, к минимализации средств выразительности: «Я поддерживаю мысль о том, что одна нота — это почти достаточно...» [10]. При этом содержание музыки Д. Куртага невероятно глубоко, насыщенно, актуально: «В его творчестве ощутимо стремление к максимальной экспрессии в минимальных формах, концентрации художественного интереса на выражении глубин внутреннего, духовного мира» [1, с. 25]. Всё это позволяет говорить о творчестве Д. Куртага в контексте «сложной простоты», которая проявилась как на уровне музыкальной композиции и стилистики, так и на уровне фортепианной педагогики (как и Б. Барток, он написал ряд циклических произведений для фортепиано, предназначенных для детей и юношества, в том числе «Восемь пьес для фортепиано» Op. 3, «Осколки», Op. 6-d). В частности, исследователи отмечают, что «особенность драматургии циклических композиций, преобладающих у Куртага, заключается в контрасте между краткостью изначального материала и масштабом художественной концепции» [1, с. 10].

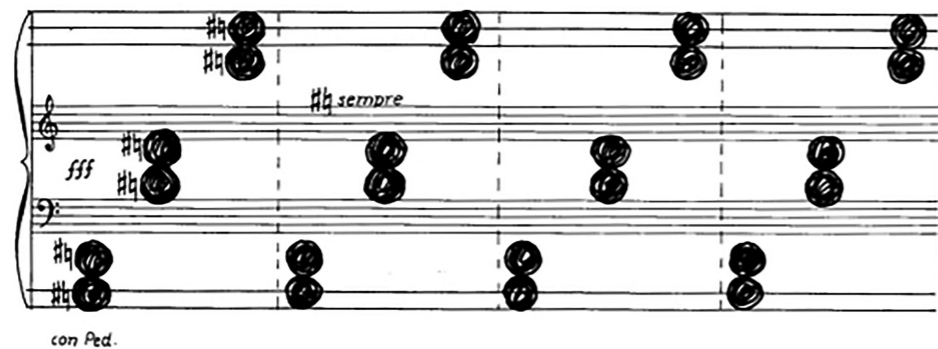
Близость педагогических установок и «сложная простота» фортепианной музыки Б. Бартока и Д. Куртага ярче всего проявилась в параллелях между двумя их масштабными опусами — «Микрокосмос» и «Игры». Фортепианный цикл «Игры» («Játékok») является одним из наиболее известных со-

чинений Д. Куртага и воплощает его излюбленную идею «открытой формы»: начатый в 1973 году, он не окончен и по сей день (цикл насчитывает уже девять томов, девятый датируется 2017 годом). Он включает ряд относительно самостоятельных пьес для фортепиано в две и четыре руки, в отношении которых даже вопрос о понятии «цикл» остается открытым (пьесы не обязательно связаны между собой и не выстроены по определённой логике, хотя в некоторых томах их порядок приближается к чередованию тональностей по восходящей хроматической гамме). Идею «Игр» Д. Куртагу подсказали дети, для которых пианино — это не сложный профессиональный музыкальный инструмент, а прежде всего игрушка. Впервые нажимая на клавиши, дети просто получают удовольствие от звука, игры, энергии движений, и даже от собственной смелости.

Называя своё произведение «Играми», Д. Куртаг помещает его в ряд актуальных музыкально-эстетических исканий XX века: опираясь на постмодернистскую игру смыслов, он зашифровывает в названии семантическую бинарность «игры» как вида деятельности и как процесса исполнительства («game» и «play»). «Идея сочинения корреспондирует с философичностью его названия и отвечает тенденции повышения интереса в искусстве XX века к термину «игра» как философскому понятию онтологического и гносеологического значения, — отмечает Т. Хайновская. — «Игра» как категория современного мировоззрения и мировосприятия пронизывает творчество крупнейших философов, деятелей литературы и искусства XX столетия — Й. Хейзинги, Н. Гартмана, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, Г. Гессе» [8, с. 11]. Подобно последнему, играющему

«всеми содержаниями общечеловеческой культуры» [9, с. 68], Д. Куртаг играет всеми традициями фортепианной культуры — исполнительскими, педагогическими, национальными; и сугубо «бартоковскими», и более широкими, аллюзийными отсылками к другим музыкантам и стилям... И хотя идея полисемантической трактовки «игры» в названии произведения не нова для музыки XX века (упомянем знаменитый фортепианный цикл «Ludus tonalis» Пауля Хиндемита и Сонату для флейты «Jeux» Жака Ибера), игровое начало в цикле Д. Куртага проявляет себя особым образом:

- На начальном этапе освоения «Игр» это и использование элементов примитивных игр-считалочек для детей, и процесс игры как чисто физического опыта общения ребёнка с фортепиано (беззвучное нажатие клавиш, удары кулаком, ладонью), для чего автор использует в нотах «заданные гра-



фические образы — придуманные Куртагом «утюги», «колобки», «бублики» — создают представление о временном и пространственном соотношении используемых композитором знаков и символов, дающих импульс к фантазии и импровизации» [1, с. 15].

- В дальнейшем Д. Куртаг приходит к «игре» как пианистической технике, посвящая отдельные пьесы отработке приёмов фортепианной игры, вплоть до самых современ-

ных (кластерная техника), и достигает «высокоинтеллектуальных игр со стилями» (О. Алюшина). Однако всё это преподносится в простом и доступном виде, предстаёт в узнаваемых «знаках» и цитатах, и нотируется не посредством сложных для расшифровки гроздьев нот и знаков альтерации, а простейшими графическими символами. Например, в «Посвящении Чайковскому» скрыта аллюзия на узнаваемую аккордовую фактуру вступления к его Первому фортепианному концерту, тема которого известна на слух пожалуй даже детям. Но, чтобы воссоздать экспрессию музыки П. Чайковского и «присвоить» этот шедевр фортепианной классики, ребёнок не должен разучивать непосильные для него монументальные аккорды — достаточно передать общую музыкальную атмосферу, в восходящем движении ударяя по клавишам обеими ладонями, расположенными рядом:

Полистилистика и сонорика, ударная и кластерная фортепианная техника предстают здесь в предельно простом выражении, но эта простота именно «сложная», опирающаяся на постмодернистскую иронию, плюрализм смыслов и игру стилями.

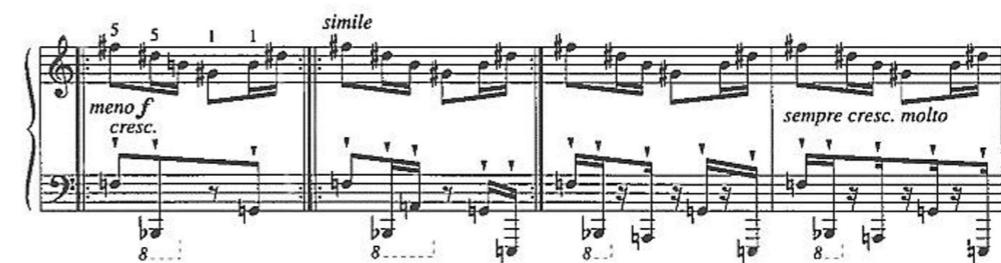
Подобно внутренней логике «Микрокосмоса», пьесы в цикле Д. Куртага расположены по принципу постепенного возрастания уровня трудности пианистических задач: от базовых приёмов игры на

фортепиано до пьес, ориентированных на технически подготовленного исполнителя. Но эта прогрессия не настолько систематична, как у Б. Бартока. Первые тома предлагают осваивать инструмент через мир ребёнка, через его потребности экспериментировать и «играть(ся)». В последних же томах преобладают пьесы-посвящения, полные знаков, аллюзий и различных межстилевых диалогов, а их технический уровень иногда достигает значительных высот. Например, пьеса «Девушка с волосами цвета льна — *engagee*» настолько технична, что, кажется, совершенно отдаляется от идеи «Игр» как сборника для обучения детей. Это отсылка к самой узнаваемой фортепианной прелюдии К. Дебюсси, причём, подобно изначальной авторской идее указывать названия уже за последней тактовой чертой пьесы, Д. Куртаг также делает дополнение к названию в конце произведения — это посвящение Марте, жене композитора. Основной заголовок содержит уточнение: «*engagee*», что переводится как «дикий», «сердитый», но также и «страстный», потому как прообраз девушки из первоисточника К. Дебюсси кардинально переосмыслен — сочетание предельно быстрого темпа с резкими акцентами и назойливыми оstinатными повторениями quasi-цитаты создают образ эмоциональной, неистовой, страстной героини.

Таким образом, бартоковская логика движения «от простого к сложному» переосмысливается

Д. Куртагом в движение «от сложного в простом, базовом» к «сложному в простых стилиевых знаках». При этом композитор всегда «маскирует интенсивную интеллектуальную работу за импровизационностью, непосредственностью изложения» [8, с. 14], придерживаясь идеи «сложной простоты». Подобным образом в «Играх» представлены сонорика («Двойное утешение», где в сонорных созвучиях зашифрованы аллюзии к фортепианным «Утешениям» Ф. Листа и грегорианскому хоралу как «духовному утешению» в сакральном смысле), пуантилизм («Издалека», «Посвящение Верди» с цитатой из арии Джильды, изложенной в пуантилистической манере), тембровые находки Д. Лигети и серийная техника («Двенадцать микролюдий»).

В заключение отметим, что феномен «сложной простоты» проявил себя в музыке Б. Бартока и Д. Куртага, не только сблизив их творческие позиции, но и отразившись на современной венгерской фортепианной культуре в целом. Факторами его влияния оказываются самые общие идеи венгерской школы музыкального образования и воспитания (доступность, независимость от уровня врождённых способностей, ранняя подготовка детского восприятия к современному сложному музыкальному языку), превосходство педагогической роли музыканта над исполнительской и национально-исполнительские традиции, восходящие к Ф. Листу, и собственно композиционно-стилистические



особенности фортепианных циклов «Микрокосмос» и «Игры». Как Б. Бартоком, так и Д. Куртагом сознательно отвергается идея о цикле как о «фортепианной школе», единственно возможной и всеобъемлющей, а также о любых теоретических и технических её обоснованиях. Д. Куртаг продолжает традицию Б. Бартока в том, что трактует «Игры» как базовый комплекс композиционных методов и пианистических приёмов, изложенных современным музыкальным языком, но реализует это с точки зрения ху-

дожника эпохи постмодернизма. Таким образом, к важнейшим факторам, актуализировавшим интерес к «сложной простоте» в современной музыкальной культуре, относятся не только разнообразные реакции на условность языка искусства рубежа XIX-XX веков, сознательное отграничение авторов-профессионалов от дилетантизма, попытки противостоять событийной и информационной перенасыщенности современного социума, но и общеэстетические и педагогические факторы.

1. Алюшина О. С. Творчество Дьёрдя Куртага. Опыт характеристики [Текст] : автореф. дис... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Алюшина Ольга Сергеевна. — М., 2009. — 28 с.
2. Гаккель Л. Е. «Микрокосмос» Бела Бартока [Текст] / Л. Е. Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики. — Вып. 4. — М. : Музыка, 1976. — С. 147-170.
3. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева [Текст] / В. Ю. Дельсон. — М. : Советский композитор, 1973. — 285 с.
4. Интонация и музыкальный образ [Текст] : Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других соц. стран / Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М. : Музыка, 1965. — 354 с.
5. Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество. Монография [Текст] / И. В. Нестьев. — М. : Музыка, 1969. — 799 с.
6. Пелецис Г. Э. Принцип аддиции в «Tabula rasa» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и зримой сложности [Текст] / Г. Э. Пелецис // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст : Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. — 2004. — Сб. 47. — С. 142-153.
7. Теория современной композиции [Текст] / Отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.
8. Хайновская Т. А. Цикл Дьёрдя Куртага «Игры» в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины XX столетия [Текст] : автореф. дис... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хайновская Татьяна Александровна. — СПб, 2007. — 24 с.
9. Элькан О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус [Текст] / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2017. — №28. — С. 68-82.
10. Beckles Willson R. György Kurtág : Contemporary Music : The Mind is a Free Creature. The music of György Kurtág [Электронный ресурс] / R. Beckles Willson // Central Europe Review. — Vol. 2. — No. 12. — 27 March 2000. — Режим доступа : <http://www.ce-review.org/00/12/willson12.html> (дата обращения 15.01.2019).

The article proposes a new look at the problem of Bartok traditions in the Hungarian piano culture of the 20th century. „Complex artlessness“ is considered as an aesthetic and compositional idea and as a factor of commonality views of B. Bartok and D. Kurtag, for example in „Microcosmos“ and „Games“. These piano cycles combine similar pedagogical goals, the logic „from simple to complex“, and a complex of basic pianistic methods with modern musical language.

Keywords: Hungarian music culture; modern Hungarian music; piano pedagogy; Béla Bartók; György Kurtág; piano cycle; „complex artlessness“.

УДК 785.1:781.63

А. В. Саржант

Роль тембра в музыкальной драматургии Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева

В статье определяются функции тембра в музыкальной драматургии Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева. Специфика трактовки технических и выразительных возможностей скрипки, а также особенности тембро-фактурного изложения в оркестре подчёркивают полистилистическую основу композиции. Приёмы тембровой драматургии, выявленные в фантазии «Nicolò», являются характерными для оркестрового стиля Г. Дмитриева в целом.

Ключевые слова: тембр; тембровая драматургия; скрипичное искусство; программность; романтизм; полистилистика; коллаж; монограмма; диалогическая драматургия.

Георгий Дмитриев (1942-2016) — выдающийся современный композитор, творчество которого ставит перед исследователями множество актуальных вопросов, среди них: проблема жанровой специфики отечественной музыки XX века, продолжение традиций отечественного симфонизма, расширение темброво-кolorистических и экспрессивных возможностей современного оркестра. Как подлинный художник XX столетия, Г. Дмитриев активно обогащает музыкальный язык своих сочинений современными способами темброво-фактурного изложения, элементами серийной техники, сонорики и алеаторики, микрополифоническими и рационально-конструктивными приёмами. Он находит для своих замыслов оригинальные и убедительные композиционно-драма-

тургические решения, всегда уделяя повышенное внимание отбору оркестровых средств, тембровой характеристичности, полистилистическому мышлению. Если симфонии Г. Дмитриева уже активно изучаются отечественными музыковедами (Т. Журбинская, М. Лобанова, Е. Тараканова, М. Прицкер), то отдельным оркестровым произведениям не уделяется должного внимания, хотя в них также нашли отражение ярчайшие черты его стиля и характерные тенденции музыки XX века в целом. Обращение к Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева в контексте тембровой специфики современной музыки обусловило актуальность настоящей статьи.

Изучению проблем тембра и тембровой драматургии посвящены исследования А. Алябьевой, В. Бычкова,

Д. Житомирского, Р. Зубатовой, И. Толкач, И. Шабуновой, кроме того, и сам Г. Дмитриев посвятил этому вопросу свои теоретические труды («Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», «О драматургической выразительности оркестрового письма»). Согласно последним музыковедческим изысканиям, роль тембра в современной музыке определяется как очень весомая, а специфика трактовки инструментов, их технических и выразительно-художественных характеристик, принципов тембровой драматургии является важной частью целостной музыкальной драматургии произведения. Сам Г. Дмитриев под музыкальной драматургией понимал «...образный строй произведения, воплощенный в музыкальной форме: становление и развитие, сопоставление или столкновение, гибель или утверждение — словом, жизнь образов, отраженная средствами музыки» [2, с. 3]. Под тембровой драматургией обычно подразумевается «совокупность тембровых средств и приемов развития тембрового эквивалента в процессе развертывания музыкального материала, обусловленная качественно новыми тембровыми изменениями в оркестровой ткани музыкального произведения» [1, с. 110]. Роль тембра и тембровой драматургии существенно возрастает в таких произведениях, где сам идейный замысел предполагает особый инструментальный состав, зачастую включающий наряду с оркестром и сольный инструмент с присущей ему богатой палитрой современных технических и выразительных приёмов.

Цель статьи — определить функции тембра в музыкальной драматургии *Quasi*-романтической фантазии «*Nicolo*» Г. Дмитриева.

Quasi-романтическая фантазия для скрипки в сопровождении камерного оркестра «*Nicolo*» была написана

Георгием Дмитриевым в 1983 году, её создание приурочено к 200-летию юбилею со дня рождения великого скрипача-виртуоза Никколо Паганини. Поэтому идейным и музыкально-драматургическим центром фантазии стала легендарная фигура Н. Паганини, образ которого предстаёт в единстве мистического облика скрипача и его виртуозно-романтического исполнительского стиля. Закономерно, что инструментальный состав потребовал введения солирующей скрипки, темброво-динамические характеристики которой Г. Дмитриев уравнивает сопровождением камерного оркестра с включением фортепиано — то есть звучанием более сбалансированным и камерным, чем традиционный массивный симфонический оркестр.

Уже в названии и жанровом определении произведения кроется его подтекст: в качестве программного названия использован латинский вариант имени скрипача-виртуоза, которое фактически стало знаком виртуозного скрипичного искусства эпохи романтизма. Причём программность эта — предельно обобщённая, не подразумевающая никакой сюжетной конкретики, что в целом характерно для Г. Дмитриева, которому «свойственно тяготение к обобщённой, философски-концепционной программности. Автор не снабжает свои произведения какими-либо развернутыми литературными пояснениями: определённые названия, подзаголовки лишь указывают (или намекают) слушателю на некий внемузыкальный источник, от которого отталкивалась авторская работа мысли. Причем философская идея, исходный тембро-интонационный импульс и процесс его закономерного становления здесь неразрывны» [3, с. 14]. Таким тембро-интонационным импульсом в фантазии «*Nicolo*» становится лейттема всего произведения, порученная солирующей

скрипке — это персонифицированный тембр, воплощающий образ-символ самого Никколо Паганини.

По своей интонационной структуре лейтмотив объединяет в восходящем движении широкий экспрессивный септимовый скачок и большую секунду. Этот выразительный оборот имеет декламационно-речевую природу, наглядно представляя образ эмоционального, окутанного мистическим ореолом скрипача-виртуоза, и одновременно звучит как некий «росчерк пера» (или скорее «взмах смычка»), как музыкальная подпись Н. Паганини. Функцию «музыкальной подписи» в европейской традиции веками выполняли монограммы, сложенные из «музыкальных» букв в именах и фамилиях композиторов (самая известная — это заключённая в рамки риторической фигуры «креста» монограмма И. С. Баха — *bach*). По аналогии, Г. Дмитриев включает в лейтмотив звуки *a-g-a* — это 2-4 буквы в фамилии *Paganini*, и единственные буквы в ней, которые можно «расшифровать» как обозначения звуков. Конечно, считать это полноценной темой-монограммой Н. Паганини можно лишь условно, но явный намек на этот приём присутствует, особенно в свете многочисленных аллюзий, намеренно оставленных Г. Дмитриевым в тексте его фантазии.

Во-первых, не случайно избрана композитором тональность первоначального изложения лейтмотива — *a-moll* как аллюзия на тональность самого знаменитого сочинения Н. Паганини, Каприза №24.

Во-вторых, в фантазии «*Nicolo*» использована цитата из фортепианного цикла Р. Шумана «Карнавал» — это знаменитый «музыкальный портрет» Н. Паганини, представленный в среднем разделе №16 «Немецкий вальс» (*Intermezzo «Paganini»*). Данная цитата является

отсылкой не только к музыкальному символу великого скрипача, но и в целом — к излюбленному шумановскому приёму использования музыкальных монограмм и других видов ономафонии.

Во-третьих, целый ряд аллюзий выстраивается за авторским жанровым определением «*Nicolo*»: *quasi*-романтическая фантазия — это отсылка к первым известным образцам подобного подзаголовка, представленным в сонатах №13 и №14 Л. Бетховена (прежде всего, к знаменитой «Лунной сонате»), которые являются нетипичными с точки зрения классических сонатных циклов, и потому им предпослана ремарка *Quasi una fantasia*. Одновременно это намек и на Сонату №2 для скрипки и фортепиано А. Шнитке — знаковое сочинение, ставшее музыкальным манифестом полистилистики в отечественной музыке XX века, которое имеет подзаголовок *Quasi una sonata* и тем самым вступает в стиливый диалог с бетховенской «Лунной сонатой». Кроме того, Г. Дмитриев сознательно ограничивается и от заявленного в программном названии стиля самого Н. Паганини, как бы парадоксально это не звучало, а точнее — от всей романтической виртуозно-исполнительской традиции, называя своё сочинение *quasi*-романтическим. Подобными заголовками и уточнениями композитор подготавливает слушателя к музыке фантазии «*Nicolo*», которая полна не только современных темброво-колористических красок, но и полистилистических приёмов. Г. Дмитриев демонстрирует мастерское владение всем арсеналом полистилистики, позиционируя своё сочинение как сложный и несколько ироничный диалог реального музыкального образа великого скрипача, пронесённым сквозь века и обрет-

шим налёт идеализации, мифологизации, мистификации. Потому и фантазия — не романтическая, а *quasi*-романтическая, так как в музыке представлен не объективный портрет виртуоза эпохи романтизма, а его символический образ, преломлённый сквозь призму музыкального мышления XX столетия.

Структура фантазии «*Nicolo*» приближается к коллажной технике: произведение состоит из ряда контрастных и разностилевых эпизодов, интонационно скреплённых основным лейтмотивом-монограммой. Коллаж в системе полистилистических приёмов представляет собой сочетание нескольких разнородных стилиевых элементов без попытки плавно и органично связать их между собой — они как бы «грубо склеены», подобно фотоколлажу или плакату. Шесть эпизодов фантазии «*Nicolo*» отличаются по настроению, типу изложения, интонационному строю и стилистике тематического материала, но главное — все они имеют индивидуальную тембровую характеристику и спектр исполнительских приёмов, за счёт чего и подчёркивается полистилистическая сущность композиции. Первый, третий и шестой эпизоды — больше тяготеют к современному музыкальному языку, второй и четвертый — к романтическому стилю, пятый же основан на совмещении этих двух стилиевых пластов, концентрированно представленном в приеме цитирования.

Первый эпизод фантазии *Moderato maestoso* построен на развитии основного лейтмотива, который то окутывается терпкими кластерными созвучиями, то сопровождается графически чёткими, зеркально отражёнными фактурными пластинами из параллельных кварт и квинт у струнных инструментов. То он предстаёт в виде сложноорганизованного канона, образующегося между чередой лейтмотивов в прямом и инверсионном

движении у солирующей скрипки — и этой же темой в сопровождении, но изложенной на ув. 5 выше и дублированной струнными в четыре октавы. Виртуозное начало воплощается в эффектных пассажных взлетах у солиста, флажолетах, частых сменах направления смычка, отражающихся на артикуляционной специфике, что в совокупности является отсылкой к исполнительскому стилю самого Н. Паганини.

Этот «виртуозный» интонационно-стилевой комплекс становится доминирующим во втором эпизоде фантазии — *Dramatico improvisando*, который представляет собой развернутую сольную каденцию. Её наличие выполняет двойную роль: с одной стороны, позволяет композитору передать через тембровое и техническое богатство виртуозный скрипичный стиль Н. Паганини, с другой — воплощает обязательный атрибут концертного жанра (каденция — самый сложный и виртуозный раздел и сольного инструментального концерта, и самостоятельной концертной виртуозной пьесы). Основанный на декламационно-экспрессивной теме с характерным ладовым колоритом «цыганской гаммы», данный раздел насыщен сложнейшими виртуозно-техническими приемами: двойные ноты, октавная техника и игра аккордами, скрытая полифония, двойные трели, головокружительные скачки, сложные ритмические формулы, на фоне резких перепадов динамики и темпа. Это — виртуозная стихия самого Н. Паганини, его символический «звуковой» образ, стилизация его манеры игры, причём в понимании стилизации как особого метода полистилистики, при котором стиль автора «растворяется» в чужом стиле, подчиняется ему, подстраивается под него.

За стилизацией, снова по принципу коллажной «склейки», вводится третий эпизод фантазии — *Andante misterioso*, представляющий собой

уже не «реалистичное» воссоздание исполнительского стиля Н. Паганини, а его мистифицированный образ. Здесь господствуют современные темброво-фактурные средства и нетрадиционные приёмы звукоизвлечения на скрипке, которые не употреблялись в романтическом искусстве. Г. Дмитриев использует звуки с нефиксированной высотой, флажолеты, рикошет, игру близко к подставке и за подставкой, глиссандо и кластеры. Зыбкий и неустойчивый фон создают сонорные созвучия у струнных инструментов (количество самостоятельных партий увеличивается до *divisi in 5*) и цепочки фигурированных, уменьшённых септаккордов в партии фортепиано, оканчивающиеся пульсирующими репетициями на одном звуке в виде замедляющейся ритмической прогрессии. Всё это создает не только современную по звучанию, но и мистическую, потустороннюю звуковую атмосферу, напоминая о расхожей метафоре о Н. Паганини — «скрипач дьявола».

Мистический третий эпизод резко обрывается фортепианным кластером, исполняемым обеими руками в самом низком регистре на пианиссимо, и очередная коллажная «вклейка» переносит в совершенно иной стилиевой пласт. Четвёртый эпизод *Allegretto* представляет собой последовательность танцевально-моторных тем, лёгкость и незамысловатая мелодическая природа которых граничила бы с банальностью, если бы не виртуозное начало, скрытое в технике двойных нот, блестящих пассажах и сложнейших для исполнения аккордах. Это ещё одна сторона авторской трактовки типичного виртуозно-романтического стиля Н. Паганини — моторные темы в духе *perpetuum mobile* демонстрируют ту непревзойдённую лёгкость, с которой скрипач покорял вершины технического мастерства. Тембр скрипки здесь предстаёт в несколько

«облегчённой» трактовке — в первой танцевальной теме краткие трёхзвучные мотивы нивелируют певучесть тембра, сменяясь рикошетными пассажами, а затем небольшими, но очень виртуозными вариациями на танцевальную тему. Стаккато, рикошет, мелкие длительности у скрипки, к тому же на фоне пиццикато в оркестре, придают её звучанию «сухость», даже некую обезличенность, поверхностность. Возможно, так Г. Дмитриев пытался символически отразить или даже высмеять ту парадоксальную смысловую пустоту и чисто внешний технический блеск, которые были присущи эпохе виртуозного исполнительства: именно против этого бессмысленного технологизма выступали выдающиеся композиторы-романтики Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман.

Это предположение оправдывается ещё и тем фактом, что в следующем пятом эпизоде фантазии «*Nicolo*» появляется узнаваемая цитата из «Карнавала» Р. Шумана — тема *Intermezzo «Paganini»*. Она словно пытается противостоять ранее отзвучавшим темам своей экспрессивностью, подлинной эмоциональностью, но при этом звучит как намёк, воспоминание благодаря динамике *ppp*. Виртуозные стаккатные скачки основной темы поручены солирующей скрипке, окончательно закрепляя за её тембром функцию персонификации образа Н. Паганини, а аккордовое заполнение и выразительные подголоски изложены в партии сопровождения, придавая объём и полнозвучность фактуре.

Шестой эпизод *Andante tranquillo molto* — это новый вариант темы из второго эпизода *Dramatico improvisando*, основанный на том же начальном импульсе восходящего скачка, оборотах «цыганской гаммы», поступенно-декламационных мотивах, но сопровождаемый новым аккомпанементом. Он имитирует зву-

чание гитары благодаря использованию Г. Дмитриевым необычного приёма игры щипком на струнах внутри рояля. Благодаря этому семантика темы становится совершенно иной — проникновенно-лиричной, истинно романтической, связанной с изображением субъективного, душевного, личностного начала в многогранном образе Н. Паганини.

Таким образом, в фантазии «*Nicolo*» запечатлён обобщенный «симультаный» образ великого скрипача, который преломляется сквозь разные стилевые грани, предстаёт в различных своих ипостасях: как блестящий солист-виртуоз, как харизматичная, почти демоническая личность, как легендарная, мифологизированная фигура и как тонко чувствующая романтическая душа. Идея многогранного изображения образа и стиля Н. Паганини потребовала от Г. Дмитриева обращения к полистилистике, многочисленным аллюзиям, цитате шумановского «*Paganini*», а также к принципам коллажной композиции. В то же время коллажная техника стала своеобразным отражением «диалогической драматургии», которая понимается композитором как сопоставление контрастных эпизодов, обладающее «широкими органическими возможностями для драматургически яркого

оркестрового выражения» [2, с. 52]. Благодаря коллажной композиции в фантазии «*Nicolo*», все разделы контрастны между собой. Но всё же главной основой «диалога» (как для стилевого, так и для драматургического) становится противопоставление романтического виртуозного начала (тема *Dramatico improvisando*, танцевально-виртуозные темы эпизода *Allegretto*, цитата из «Карнавала») — и внеромантической, современной стилистики (монограмма Н. Паганини, эпизод *Andante misterioso* с нетрадиционными приёмами игры на скрипке, синтезирующий финал). Полистилистическую основу композиции подчёркивает специфика трактовки Г. Дмитриевым особенностей тембро-фактурного изложения в оркестре (сонорика, кластеры, полифонические и конструктивно-графические приёмы), а также технических и выразительных возможностей солирующей скрипки, диапазон которой простирается от наиболее традиционных (прежде всего, персонификация её тембра, обусловленная программным замыслом) до наиболее современных, новаторских, включая нетрадиционные приёмы звукоизвлечения, исполнительские стилизации, персонификацию музыкального символа-монограммы в изложении сольного инструмента.

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

1. Бычков В. В. К вопросу об эволюции тембровой драматургии народно-оркестровой музыки [Текст] / В. В. Бычков // Вестник культуры и искусств. 2012. № 1 (29). — С. 110-115.

2. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма [Текст] / Г. П. Дмитриев. — М.: Советский композитор, 1981. — 176 с.

3. Тараканова Е. М. Сделать музыку говорящей [Текст] / Е. М. Тараканова // Музыкальная жизнь. — 1988. — № 19. — 14 с.

The article defines the functions of the timbre in the formation of the musical dramaturgy of the Quasi-romantic fantasy "Nicolo" by G. Dmitriev. The specificity of the interpretation of the technical and expressive possibilities of the violin, as well as the peculiarities of the timbre-textual presentation in the orchestra, emphasize the polystylistic basis of the composition. The timbre dramaturgy techniques revealed in the "Nicolo" fantasy are characteristic of G. Dmitriev's orchestral style as a whole.

Keywords: timbre; timbre dramaturgy; violin art; software; romanticism; polystylistics; collage; monogram; dialogic dramaturgy.

О. Г. Лукьянченко

Культурно-просветительская роль библиотек в период военных потрясений

В статье на примере деятельности луганских библиотек проанализирована культурно-просветительская роль библиотек как учреждений культуры в условиях гражданской войны и в первые послевоенные годы. Доказано, что библиотеки были не только средством ликвидации неграмотности среди бойцов рабоче-крестьянской Красной армии, но и проводили большую работу по их идеологическому воспитанию.

Ключевые слова: ликвидация неграмотности, культурно-просветительская деятельность, библиотека, идеологическое воспитание, гражданская война, Красная армия, новая социалистическая культура.

Постановка проблемы и её связь с научными и практическими задачами

Библиотеки, отвечая на потребности населения в информации и повышении культурного уровня, были и остаются важными социально-культурными институтами общества. Вместе со своей страной они проходят исторические этапы развития, шаг за шагом участвуют в преобразованиях общества, сохраняя не только события, но и целые эпохи, и людей, создающих эти эпохи. Созидательную значимость библиотек подчёркивали мыслители всех времён. Вызовы современности заставляют нас изучать наши истоки, прислушиваться к памяти, извлекать уроки истории, чтобы, не повторяя ошибок прошлого, научиться строить настоящее и проектировать будущее поколений. Знание истории библиотек — надёжный

источник для осмысления и прогнозирования путей культурно-исторического развития общества.

Поэтому в работах современных исследований значительное место занимает проблема реконструкции исторического пути библиотечного дела в разные исторические периоды, изучение роли библиотек в формировании культурного пространства общества.

Анализ последних исследований, выделение нерешённых ранее вопросов

В исследованиях М. В. Корякина, Т. В. Михеевой, С. С. Трубникова и др. [1, 3, 5] находим информацию о том, что даже в условиях военного времени библиотеки оставались одними из основных центров организации культурно-просветительской работы и формирования культурных основ общества.

Так, Т. В. Михеева, изучая историю красноармейских библиотек времён гражданской войны, анализирует задачи, стоящие перед работниками библиотек, работу агитпоездов («Военно-подвижной фронтовой литературный поезд имени тов. Ленина», «Октябрьская революция», «Красный казак», «Красный Восток» и др.), проводивших идеологическую агитацию на фронтах и среди мирного населения [3].

Пропагандистский характер деятельности стал основой организации работы не только красноармейских библиотек, в публичных библиотеках также преобладали мероприятия идеологического направления.

Однако анализ публикаций свидетельствует о том, что на сегодняшний день многие аспекты функционирования библиотек в годы общественных и военных потрясений остаются малоизученными. Доступных архивных материалов для реконструкции библиотечного дела явно недостаточно, прежде всего это касается истории в отдельных регионах. Так, отсутствуют комплексные исследования деятельности библиотек Луганщины в период жесточайшей классовой борьбы на фронтах гражданской войны. А ведь эти годы — ярчайшие страницы в истории государства, и библиотеки, раскрывая эти страницы, способны дать ответы на многие вопросы и вызовы современности.

В условиях военных потрясений особенно остро встаёт вопрос о ценности источников духовной культуры. А что, если не книга, является таким источником? Именно книги во все времена являлись кладом мудрости и духовной силы. В военный период книги и библиотекари были в одном строю с воинами, призывали к доблести, рассказывая о героическом историческом прошлом, на примерах литературных героев воспитывали героев своего времени. Именно в этом и заключалась историческая мис-

сия библиотек военного времени — быть культурно-просветительским и духовным центром, оказывающим созидательное воздействие на общественное сознание.

Объектом нашего исследования является процесс развития библиотечного дела Луганщины в период военных потрясений.

Предмет исследования — роль библиотечных учреждений Луганщины в организации социально-культурной жизнедеятельности населения в годы Гражданской войны.

Цель статьи: анализ влияния библиотек на формирование новой социалистической культуры, на начальный этап становления которой пришлись годы революционных изменений и годы гражданской войны в начале XX ст.

Задачи:

— определить задачи библиотек Луганщины в годы гражданской войны;

— проанализировать культурно-просветительскую роль библиотек как учреждений культуры в годы гражданской войны.

Великая октябрьская социалистическая революция 1917 года и гражданская война положили начало созданию новой общественно-экономической формации и нового государства — Страны Советов. Классовая борьба прошла через судьбы людей, разделив их на «белых» и «красных». В ряды красноармейцев вливались и сознательные рабочие, и безграмотное отсталое крестьянство, составляющее значительную часть военных подразделений. Поэтому политическое руководство страны принимает решение об активных мероприятиях в Красной армии по политическому и культурному просвещению бойцов.

Библиотеки, как образовательные, просветительские и идеологические центры, уже с первых лет советской власти зарекомендовали себя способными выполнять культурологическую

миссию среди гражданского населения. Опыт такой деятельности послужил основой и в работе с красноармейцами. Этот процесс регулировался на государственном уровне: решение о необходимости введения в Красной армии и флоте библиотечной сети принято на I съезде политработников Красной армии, состоявшемся в декабре 1919 г.

Активная культурно-просветительская работа в Красной армии началась с первых месяцев её создания. Исследователь С. С. Трубников подчеркивал, что это необходимо было для того, чтобы завоевать симпатии населения, укрепить дисциплину и повысить сознательность красноармейцев [5].

В период гражданской войны было организовано не только политическое просвещение бойцов Красной армии, но и продолжалась огромная работа по ликвидации неграмотности и повышению культурного уровня красноармейцев. При этом значительная роль отводилась именно библиотекам. Небольшие красноармейские библиотеки создавались при воинских частях и военных клубах, в прифронтовой полосе, становясь опорными пунктами агитационной работы среди бойцов и среди населения в деревне. Впоследствии, как отмечает исследователь истории библиотечного дела Т. В. Михеева, по мере образования и укрепления местных Советов, организованные в красноармейских частях библиотеки, избы-читальни передавались отделам народного образования [3].

В статье впервые предпринята попытка обобщить материалы об истории развития библиотечного дела Луганщины в годы гражданской войны. В истории культуры края именно этот период определил особую миссию библиотек. Наряду с красноармейскими библиотеками, на территории Луганщины активную работу среди воинов проводили и созданные ранее публичные библиотеки, небольшие мобильные библиотечки-передвижки,

организованные Центральной Окружной библиотекой города Луганска, библиотеками луганских заводов — завода имени Октябрьской революции, патронного завода, завода имени А. Пархоменко.

В контексте исследуемой проблемы важным является изучение форм работы с населением, с красноармейцами, используемых библиотеками в культурно-просветительской деятельности этого периода.

Библиотеки вывозили на боевые позиции книги, небольшие выставки, газеты и журналы. В поле зрения передвижек находились также военные госпитали — как стационарные, так и передвижные. Например, луганские библиотеки были частыми гостями в третьем полевом передвижном госпитале 16-й стрелковой дивизии, куда привозили кроме книг свежую городскую корреспонденцию. Политотдел дивизии поддерживал тесную связь с библиотеками и местным луганским ревкомом.

Вместе с книгами привозили и тематические выставки об истории и победах Красной армии: «Октябрь и гражданская война», «Октябрьская революция и классы», «Армия и фронт в 1917 году», «Октябрь и гражданская война в художественной литературе», «Дети и гражданская война». Выставки пользовались большой популярностью среди бойцов, они воспринимались как реальная информация, подтверждающая выступления агитаторов политотделов [4].

Такая деятельность была типичной для библиотек, работающих в населённых пунктах, расположенных в непосредственной близости к военной зоне. Активное продвижение книги в ряды красноармейцев помогло в решении очень важной проблемы — ликвидации неграмотности среди бойцов Красной армии. Просветительские цели библиотек совпадали с желанием многих красноармейцев научиться грамоте, чтобы самим читать книги,

газеты и журналы. Всё это способствовало стремительному росту количества библиотек, библиотек-передвижек, библиотечных пунктов в прифронтовой и фронтовой полосе, на базе которых организовывали пункты по ликвидации неграмотности — ликбезы, что повлияло на общую численность библиотечных учреждений. Исследователь М. В. Корякин, например, приводит следующую статистику: до 1917 года в ведении русской армии было всего шестьсот библиотек, они обслуживали офицерский состав, а к концу 1920-х годов библиотек было уже более десяти тысяч [1].

Для нашего исследования интерес представляет тот факт, что в 1922 году в городе Луганск и в его окрестностях функционировали десять библиотек-передвижек, а в конце 1929 года их было уже двадцать шесть, при этом четырнадцать из них обслуживали Луганский военкомат и Дом демобилизованных красноармейцев [4].

Задачи советских библиотечных работников в армии чётко сформулированы — формировать коммунистическое мировоззрение, идеологических бойцов, которые, пройдя через горнило гражданской войны, станут укреплять советскую власть на местах, будут активными строителями нового государства. Поэтому второй, не менее важной, задачей библиотечных работников в армии, являлась задача воспитания из малообразованной массы красноармейцев сознательных граждан советской республики, которые в мирной жизни будут формировать новую коммунистическую идеологию, новую социалистическую культуру.

В 1920-х годах в Луганском округе практиковалось назначение на должности заведующих библиотеками именно бывших красноармейцев, прошедших школу большевистского воспитания в годы гражданской войны. Так, в 1924 году в селе Иваново Успенского района по инициативе местных жителей открылась изба-чи-

тальня. Директором её назначен демобилизованный красноармеец, крестьянин, с «образованием сельским», беспартийный Степаненко Иван Григорьевич. Помимо библиотечных обязанностей, он организовал при избе-читальне драматический кружок из 15 сельчан. Еженедельно под его руководством самодеятельные артисты ставили пьесы революционного и бытового характера.

Большой популярностью пользовались занятия в кружке по ликвидации безграмотности, первая группа обучающихся состояла из 11 человек. До этого времени в избе-читальне числилось 150 книг, в основном, это была революционная беллетристика, сельскохозяйственная литература, — газеты и журналы ещё не выписывались. Средняя посещаемость избы-читальни была довольно высокой и составляла 25 человек, три раза в неделю проводились громкие читки [2].

Такая позиция в отношении привлечения демобилизованных красноармейцев к решению партийных задач средствами библиотечной деятельности была перспективной и позволяла решать многие проблемы идеологического и социального характера, поднимая авторитет советской власти и формируя культурную среду советского села.

Анализ библиотечной работы этого периода показал, насколько значительными были задачи, которые ставились перед работниками библиотек. Особенностью этого периода стало то, что задачи по формированию культурного уровня объединялись с задачами объединения гражданского населения и красноармейцев, чтобы подчеркнуть роль Красной армии.

Чрезвычайно интересен исторический документ, удостоверяющий целенаправленную работу библиотек Луганщины по пропаганде книги, привитию интереса к чтению у бойцов. Ссылаясь на циркуляры, политучреждения Луганского округа совместно

с ведущими библиотеками проводили различные мероприятия. Одним из мероприятий по укреплению библиотечной работы в Красной армии стала трехмесячная кампания «Все за книгу!», организованная окрполитпросветом в ответ на приказ по Красной Армии на Украине и в Крыму от 24.10.23 г. (рег. № 31.). Задачи кампании ставила чрезвычайно важные. Она призвана укрепить библиотечное дело в Красной армии, поднять авторитет библиотек и библиотекарей в глазах красноармейцев, командного и политического состава, довести число читающих красноармейцев, командиров и политработников до 100% личного состава.

Кампания началась 1 октября и должна была закончиться 1 января 1924 г. Первый месяц кампании посвящался организационно-техническому укреплению библиотек и Красных уголков (оборудование и украшение помещений, изготовление необходимой мебели, переплетение книг, изъятие устаревшей литературы, упорядочение библиотечной техники и т. д.).

В последующие месяцы — ноябрь и декабрь 1924 г. — проводились мероприятия по пропаганде библиотек и книг. В течение кампании запланирован конкурс на лучшего библиотекаря, организатором этого конкурса выступила окружная газета «Красная Армия». Предполагалось, что во всех воинских частях будет проведено премирование читателей и друзей библиотеки, активных участников кампании. В финале, 1 января 1924 года, во всех частях округа был запланирован итоговый праздник — «День книги», который проводился вместе с «Днём книги» в гражданских библиотеках.

Этому мероприятию придавалось очень большое значение. Для проведения кампании в соответствии с приказом организуются окружные и дивизионные комиссии с участи-

ем представителей местных органов. Всем губернским и окружным политпросветам предлагалось принять самое деятельное участие в проведении указанной кампании, мобилизуя в распоряжение комиссии как сотрудников библиотечной сети аппарата, так и сотрудников подведомственных библиотек. Указывалось, что для содействия успешному проведению кампании библиотеки должны обратить особое внимание на обслуживание Красной армии, снабдив соответствующей литературой красноармейцев как по коллективными абонементом, так и с помощью передвижек].

Трехмесячная кампания «Все за книгу!» и заключительное мероприятие «День книги» — показательные мероприятия культурно-просветительского и идеологического характера, целью которых являлось привлечение к чтению широких масс красноармейцев.

Эта кампания стала одной из заметных форм библиотечной пропаганды на втором этапе становления библиотечной сети города, которая на 1.07.1925 г. по Луганскому округу включала 156 библиотек и изб-читален с общим количеством книг около 180 тысяч экземпляров.

Библиотекари, работающие с красноармейцами, будучи идеологически бойцами, выступали проводниками коммунистических идей. Помимо выполнения непосредственно библиотечной работы от них требовалось умение предоставлять и анализировать информацию о роли и значении коммунистической партии, социалистической идеологии в политической, экономической и культурной сферах жизни общества. К сожалению, не найдено информации о дальнейшей судьбе указанной кампании, но есть документы, которые подтверждают совместную деятельность органов политпросвещения и руководства военного округа по укреплению связей Красной армии и местного граждан-

ского населения в Луганском округе. Библиотекам и в этом вопросе отведена ведущая роль как заведением, способным благодаря своей деятельности влиять на формирование культурного уровня красноармейцев, большинство из которых пришли в ряды Красной армии неграмотными или малограмотными.

Анализ культурно-информационного поля послевоенного периода свидетельствует о том, что библиотеки Луганска осуществляли воспитательную работу по различным направлениям, чаще всего мероприятия были посвящены юбилейным или политическим датам. Военно-патриотическое, военно-политическое воспитание приобретало особую остроту в условиях послевоенной действительности, тем более, что по Луганскому краю проходил так называемый «красный пояс», одна из линий обороны времён гражданской войны. Как уже было отмечено, такие меры корректировали органы политпросвещения, которые присылали конкретные инструкции об организации и проведении мероприятия, о чём свидетельствует, например, документ «Инструкция о праздновании 9-й годовщины Красной Армии»:

«Цель: усиление военно-политического воспитания рабочих.

Мероприятия для сельбудов и изб-читален

1. Рекомендовано к 23 февраля провести ряд громких чтений.

2. Выпустить номера стенгазет.

3. 23 февраля прочитать доклад «О международном положении и задачах обороны».

4. После доклада провести художественную часть — разыграть инсценировки, провести выступления хора, музыкальных кружков или военных оркестров, спортивные игры, военные соревнования и воспоминания. К этому празднику в помещениях сельбудов и изб-читален развешивают лозунги, плакаты и пор-

тлеты, а также организуют выставки военных книг» [2].

Инструкция отправлена в сельбуды и избы-читальни, расположенные в прифронтовой полосе, но подобные указания были типичными для организации работы библиотек всех типов. Они подчеркивали роль библиотекарей как политработников, корректировали культурно-образовательную и воспитательную работу.

Выводы и перспективы

В сложных условиях первой половины XX века отечественное библиотечное дело, отвечая на вызовы эпохи, трансформировалось, став одним из уникальнейших институтов социализации правящего класса рабочих и крестьян. Библиотеки выступили мощным звеном в системе развёрнутой многоплановой программы строительства социализма. Эта тенденция была свойственна и библиотекам Луганского края.

Анализ культурно-просветительской деятельности библиотек Луганщины показывает, несомненно, весомую роль библиотечных учреждений в формировании культуры и активной гражданской позиции человека. Культурное просвещение и образование становятся орудием борьбы с неграмотностью и невежеством, средством формирования социалистического сознания. Деятельность луганских библиотек в красноармейских частях показывает, что библиотеки даже в трудные военные годы были не только средством ликвидации неграмотности среди бойцов рабоче-крестьянской Красной армии. Они понимали значимость культурно-просветительской работы в построении нового социалистического государства и стали важными социально-политическими институтами, активно влияющими на формирование мировоззрения и общественного сознания всех советских граждан. Целесообразно проследить дальнейший путь луганских библиотек, проанализировать их деятель-

ность в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 годов, проследить трансформацию функций библиотек в зависимости от военных, политических, социально-экономических изменений в обществе.

1. Корякин М. В. Войсковые и флотские библиотеки на передовой / М. В. Корякин // Книжная культура: опыт прошлого и проблемы современности: сборник трудов конференции. — М., 2015. — С. 132-134.
2. Лукьянченко О. Г. Библиотечное дело Луганщины в 20-30-х годах XX столетия : монография / О. Г. Лукьянченко. — LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 276 с. — 978-3-659-71748-2.
3. Михеева Т. В. Рекомендательная библиография в России в 1917-1921 гг. : ч. 3. Библиографическая деятельность в Красной армии (1918-1921 гг.) / Т. В. Михеева // Вестник СПб. ГУКиИ. — 2011. — С. 97-103.
4. Очерки истории культуры Луганщины. Т. II: кол. моногр. / М. С. Абанина, М. С. Асташова, Т. Л. Журавлева, А. В. Загорецкий, О. Г. Лукьянченко, Е. Я. Михалева, О. Н. Потемкина, И. Н. Цой, А. В. Яковлев. — Луганск : ФЛП Михненко О. В., 2017. — 204 с.
5. Трубников С. С. Феномен массового культурного просвещения в первые годы советской власти. Война за смыслы в период гражданской войны / С. С. Трубников // Историческое место советского общества: сборник трудов конференции. — М., 2016. — С. 135-138.

The article analyzes the cultural and educational role of the library as a cultural institution on the example of the activity of the Lugansk libraries in the civil war and the early postwar years. It was proved that the libraries were not only a means of eliminating illiteracy among the fighters of the workers and peasants of the Red army, but also carried out a great deal of work on the ideological education of the fighters.

Keywords: cultural and educational activities, library, ideological education, civil war, the Red Army, the new socialist culture.

УДК: 908

С. Б. Скоробогатов

Первые полеты аэропланов в небе Крыма

В статье освещен переходный период от воздухоплавания на аппаратах легче воздуха (аэростатов) к практическому применению аэропланов в России. Показан вклад С. Ф. Дорожинского, М. Н. Ефимова, В. Н. Кедрина и С. И. Уточкина в становление и развитие авиации и воздухоплавания в Крыму. Обосновывается выбор даты 1910 года как года начала практического освоения аэропланов в России, роль и место Крыма в истории развития отечественной авиации.

Ключевые слова: аэроплан, воздухоплавание, авиационная школа, воздухоплавательный парк, аэроклуб, отдел воздушного флота.

Введение. Решением комиссии по общественным медалям и памятным знакам от 15 февраля 2010 г. учреждена юбилейная медаль «100 лет воздушному флоту России». На аверсе (лицевой стороне) медали изображен летчик в форме времен начала XX века на фоне самолета и надпись: «С. Ф. ДОРОЖИНСКИЙ», «М. Н. ЕФИМОВ». По канту вверху расположена надпись: «100 ЛЕТ ВОЗДУШНОМУ ФЛОТУ РОССИИ», внизу — «1910-2010» [6].

Цель данной статьи — определить обоснованность даты — 1910 год — как года зарождения авиации в России, а также раскрыть вклад С. Ф. Дорожинского и М. Н. Ефимова в становление авиации в Крыму. **Предметом** исследования являются полеты аэропланов на территории Крымского полуострова; **объектом** — организация практического применения авиации в воздушном флоте России.

Изложение основного материала. Необходимость внедрения теории воздухоплавания в практику привела в 1878 г. к основанию «Русского общества воздухоплавания», первым почетным членом которого стал феоносиец вице-адмирал Николай Михайлович Соковнин (9.11.1811–6.02.1894 гг.) [2]. Ещё одним первопроходцем отечественного воздухоплавания является симферополец Николай Андреевич Арендт (1.10.1833–14.12.1893 гг.) теоретик, основоположник парящего и планируемого полета.

Сообщения об успешных полетах на планере Отто Лилиенталя (23.05.1848–10.08.1896 гг.), а также многочисленные выступления в России многих энтузиастов, таких как аэронавты-парашютисты Станислав (1861–1895 гг.) и Юзеф (1867–1917 гг.) Древницкие, совершавших публичные прыжки с парашютом из парящего воздушного шара, все

больше привлекали внимание к полету человека. На Черноморском флоте, в Севастополе, по предложению лейтенанта Николая Николаевича Шрейбера (22.03.1873–23.11.1931 гг.) проводились опыты по подъему наблюдателей с кораблей посредством воздушных змеев в 1897–1898 гг. На Черном море была налажена регулярная воздухоплавательная служба, а на кораблях «12 апостолов», «Георгий Победоносец» стали поднимать аэростаты и воздушные змеи. Эти летательные аппараты из жесткой или мягкой оболочки наполнялись газом легче воздуха и подчинялись воздушной стихии. Управление таким аппаратом сводилось к поднятию в небо на необходимую высоту и опускание на землю. Испытания позволили в 1900 г. организовать в Севастополе Воздухоплавательный парк Черноморского флота, первого в России и второго в мире (после французского). В 1902 г. Главный морской штаб нашел целесообразным учредить в течение ближайших 3 лет в Севастополе, Кронштадте и Порт-Артуре морские воздухоплавательные парки для обслуживания базирующихся там эскадр и отрядов.

В августе 1903 г. был совершен испытательный полет аэростата «Кобчик» Воздухоплавательного парка Черноморского флота, а в январе 1904 г. впервые в мире линейный корабль «Синоп» стал аэростатоносцем в Севастополе [2].

Однако, по истечении 10 лет, материальная база Воздухоплавательного парка Черноморского флота почти не развивалась. В таких неблагоприятных условиях начальник службы связи морских сил Черного моря, капитан 2-го ранга Вячеслав Никанорович Кедрин (29.11.1869–1953 гг.) обратился к командованию с просьбой вы-

делить средства на приобретение за границей летательного аппарата тяжелее воздуха — аэроплана. Вопрос его покупки для морских сил Черного моря представлял большую сложность не только по причине дороговизны мероприятия, но и из-за ограниченного количества построенных самолетов. Всего к тому времени во всем мире существовало не более 80 аэропланов [5]. Причем большинство из них были построены энтузиастами самоучками в единичных экземплярах, и только несколько конструкций испытаны во многократных полетах и начали создаваться небольшими сериями.

Несмотря на различные трудности, В. Н. Кедрин добился разрешения купить за рубежом летательный аппарат для аэропланной службы Воздухоплавательного парка Черноморского флота. Для выбора и покупки самолета за границу командирован лейтенант Станислав Фаддеевич Дорожинский (6 октября 1879–16 апреля 1960 гг.), который к тому времени имел большой опыт в развитии воздухоплавания. С. Ф. Дорожинский служил на эскадренном броненосце «Синоп», линейном корабле «Святой Пантелеймон», был командиром миноносца №264. В 1905 году окончил Санкт-Петербургский учебный воздухоплавательный класс, затем командовал воздухоплавательной частью крейсера «Русь». Флотский офицер с марта 1907 г. он назначается членом комиссии для выяснения вопроса о возможностях использования Черноморского воздухоплавательного парка в интересах флота. А 17 июля 1909 г. Станислав Фаддеевич возглавил воздухоплавательный парк Морских сил Черного моря, в котором состояли воздушные шары и змейковые аэростаты.

Выбор лейтенанта пал на двухместный самолет французской фирмы «Антуанетт», главным образом, из-за возможности использования его для учебно-тренировочных полетов. За 12 тысяч рублей фирма обязалась изготовить самолет, обучить пилота и одного механика, которым стал унтер-офицер Ладоня. Очень оригинальной была система управления аппаратом. Вместо привычного нам рычага управления перед пилотом на «Антуанетте» имелись два колеса-штурвала по бокам от летчика. Вращая левый, от мог изменять положение аппарата по высоте, а вращая правый, осуществлял повороты по сторонам. Для освоения такого оригинального и сложного управления аэропланом на фирме был устроен летный тренажер, представлявший собой кресло, закрепленное на конструкции напоминающей бочку и соединенную с органами управления аппаратом. Ассистенты «совершали маневр», наклоняли пилота в сторону, а его задачей было привести конструкцию в первоначальное положение, парируя крены. Обучаясь на «Антуанетте», С. Ф. Дорожинский совершил более ста полетов. Блестяще выдержав испытания, он получил международный диплом пилота-авиатора под номером № 125 [1; 2]. Таким образом, С. Ф. Дорожинский стал четвертым дипломированным летчиком Российской империи (после М. Н. Ефимова, Н. Е. Попова, В. А. Лебедева), первым дипломированным военным авиатором России и первым отечественным морским летчиком.

Также необходимо учесть, что в марте 1909 г. было основано научно-спортивное общество «Севастопольский аэроклуб». Члены общества собирались в здании Морского собрания. Почетным

председателем был военный губернатор Севастополя, вице-адмирал Иван Фёдорович Бострем (1857–2.01.1934 гг.), а Вячеслав Никанорович Кедрин стал председателем комитета этого аэроклуба. Основной целью аэроклуба было оказание посильного содействия развитию авиации в интересах флота и армии, а также подготовка опытных летчиков. Хотя в аэроклубе имелся свой воздушный шар, на котором совершались полеты над Севастополем, решено приобрести ещё один аэроплан во Франции. Аэроклуб не располагал средствами для приобретения аэроплана, так как существовал на взносы своих членов (среди первых тридцати членов клуба было собрано всего 650 рублей). Однако на покупку самолета пожертвовал 1200 рублей известный промышленник и меценат Лазарь Соломонович Поляков. Великий князь Александр Михайлович Романов отпустил из собственных средств вдвое большую сумму [4]. В результате, летом 1910 г. сумма была собрана, и аэроклуб поручил С. Ф. Дорожинскому, ещё находившемуся на тот момент во Франции, приобрести самолет и для клуба. На этот раз Выбор С. Ф. Дорожинского остановился на одноместном «Блерио-ХІ», поскольку это был аэроплан с самыми выдающимися летно-техническими характеристиками на то время. К примеру, на этой модели аэроплана, 25 июля 1909 г. конструктор и летчик Луи Блерио установил рекорд дальности полета, за 37 минут пролетев на высоте 50-100 метров расстояние в 23 мили, впервые перелетев из Франции в Англию через пролив Ла-Манш. Самолет "Блерио-ХІ", прозванный за этот перелет "Ла-Манш", стал сразу знаменитым. На фирму "Блерио" посыпались заказы.

В июне 1910 г. приобретенные самолеты доставили пароходом в Севастополь. В течение лета их собрали и проверили на земле. Для первого в Крыму аэродрома был выбран плац Брестского пехотного полка на Лагерном поле, имевший и иное название — Куликово поле, в последствии это место называли Севастопольским летным полем.

Первый пробный полет лейтенант С. Ф. Дорожинский совершил на самолете «Блерио-IX» Севастопольского аэроклуба 28 августа 1910 г., это и есть дата первого полета аппарата тяжелее воздуха — аэроплана — в небе Крыма!

На следующий день он совершил полет на самолете «Антуанетт» с пассажиром, которым, естественно, стал капитан 2 ранга В. Н. Кедрин. Сделав за пять минут два круга над Лагерным полем на высоте около 50 метров, лейтенант С. Ф. Дорожинский успешно приземлился. Таким образом, 29 сентября 1910 года стало датой первого в истории русского военного флота полета на самолете морского ведомства. Кроме того, был совершён первый полет над морем — над эскадрой, стоявшей на рейде. Следует отметить, что из навигационных приборов у авиаторов на аэроплане имелись лишь карманные часы и наручный компас, что в сочетании с малой продолжительностью полетов и сомнительной надежностью аэропланов придавало дополнительные остроту и риск. После таких полетов он был награжден памятным золотым жетоном. Так пришла к нему всероссийская слава. Кроме того, В. Н. Кедрин и С. Ф. Дорожинский за проявленную инициативу стали кавалерами ордена св. Станислава 2-й и 3-й степеней, соответственно.

В дополнение к Воздухоплавательному парку, который готовил пилотов воздушных шаров, От-

делом Воздушного Флота России в 1910 году были созданы две авиашколы: Офицерская воздухоплавательная школа в Гатчине под Петербургом и Севастопольская офицерская школа авиации. При чем школа в Гатчине готовила и военных, и гражданских пилотов, а в Севастополе — только военных. 11 ноября 1910 года в Севастопольской авиационной школе, началась подготовка летных кадров Российской Империи. Школа готовила авиаторов, как для армии, так и для флота. Председателем совета школы был назначен В. Н. Кедрин. Кроме здания школы, трех парусиновых и одного деревянного ангаров, имелись две сигнальные мачты для определения силы ветра и сигнализации пилотам. Материальную часть состояла из восьми аэропланов: двух бипланов "Фарман-IV" и биплана "Соммер", а также трех монопланов "Блерио-XI", двух моноплана "Антуанетт-VII".

Главным летным инструктором Севастопольской авиационной школы был Михаил Никифорович Ефимов (13 ноября 1881-11 августа 1919 г.), прославившийся тем, что 21 марта 1910 года осуществил первые публичные полеты на территории Российской империи, в городе Одессе, и стал первым российским дипломированным летчиком [3]. Ефимов впервые осуществил крутые виражи, пикирование и планирующий полёт с выключенным двигателем. За работу по подготовку летных кадров для Российской империи М. Н. Ефимову присвоили чин поручика авиационных войск и удостоили звания почетного гражданина Севастополя.

Активная авиационная деятельность, развернувшаяся в Севастополе, не осталась незамеченной командованием Черноморского флота.

11 декабря 1910 г. С. Ф. Дорожинский впервые поднялся в воздух с военным губернатором Севастополя, вице-адмиралом И. Ф. Бостремом, который отметил, что в перспективе аэропланы могут пригодиться военным морякам, на первых порах, для ведения разведки.

С появлением самолетов оживилась деятельность аэроклуба, число желающих попасть в члены клуба и научиться летать росло — к концу 1910 г. в клубе числилось уже девяносто членов. Занятия в аэроклубе проводились под руководством С. Ф. Дорожинского.

Остается добавить, что с середины 1910 г. для воздушного прикрытия крепости, главной базы Черноморского флота в Севастополе, сформирована 8-я воздухоплавательная рота для корректировки и наблюдения учебных стрельб артиллерийских батарей. Она располагала аэростатами и находилась в казематах Константиновской батареи.

В ноябре 1910 г. вышел в свет первый номер Севастопольского авиационного иллюстрированного журнала, который давал читателям описание авиационного дела, новым центром которого в России стал город Севастополь. Информировав своих читателей, журнал обратил внимание на факт, что Севастополю выпала одна из видных ролей в деле «завоевания воздуха и насаждения авиации в армии и на флоте». К концу 1910 года в городе существовали четыре воздухоплавательные организации: Севастопольской авиационной школе, воздухоплавательный парк Черноморского флота, военная воздухоплавательная рота и Севастопольский аэроклуб.

Важно подчеркнуть, что первым летчиком, пролетевшим в 1910 г. над крымскими городами Симферополь и Евпатория, стал Сергей Исаевич Уточкин (30 июня 1876 — 31 декабря 1915 г.), летчик-спор-

тсмен, считающийся вторым дипломированным пилотом Российской империи. Перелетев из Одессы в целях популяризации авиационных достижений, отважный авиатор продемонстрировал публике как технические возможности аэроплана, так и захватывающие трюки и воздушный пилотаж.

Хочется отметить, что на заре развития аэропланов и авиации Симферополь отметился как родной город теоретика воздухоплавания, доктора медицины, надворного советника, Николая Андреевича Арндта (1.10.1833–14.12.1893 гг.), и город, где вырос руководитель офицерской школы Отдела воздушного флота 51-го Литовского полка, штабс-капитан Дмитрий Георгиевич Андреади (1878–08.03.1914 гг.). Этот выдающийся авиатор прославился после установления нескольких рекордов по продолжительности полета с пассажиром на борту (2 часа 35 минут) и дальности перелета Севастополь–Херсон–Одесса–Кременчуг–Полтава–Москва–Петербург (2800 верст или 3000 км).

Вывод. Таким образом, 1910 год стал началом практического применения аэропланов в Российской империи. В этом году полеты на аэропланах впервые состоялись не только в крупнейших политических и экономических центрах России, но и в Крыму. За Севастополем закрепилось звание колыбели русской военной авиации. С. Ф. Дорожинский является первым пилотом, совершившим полет на аэроплане в небе Крыма, а М. Н. Ефимов — руководителем практической подготовкой авиационных кадров в Севастопольской авиационной школе. В общем, можно утверждать, что С. Ф. Дорожинский, М. Н. Ефимов, В. Н. Кедрин и С. И. Уточкин оказали непосредственное влияние на становление авиации в Крыму.

Первые энтузиасты воздухоплавания внесли существенный вклад в развитие авиации России. И 1910 год по праву можно считать годом создания воздушного флота России.

1. Корякин М. В. Войсковые и флотские библиотеки на передовой / М. В. Корякин // Книжная культура: опыт прошлого и проблемы современности: сборник трудов конференции. — М., 2015. — С. 132-134.
2. Лукьянченко О. Г. Библиотечное дело Луганщины в 20-30-х годах XX столетия : монография / О. Г. Лукьянченко. — LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. — 276 с. — 978-3-659-71748-2.
3. Михеева Т. В. Рекомендательная библиография в России в 1917-1921 гг. : ч. 3. Библиографическая деятельность в Красной армии (1918-1921 гг.) / Т. В. Михеева // Вестник СПб. ГУКиИ. — 2011. — С. 97-103.
4. Очерки истории культуры Луганщины. Т. II: кол. моногр. / М. С. Абанина, М. С. Асташова, Т. Л. Журавлева, А. В. Загорецкий, О. Г. Лукьянченко, Е. Я. Михалева, О. Н. Потемкина, И. Н. Цой, А. В. Яковлев. — Луганск : ФЛП Михненко О. В., 2017. — 204 с.
5. Трубников С. С. Феномен массового культурного просвещения в первые годы советской власти. Война за смыслы в период гражданской войны / С. С. Трубников // Историческое место советского общества: сборник трудов конференции. — М., 2016. — С. 135-138.

The article analyzes the cultural and educational role of the library as a cultural institution on the example of the activity of the Lugansk libraries in the civil war and the early postwar years. It was proved that the libraries were not only a means of eliminating illiteracy among the fighters of the workers and peasants of the Red army, but also carried out a great deal of work on the ideological education of the fighters.

Keywords: cultural and educational activities, library, ideological education, civil war, the Red Army, the new socialist culture.

Сведения об авторах

Аблаева Эльвира Сейрановна, аспирант 1-го года обучения кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Гарипова Наталья Михайловна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства ГОУ ВПО «Гуманитарно-педагогическая академия Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского» (филиал в г. Ялта)

Денежная Светлана Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Зебзеева Валентина Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры педагогики дошкольного и начального образования ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет»

Лукьянченко Ольга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Луганской академии культуры и искусств имени М. Матусовского

Лупандина Елена Александровна, старший преподаватель кафедры художественно-эстетического воспитания ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный педагогический университет»

Малышева Дарья Дмитриевна, студент 1 курса, направления подготовки туристский бизнес ФГБОУ ВО «Самарский государственный экономический университет»

Мартыненко Елена Петровна, аспирант 3-го года обучения кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Матросова Инэга Григорьевна, доцент кафедры иностранных языков и межкультурных коммуникаций ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Authors

Попович Наталья Григорьевна, доктор политических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и межкультурной коммуникации ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Саржант Александр Владимирович, аспирант ФГБОУ ВО «Российская академия музыка имени Гнесиных»

Сова Маргарита Александровна, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Соломина Ирина Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры коммерции, сервиса и туризма ФГБОУ ВО «Самарский государственный экономический университет»

Скоробогатова Мария Ростиславовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Скоробогатов Сергей Борисович, аспирант 2 курса исторического факультета кафедры истории России Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»

Элькан Ольга Борисовна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Ablaeva Elvira Seiranovna, Postgraduate student of the 1st course, the Study Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism.

Beskorovainaya Natalya Stepanovna, honored artist of Ukraine, Docent, Professor of the Department of Music of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Denezhnaia Svetlana Aleksandrovna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of the Department of Music of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Elkan Olga Borisovna, Candidate of Culturology, Docent, Docent of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Garipova Natalya Mikhailovna, Ph.D, Docent, Docent (assistant professor) of the Department of Musical Pedagogy and Performing of the Humanitarian-Pedagogical Academy of the Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky (the branch is in Yalta)

Lukyanchenko Olga Grigor'yevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, the Head of the Department of Social and Humanitarian Disciplines of Lugansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovskiy

Lupandina Elena Aleksandrovna, Senior Lecturer of the Department of the Artistic and Aesthetic Education of the ORENBURG State Pedagogical University

Martynenko Elena Petrovna, Postgraduate student of the 3rd course, the Study Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism.

Matrosova Ineta Grigor'yevna, Associate Professor of Foreign Languages and Cross-language Communications of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Popovich Natalia Grigor'yevna, Doctor of Political Sciences, Associate Professor, the Professor of the Department of Foreign Languages of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Sarzhant Aleksandr Vladimirovich, Postgraduate student of the Russian Gnesins Academy of Music

Skorobogatova Mariya Rostislavovna, candidate of pedagogical Sciences, associate Professor, professor, of the Tavrida Academy of the Crimean National University named after V. I. Vernadsky

Skorobogatov Sergey Borisivich, Graduate Student of the historical faculty, the Chair of the Russian History, the Tavrida Academy of the Crimean National University named after V. I. Vernadsky

Sova Margarita Aleksandrovna, Doctor of Pedagogic Sciences, Professor of the Department of Music of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Solomina Irina Yuryevna, Candidate of Philosophy, Associate Professor of the Samara State University of Economics

Malysheva Darya Dmitrievna, 1st year student, the direction of tourist business, the Samara State University of Economics

Zebzeeva Valentina Alekseevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education of the Orenburg State Pedagogical University

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ТУРИЗМА

Аблаева Э. С.
Эвристические возможности метода Case Study
в изучении феномена этнокультурного туризма
(на примере финно-угорского этнокультурного парка)6

Попович Н. Г.
Комитет по культуре и искусству
как законодательная структура по продвижению
культурного самовыражения13

Соломина И. Ю., Мальшева Д. Д.
К вопросу об организации
военно-исторического туризма в Севастополе19

Элькан О. Б.
Полифонические циклы И. С. Баха
как источник вдохновения и объект стилизации
в романе Г. Гессе «Игра в бисер»29

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Денежная С. А., Сова М. А.
Методическое обеспечение подготовки
к вокально-слуховой деятельности студентов
университетов культуры и искусств40

Зебзеева В. А.
Интеллектуальное развитие детей
дошкольного возраста средствами развивающих игр50

Лупандина Е. А.
Роль изобразительного искусства
в процессе духовно-нравственного воспитания детей
в условиях начального образования56

Матросова И. Г.
Управление процессом формирования готовности
студентов-дизайнеров к использованию
педагогического дизайна62

Скоробогатова М. Р.
Особенности контроля и оценивания
в системе подготовки научных кадров в странах Евросоюза68

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Безкоровайная Н. С.
Тенденции развития жанра оперетты
в контексте проблем музыкальной социологии76

Гарипова Н. М.
Музыкальный слух как слухомоторика,
обуславливающая особенности музыки и её осмысления85

Мартыненко Е. П.
От Бартока к Куртагу: современная венгерская
фортепианная культура и феномен «сложной простоты»93

Саржант А. В.
Роль тембра в музыкальной драматургии
Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева101

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

Лукьянченко О. Г.
Культурно-просветительская роль библиотек
в период военных потрясений108

Скоробогатов С. Б.
Первые полеты аэропланов в небе Крыма115

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 18 (2019)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *А. В. Климашинок*

Подписано к печати 20.06.2019
Формат 189x283, Усл. печ. л. 14.88
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел. : +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.
Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908